



ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РАН

## ЭТКИНДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ — VIII, IX

По материалам конференций 2015, 2017 гг.

«ТАМ, ВНУТРИ»

«СВОЕ ЧУЖОЕ СЛОВО»

Москва  
Центр книги  
Рудомино  
2017

УДК 811.161.1  
ББК 83.3(2Рос=Рус)  
Э 89

Издано при поддержке Федерального агентства  
по печати и массовым коммуникациям  
в рамках Федеральной целевой программы  
«Культура России» на 2012–2018.

Составители — В.Е. Багно, М.Е. Эткинд  
Секретарь — С.А. Степина  
Ответственный редактор — М.Э. Маликова

*Памяти Полины Лазаревны Вахтиной*

Э89 Эткиндовские чтения VIII, IX: по материалам конференций 2015, 2017 гг.  
«Там, внутри», «Свое чужое слово»; [сост. В.Е. Багно, М.Е. Эткинд; предисл.  
В.Е. Багно]. — М.: Центр книги Рудомино, 2017. — 400 с.: ил.

ISBN 978-5-00087-142-3

Первые Чтения памяти замечательного филолога и переводчика  
Е.Г. Эткинда (1918–1999) состоялись в 2000 году в Европейском универ-  
ситете Санкт-Петербурга. По материалам трех первых Чтений (2000, 2002,  
2004) были выпущены два сборника, затем издание прервалось. Насто-  
ящий сборник возобновляет традицию; в него вошли материалы двух  
конференций: «Там, внутри» (2015) и «Свое чужое слово» (2017).

УДК 811.161.1  
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-00087-142-3

© В.Е. Багно, М.Е. Эткинд, составление, 2017  
© В.Е. Багно, предисловие, 2017  
© ООО «Центр книги Рудомино»,  
издание на русском языке, оформление, 2017  
© Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, 2017.

## Содержание

<i>Багно В.Е.</i> ПРЕДИСЛОВИЕ .....	9
<i>Кац Б.А.</i> ПОЛИНА ВАХТИНА И ЭТКИНДОВСКИЕ ЧТЕНИЯ .....	11
<i>Нива Ж.</i> ПОЛИНА ВАХТИНА .....	13
<i>Яснов М.Д.</i> О ПОЛИНЕ ВАХТИНОЙ .....	16
ПОЛИНА ЛАЗАРЕВНА ВАХТИНА. СПИСОК ПУБЛИКАЦИЙ 1995–2013 гг. <i>Составление А.Я. Лapidус</i> .....	19
<i>Зворыкина Е.Ф.</i> СТРАНИЦЫ ИЗ ДНЕВНИКА. Публикация и вступительная статья М.Е. ЭткинD. Примечания П.Л. Вахтиной .....	36
<i>Вахтина П.Л., ЭткинD М.Е.</i> К ПЕРЕДАЧЕ АРХИВА Е.Г. ЭТКИНДА В ПУШКИНСКИЙ ДОМ .....	120
<i>Маликова М.Э.</i> АРХИВ Е.Г. ЭТКИНДА В РУКОПИСНОМ ОТДЕЛЕ ПУШКИНСКОГО ДОМА .....	124
ПРИЛОЖЕНИЕ. ОТВЕТЫ И.М. ДЬЯКОНОВА, Д.С. ЛИХАЧЕВА И Е.Г. ЭТКИНДА НА «АНКЕТУ ПЕРВОЧИТАТЕЛЯ» РОМАНА А.И. СОЛЖЕНИЦЫНА «АВГУСТ ЧЕТЫРНАДЦАТОГО» ..	130
<i>Мильчина В.А.</i> «ФИЗИОЛОГИЯ БРАКА»: СОЕДИНЕНИЕ СВОЕГО И ЧУЖОГО «БЕЗ ШВОВ» (БАЛЬЗАК И ЛЕМОНТЕ) ..	139
<i>Дроздов Н.А.</i> «ЮНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ» В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ 1830-х гг. ....	152
<i>Паперный В.М.</i> ЛЕВ ТОЛСТОЙ НА ВЕЛОСИПЕДЕ (ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОЦЕНКИ ПОЗДНЕГО ТОЛСТОГО. ТОЛСТОЙ И ЧЕХОВ) .....	163
<i>Багно В.Е.</i> «МОЖЕТ БЫТЬ, ТУТ ИМЕННО ТОТ МОСТ...» (ИННОКЕНТИЙ АННЕНСКИЙ КАК ПЕРЕВОДЧИК) .....	185
<i>Лекманов О.А.</i> СТИХОТВОРЕНИЕ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА «АНДРЕЙ РУБЛЕВ» КАК ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКАЯ ПРОБЛЕМА .....	200
<i>Панова Л.Г.</i> ДИСКУРС «ВЕЩЕЛЮБИЯ» В СЕРЕБРЯНОМ ВЕКЕ: ЗАМЕТКИ О КУЗМИНЕ, АХМАТОВОЙ И МАНДЕЛЬШТАМЕ .....	212
<i>Арьев А.Ю.</i> О СООТВЕТСТВИЯХ: НЕИЗБЕЖНОСТЬ НЕПЕРЕВОДИМОГО .....	265
<i>Азадовский К.М.</i> РУССКИЕ РИЛЬКЕАНЦЫ: ЛЕВ И ГЛЕБ СТРУВЕ .....	279
<i>Аствацатурова В.В.</i> «ЧУЖОЙ ГОЛОС» И ЕГО ФУНКЦИЯ В ПОЭМЕ ВЛАДИМИРА МАКОВСКОГО «ВО ВСЬ ГОЛОС» (ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ОДНОЙ СКРЫТОЙ ЛЕРМОНТОВСКОЙ ИНТОНАЦИЕЙ) .....	298
<i>Жолковский А.К.</i> УРОКИ ЧТЕНИЯ .....	310
РЕЦЕНЗИИ Е.Г. ЭТКИНДА И В.Е. ШОРА НА ПЕРЕВОД Э.Л. ЛИНЕЦКОЙ СТИХОТВОРНОГО ТРАКТАТА Н. БУАЛО «ПОЭТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО» <i>Публикация и вступительная статья А.В. Волкова</i> .....	356

А.К. Жолковский  
*Университет Южной Калифорнии  
в Лос-Анджелесе (США)*

## УРОКИ ЧТЕНИЯ<sup>1</sup>

### I. ДВОЙНОЕ ПИСЬМО

#### 1. Форш

В заключительной главе известной романизированной биографии Радищева Екатерина читает «Путешествие из Петербурга в Москву» и, хотя ее решение, как известно из истории, будет вполне однозначным (смертная казнь, потом замененная сибирской ссылкой), ее первая читательская реакция, вольно реконструируемая романисткой, предстает более интересной — амбивалентной:

Все чувства и мысли этой странной книги — пламенный гнев и жестокая скорбь. И все-таки в первую минуту, не оглядываясь еще, не раздумывая, Екатерина увлекалась чтением.

Она вдруг помолодела от этой книги.

Похоже было — она еще принцессой Цербтской или несчастной великой княгиней, которой угрожает то ли монастырь, то ли казнь, мечтая о несбыточном, в глубоком одиночестве переживает гениальные мысли просветителей.

<sup>1</sup> За замечания и подсказки автор признателен Д.Л. Быкову, Н.П. Гринцеру, И.Ф. Даниловой, Е.В. Капинос, Н.Н. Мазур, В.А. Мильчиной, Л.Г. Пановой, И.А. Пильщикovu и Грегу Толмэнну (Greg Thalmann).

Встали и те дни, когда клялась сама себе, если будет царствовать, то сделает свой народ свободным и счастливым.

Да, в самый первый раз Екатерина читала книгу Радищева не как самодержица-императрица, а просто как человек, которому были когда-то близки все лучшие просветительные мысли века, у которого были великодушные благие намерения...<sup>2</sup>

Этот фрагмент относится к числу сравнительно удачных в книге, и интересно задуматься о секрете его успеха. Ответ на подобный вопрос следует искать в эффектах самой структуры, ее опоре на архетипические конструкции и/или отсылке к авторитетному литературному источнику. Структурные достоинства очевидны: неожиданность первого впечатления самодержицы, контраст между ее настоящим и прошлым, двойственность ее теперешних чувств. Архетипическая подоплека прочитывается более или менее явственно: внезапное омоложение личности, возвращение к ранней, невинной стадии, еще не искаженной условностями цивилизации. А реминисцентное *déjà vu* витает где-то за и над текстом, но в руки не дается. (Интересно, каким процентом моих читателей оно угадывается с ходу?)

Повторим для ясности условия задачи. Нужен влиятельный литературный прецедент (желательно из русской классики), с примерно следующим сюжетным раскладом:

Главный протагонист — лицо (желательно женщина), ныне занимающее высокое общественное положение (желательно близкое к верховной власти или обладающее таковой), а в молодости не принадлежавшее к столичной элите, жившее где-то вдалеке, на периферии власти, и разделявшее наивные идеалистические воззрения, внушенные соответствующим кругом чтения. Внимание протагониста захватывает некий знаковый объект (желательно письменный текст), который претендует на его одобрение, напоминая о его прошлых душевных состояниях и временно освобождая его от новых со-

<sup>2</sup> Форш О.Д. Радищев (1932–1939; <http://librebook.ru/radichev>).

циально-политических обязательств и правил поведения, — метафорически омолаживает, разоружает, разгримировывает его, — и он позитивно, в противовес своему теперешнему статусу, воспринимает этот сигнал из прошлого. Однако это впадение в молодость будет лишь временным озарением, после чего протагонист вернется во «взрослую» реальность.

После такого разжевывания ответ напрашивается. Конечно, это Татьяна, которая в Восьмой главе предстает сначала неузнаваемой и недоступной властительницей высшего света, а затем — *Татьяной прежней* (8, XIX), в слезах читающей «Письмо Онегина». Приведу соответствующие фрагменты, выделяя важнейшие переключки полужирным курсивом.

Но мой Онегин вечер целый / Татьяной занят был одной, /  
Не этой девочкой несмелой, / Влюбленной, **бедной и простой**, /  
Но равнодушною **княгиней**, / Но **неприступною богиней** /  
Роскошной, **царственной** Невы. (XXVII)

Как изменилася Татьяна! / Как **твердо в роль свою вошла!** /  
Как **утеснительного сана** / Приемы скоро приняла! / Кто б смел  
**искать** девчонки нежной / В сей величавой, в сей небрежной /  
**Законодательнице** зал? (XXVIII)

Примчался к ней, к своей Татьяне <...> Дверь отворил он. /  
Что ж его / С такую силой поражает? / **Княгиня** перед ним, одна, /  
Сидит, **не убрана**, бледна, / **Письмо** какое-то **читает** / И **тихо**  
**слезы льет рекой**, / Опершись на руку щекой. (XL)

О, кто б немых ее страданий / В сей быстрый миг не **прочитал!** /  
Кто **прежней Тани, бедной Тани** / Теперь **в княгине б не узнал!** <...> Ей **внятно все. Простая дева, / С мечтами, сердцем**  
**прежних дней**, / Теперь опять **воскресла в ней**. (XLI)

Не потому ль, что **в высшем свете** / Теперь являться я должна; /  
Что я **богата и знатна**, / Что муж в сраженьях изувечен, / Что  
**нас** за то **ласкает двор?** (XLIV)

А мне, Онегин, **пышность эта**, / Постылой жизни **мишура**, /  
Мои **успехи в вихре света**, / Мой **модный дом** и вечера, / Что

в них? Сейчас **отдать** я рада / Всю эту **ветошь маскарада**, / Весь  
этот **блеск, и шум, и чад** / За **полку книг**, за **дикий сад**, / За наше  
**бедное жилище**, / За **те места**, где **в первый раз**, / Онегин, ви-  
дела я вас, / Да за **мирное** кладбище, / Где нынче крест и тень  
ветвей / Над **бедной нянею** моей... (XLVI)

Особо подчеркнуты некоторые вдвойне релевантные — «читательские» — места:

**Письмо** какое-то **читает** <...> О, кто б <...> ее страданий <...>  
**не прочитал!** Кто прежней <...> Теперь в княгине б **не узнал!** <...>  
Ей **внятно** все <...> Сейчас отдать я рада <...> **За полку книг...**

Нетрудно согласиться, что пушкинский претекст, действительно, существует. Он осеняет пассаж Ольги Форш своей образной харизмой и неоспоримым литературным авторитетом, придавая ее тексту дополнительную психологическую и историческую убедительность — тем более желательную, что данный эпизод романа относится к законной в этом жанре, но достаточно рискованной зоне правдоподобного вымысла.

Но совпадение текста с претекстом далеко не полное. Многого, чем так впечатляют строфы из Восьмой главы, у Форш нет.

Так, Татьяна была в свое время влюблена в Онегина, но про Екатерину и Радищева ничего такого не утверждается. Не говорится и ни о какой предыдущей переписке между ними (так сказать, «письме Екатерины / Татьяны Радищеву / Онегину»), — разве что те же просветительские идеи были в свое время близки и ей.

Впрочем, за рамками приведенного ударного фрагмента, но в той же главе восемнадцатой, Форш находит способ сделать «письмо Радищева / Онегина» более интимно близким Екатерине, связав его с некими ее собственными «письмами Татьяны».

Ближе к началу главы двойственность реакций Екатерины на радикальные просветительские идеи связывается с ее более ранним текстом:

Екатерина оказалась самой возмущенной из монархов, когда **Франция стала воплощать в жизнь как раз те самые революционные идеи, которыми она прикидывалась восхищенной в творениях просветителей в те далекие дни, когда она по-разила Европу своим «Наказом»**, и еще она любила повторять: «Душа моя — республиканка». Казалось бы, какая пережитка ею **трагедия**: ненавистница деспотизма, волею судеб она сама попала в положение деспота.

И вот теперь она приступает к чтению радищевской книги, привлеченная предполагаемым сходством с книгой о ее собственных поездках:

«Путешествие из Петербурга в Москву» лежало на большом столе **в библиотеке Екатерины** вместе с другими книгами <...>. Екатерина, перебирая новые заглавия в поисках чтения <...>, остановилась на «Путешествии». Прежде всего ее заинтересовало **сходство в распределении глав между этой книгой и той, изданной не так давно <...>, озаглавленной «Путешествие ее величества в полуденный край России, предпринятое <...> к усовершенствованию благоденствия ее поданных»**.

«Может быть, это **нечто вроде дополнения к тому изданию**», — подумала было она. Однако весьма скоро <...> взволнованно насторожилась от догадки: **уж не пародия ли** это новое «Путешествие» **на ее недавнее шествие на юг**.

<...> Оказывается, что уже в заглавии была заключена насмешка, и презлая. <...>

Даже это, показалось насторожившейся императрице, **написано в противовес верноподданнической отметке камерфурьерских журналов каждого малейшего ее передвижения, трапезы, приема и поведения**.

Отметим, кстати, звучащий цитатой из «Евгения Онегина» оборот **уж не пародия ли...?** Вряд ли это случайное совпадение, поскольку в том же цитатном духе читается и один из пассажей об установлении личности анонимного автора «Путешествия»:

**Как губка напитавшись** ядом аббата Мабли, Рейналя, Руссо, **хватив попутно и сегодняшней французской заразы, сочи-**

**тель** взял в руки перо и открыл свободный ход **гневу собственному... Кто же он?**

Вспомним, как Татьяна в Седьмой главе пытается осмыслить для себя личность Онегина — по книгам в его библиотеке:

И в молчаливом **кабинете** <...> Осталась наконец одна <...> Потом **за книги принялася** <...> **Чтенью предалася** / Татьяна жадною душой... (XXI)

И начинает понемногу / Моя Татьяна **понимать** <...> Того, ком она вздыхать / Осуждена судьбою властной <...> **Что ж он?** Ужели **подражанье** <...> **Уж не пародия ли он?** (XXIV)

Так что полускрытые проекции на коллизию Татьяна–Онегин оказываются даже более настойчивыми, чем это прописано в пассаже о сочувственном чтении Екатериной радищевского «Путешествия». Но одна, важнейшая, черта ситуации Восьмой главы Онегина отсутствует там полностью. Это — острейший момент, состоящий в том, что Онегин лично, а не только своими письмами, вторгается в интимное пространство Татьянинного будуара, где застаёт ее в омоложенном — воскрешенном давнем — состоянии за чтением его письма.

Этого хода у Форш нет. Как же работает интертекстуальная переключка ее эпизода с пушкинским?

Работает так, как работает всякий троп, ибо интертекстуальная отсылка и есть разновидность тропа: прямо говорится одно, а по ассоциации к этому добавляется другое.

Если дева сравнивается с розой, то в ней не только акцентируются сходные черты (красота, румянец, аромат...), но и проступают заведомо у нее отсутствующие (шипы, хрупкость лепестков, скорая смерть...), — отсутствующие и тем более суггестивно на нее проецируемые.

Точно так же образ Екатерины, читающей Радищева, молчаливо — интертекстуально — сравниваемый с ситуацией Татьяны, обретает в результате и те черты пушкинской коллизии, которые ситуации с Екатериной вовсе не свойственны. В част-

ности — специфически женскую, интимную, почти любовную ауру этого чтения и элемент личного присутствия автора читаемого письма. Сюжетно, событийно Радищева в этой сцене нет, а интертекстуально, образно он там как бы есть.

Кстати, вдохновляясь то ли пушкинской коллизией, то ли общей сюжетной логикой драматического столкновения персонажей друг с другом, Форш предпринимает еще одну попытку как-то свести Радищева с его державной читательницей. Только теперь эту роль она отдает властному alter ego Екатерины — светлейшему князю Потемкину. Книга посылается ему на отзыв, и, читая ее, он испытывает в чем-то сходные с императрицыными двойственные чувства, причем — важное структурное приращение! — воображает прямой разговор с самим Радищевым:

В главе «Спасская Полесь» основной темой «сновидения» автора <...> тщеславие его и матушкино. Все **кололо** не в бровь, а прямо в глаз. <...> Однако **читал он по виду спокойно**. Вдруг, внезапно **уязвленный** укорами сочинителя в растрате государственной казны вельможами, схватил со стола счета и вслух стал прикидывать, во что приблизительно он обходится государству.

Следуют вполне добросовестные выкладки Потемкина, вынужденного признать гигантские масштабы своих хищений.

Ну что же, **вызов можно принять и на него ответить достойно**. Потемкин встал <...> На лице было странное выражение **глубокого удовлетворения**. Глаз его <...> **искрился насмешливым одобрением**. <...>

Знал, хорошо знал сочинитель, что делал. Ничего не побоялся <...>. Решился один во весь голос сказать, что бы там за это ни ждало его <...>.

Он метался, как зверь, по комнате, **читал и перечитывал драгоценную книгу, странно взволнованный**. <...> Книга осуждала весь крепостнический строй, все, что сейчас столь ревностно хотел он поддержать новыми государственными учреждениями о губерниях. <...>

Минутами ему хотелось во что бы то ни стало **вызвать сюда к себе этого сочинителя, чтобы стоял он перед ним** <...> Он бы **разъяснил** ему, что именно его двинуло создать <...> эту **систему управления** <...> Пробовал он сам управлять? <...> **И про себя самого рассказал бы, почему стал таков...** <...>

**Ему хотелось, чтобы Радищев понял его**. Не подлец ведь он, Потемкин, по природе. <...> Может жизнь на подвиг положить <...> **Только вопрос, за что погибать?!**

Радищев счастливек — он знает за что. Он верует в золотой век... А если у него, Потемкина, нет веры уже ничему? <...> **Конечно, если бы таких, как этот Радищев, были тысячи, можно б отважиться руль повернуть**. <...> Но поскольку сей сочинитель одинок, он только вредоносен. <...>

Опять Потемкин **заметался** по комнате <...>. **Он вызвал в памяти красивое лицо Радищева**, <...> «...Ну что ж, значит, он в своем дерзком деянии уже получил награду свою. И сколько, матушка царица, его книжку ни изымай — останется она». **И неожиданно для себя, с торжеством и гордостью за смелого человека**, Потемкин еще повторил: «Сия книга останется!»

Думаю, что в дальнейших комментариях эта вторая вариация на тему амбивалентного прочтения книги Радищева носителями верховной власти не нуждается.

Кстати, проекция, анахронически отбрасываемая на Екатерину еще не родившейся Татьяной<sup>3</sup>, — тем занятнее, что Екатерина была сродни тем сочинителям XVIII в., которых усердно читали как сама Татьяна, так и Онегин; а Екатерину, как известно, читал их автор.

В заключение несколько слов о характере пушкинского подтекста в восемнадцатой главе «Радищева».

Это, судя по всему, не случай открытой отсылки, почетительного отдания дани, сопоставительной переработки, творческой полемики или иной интертекстуальной игры с источником. Скорее, напротив, перед нами феномен неосознан-

<sup>3</sup> Согласно Ю. М. Лотману, «вероятный год ее рождения — 1803»; Екатерине (1729–1796) в момент чтения «Путешествия» 61 год; юной Татьяне, пишущей письмо Онегину, — 17, а читающей его письмо — 23 года (см.: *Пушкин А.С. Евгений Онегин: Роман в стихах / Комм. Ю.М. Лотмана. М., 1991. С. 657, 662*).



ной — или сознательной, но скрываемой (от себя и читателей) — потребительской опоры автора на могучий авторитет классического претекста, позволяющей подспудно черпать оттуда литературную и архетипическую энергию и ставить ее на службу собственным задачам.

## 2. Пушкин

Разобравшись с ударным местом в книге Форш, — и даже с двумя, поскольку потемкинская реакция выписана не менее интересно, чем екатерининская (и, не исключено, имеет свою нетривиальную подоплеку), — естественно задуматься о секрете их пушкинского оригинала. Как мы заметили, вдобавок к архетипическому топосу омоложения героини и обнаружения ее глубинной сущности, общему у Форш и Пушкина, в Восьмой главе налицо мотив присутствия при этом главного протагониста романа, причем не просто (анти)героя-любownika, но одновременно и автора текста, спровоцировавшего это эпифаническое узнавание. Тем самым в ситуацию вносится драгоценный для литературы метапоэтический элемент.

Онегин не только видит Татьяну без светской маски и выслушивает ее признание в неугасшей любви к нему, но и оказывается неожиданным — объективным! — свидетелем желанного воздействия его литературного произведения на читательницу. Это излюбленная авторами конструкция, иногда заостряемая ими до карикатурности. Вспомним:

— пушкинского Моцарта, наслаждающегося вульгарным исполнением фрагмента из «Свадьбы Фигаро» уличным скрипачом;

— Юрия Живаго, таскающего дрова богатому квартиранту и через его плечо наблюдающего за тем, как тот с карандашом читает его книгу;

— наконец, рассказчика бабелевской «Справки», который успешно скармливает опытной проститутке, не подозревающей его в сочинительстве, свою наглуую — во многом заем-

ную — импровизацию на тему продажного секса и пожирает любовные плоды этого литературного дебюта.

Любопытно, что ни Набоков, ни Лотман в своих комментариях не уделяют никакого внимания этому сюжетному ходу, хотя Пушкин вряд ли был тут абсолютно оригинален, а скорее, обыграл что-то из наличного литературного репертуара. *Письмо какое-то читает...* Уж очень сильное место — и структурно, и архетипически, и метапоэтически. Неужели же не интертекстуально?!

Самого Пушкина оно явно занимало — настолько, что в развязке «Барышни-крестьянки», писавшейся одновременно с Восьмой главой (обе закончены в конце сентября 1830 г.), он его спародировал:<sup>4</sup>

...Алексей <...> пошел без доклада.

«Все будет решено, — думал он, подходя к гостиной, — объяснюсь с нею самою». — Он вошел... и остолбенел! **Лиза... нет Акулина, милая смуглая Акулина, не в сарафане, а в белом утреннем платье**, сидела перед окном и **читала его письмо; она так была занята**, что не слыхала, как он и вошел. <...> Лиза **вздрыгнула** <...> и хотела убежать. Он бросился ее удерживать. «Акулина, Акулина!..» Лиза старалась от него освободиться <...> «Акулина! <...>» — повторял он, целуя ее руки. <...> В эту минуту <...> Григорий Иванович вошел.

— Ага! <...> да у вас, кажется, дело совсем уже слажено...

Двойственность адресатки письма доведена здесь до предела — до раздвоения персонажа, и тем водевильнее развертывается узнавание в «искусственной» Лизе «естественной» Акулины.

Это общее место сентиментального — и пародийного — романа.

<sup>4</sup> Впервые замечено, по-видимому, М.С. Альтманом в его статье: «Барышня-крестьянка»: Пушкин и Карамзин (Slavia. 1931. № 10. С. 788–789); статья упомянута в: *Debreczeny Paul. The Other Pushkin. A Study of Alexander Pushkin's Prose Fiction* (Stanford, 1983), где параллелям между «Барышней-крестьянкой» и 8-й главой «Онегина» отведено значительное место (p. 85 ff.; см. p. 313).

Но в «Опасных связях» Шодерло де Лакло (1782) и «Страданиях юного Вертера» Гёте (1774, 1787; рус. пер. 1781, 1829; фр. перев. 1776), где подобные эпизоды, казалось бы, напрашиваются, их нет.

Впрочем, у Гёте нет, а у Сушкова, в «Русском Вертере» (1801), — есть:

Наконец я нашел средство **вручить ей письмо**, так что нельзя было не принять оно, не попав под подозрение окружающим. Просьбы мои о решении моей участи были долго напрасны, как **некогда в уединенной комнате я застал ее, держащую с восхищением бумагу** <...> Я бросаюсь стремительно, вырываю оную и **познаю мой почерк**. Тогда я покрываю ее тысячею поцелуев (Письмо XI, августа 21)<sup>5</sup>.

У Гёте же аналогичную сцену с поцелуями провоцирует не чтение Лоттой письма Вертера, а Вертером — по ее просьбе — его перевода из Оссиана (так что акцентируется и «авторский» момент!). Под влиянием чтения Вертер укрепляется в идее самоубийства, и Лотта это чувствует.

— В ящике моего стола лежит **ваш перевод песен Оссиана, я еще его не читала, все надеялась услышать в вашем чтении** <...>

Он <...> пошел за тетрадь, но, когда взял ее в руки, его охватила дрожь и **на глаза набежали слезы** <...> Он сел и стал **читать**.

— «Звезда вечерних сумерек, ты давно горишь на закате <...>» Из глаз Лотты **хлынули слезы** <...> и **прервали чтение** Вертера. Он отшвырнул **тетрадь**, схватил ее руку и **заплакал горькими слезами**. Лотта <...> **закрывает глаза** носовым платком. Оба были глубоко потрясены. Страшную участь героев песнопения **они ощущали как собственное свое горе** <...> и **слезы их лились согласно** <...> Ей стало страшно <...> Она <...> **сквозь рыдания** попросила его <...> **читать дальше**. Вертер <...> поднял **листок** и, задыхаясь, стал **читать**:

<sup>5</sup> Сушков М.В. Русский Вертер. Полусправедливая повесть // Русская сентиментальная повесть / Сост. и комм. П.А. Орлова. М., 1979 ([http://az.lib.ru/s/sushkow\\_m\\_w/text\\_0020.shtml](http://az.lib.ru/s/sushkow_m_w/text_0020.shtml)).

— «Зачем же ты будишь меня, о веянье весны? <...> Но близок для меня час увяданья. Близка та буря, что оборвет мои листья...»

Смысл этих слов всей своей силой обрушился на несчастного Вертера. В глубоком отчаянии бросился он к ногам Лотты, схватил ее руки <...> и у нее в душе мелькнуло смутное **предчувствие его страшного решения**. Сознание ее помутилось, она сжала его руки, прижала к своей груди, **в порыве сострадания** склонилась над ним, и их **пылающие щеки соприкоснулись** <...> **Он стиснул ее в объятиях и покрыл неистовыми поцелуями ее трепетные лепечущие губы**.

— Вертер! — крикнула она сдавленным голосом <...> и беспомощным движением попыталась отстранить его <...>

Он <...> разжал объятия и <...> упал к ее ногам. Она выпрямилась и <...> теряясь между любовью и гневом, выговорила:

— Это не повторится, **вы больше не увидите меня**, Вертер! — И, бросив на страдальца **взгляд, исполненный любви**, выбежала в соседнюю комнату и заперлась на ключ<sup>6</sup>.

Заметим, что при всем сходстве (в частности — наличии авторского момента) ситуация в «Вертере» существенно отличается от пушкинской. Читается все-таки не письмо героя, а выполненный им перевод произведения знаменитого автора, и это вызывает то «подражательное желание» (по Рене Жирау), хрестоматийным образцом которого является эпизод с Паоло и Франческой у Данте.

Другим потенциальным источником ситуации в Восьмой главе мог быть исторический роман мадам де Жанлис, тексты которой являют кладезь литературных штампов эпохи, — «Герцогиня де Лавальер» (1804). Там король Людовик XIV, ухаживающий за заглавной героиней, проникает, с помощью интриганки, в ее комнату и видит, что она читает его письмо; она чуть не падает в обморок, плачет, и следует драматическое, но исполненное достоинства объяснение<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Гете И.В. Страдания юного Вертера / Пер. Н. Касаткиной // Гете И.В. Избранные произведения. М., 1963. С. 419–425.

<sup>7</sup> См.: *Madamede Genlis. La Duchesse de La Vallière*. Т. 1. 11-е éd. Paris, 1823. P. 73–74.

Сходную сцену Жанлис выписывает в еще одном сочинении, причем немедленно переведенном на русский язык и никем иным, как Карамзиным (1803):

Эльмина оставляет Вармбрун! <...> — сказал Нельсон с горестию и **решился написать к ней. Письмо** его было коротко и просто: он <...> умолял Эльмину отложить свой отъезд <...> Нельсон пошел на кладбище и **положил письмо** на гроб Госпожи Б\* — не было другога средства доставить его Эльмине. **Спрятавшись** в кустах, ожидал он её прихода.

Эльмина приближается ко гробу; **бледнеет, видя письмо; берет его дрожащею рукою, прочитывает несколько раз сряду, кладет на свою грудь, и слезы ручьями льются из глаз ея. Сии слезы были ответом Эльмины.**

Нельсон <...> вдруг заметил, что Эльмина <...> чего-то искала глазами... Нельсон <...> тихонько потряс ветвями куста, за которым скрывался <...> и бросил букет ясминов на гроб Госпожи Б\*... Эльмина **затрепетала**, устремила на куст глаза свои — движением головы изъявила согласие<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> «Меланхолия и воображение». Повесть Госпожи Жанлис. Пер. Н.М. Карамзина (<http://poesias.ru/in-proza/zhanlis-madlen/zhanlis-madlen10014.shtml>); оригинал: Les Fleurs Funéraires ou La *Mélancolie* et l'Imagination // Nouvelle bibliothèque des romans. T. 1. Paris, 1802. P. 87–218.

Возникновению романа между героем и героиней способствует пение ею романса на слова из Оссиана (вспомним «Вертера»), о чем он узнает из письма друга. В оригинале романс приводится полностью (р. 99–102), Карамзин же отделяется краткой справкой:

«Любезная невидимка пела романс уединенной Кольмы... Ты знаешь эту Поэму Оссианову... Я слушал с восторгом <...> В нетерпении видеть любезную певицу спешу к ней — и вдруг <...> вижу Эльмину! <...>

Нельсон <...> читает то место Вильгельмова письма, где он говорит: Эльмина... <...> Глаза его устремяются на сие опасное имя... <...> он произносит его вслух <...> чувствует в сердце какое-то необыкновенное движение <...>

В тот же вечер Нельсон отвечал Вильгельму, и говоря <...> только об Эльмине, просил его сообщить ему слова и музыку романса Кольмы; он любил Оссиана, и <...> с великим удовольствием прочитал в нем сию трогательную Поэму. Мудрено ли, что <...> едва закрыв глаза, он увидел молодую женщину в длинном флеровом покрывале <...> Сердце его волнуется и говорит ему: это Эльмина!».

Характерен элемент вуайеризма, драматизирующий констатацию отправителем письма его воздействия на адресатку; в Восьмой главе это дано лишь намеком (Онегин входит неожиданно, но не скрывается).

Подобных прецедентов наверняка было много, и вопрос в том, чем же таким особенным отличается дорогой российскому читателю — и Ольге Форш — финал Восьмой главы.

Думаю, дело прежде всего не в отдельном мотиве (герой застает героиню за чтением его письма), а в (провоцируемом этим чтением) богатом мотивном кластере (архетипическое омоложение героини, сбрасывание ею властной маски, соблюдение супружеской верности и т. п.) и том, как он венчает симметричную конструкцию сюжета в целом.

Действительно, письму Татьяны к Онегину и его холодным нравоучениям в начале (тезис) зеркально отвечает ее позднейшая мутация в недоступную законодательницу зал, отвергающую все письма Онегина и его попытки распознать / разбудить в ней прежнюю Татьяну (антитезис), за чем следует одновременно и воскрешение прошлого (благодаря чтению письма) и его окончательная отмена во имя настоящего (финальный синтез).

Ну, и не последнюю роль играют какие-никакие достоинства пушкинской версификации. Роман-то в стихах — дьявольская разница!

### 3. Кибиров

Так или иначе, роковой обмен письмами оказывается живучим кластером — и в наши дни пленяет он поэта. Ср., например, относительно недавнее стихотворное послание:

Ну что, читательница? Как ты там? Надеюсь,  
что ты в тоске, в отчаянье, в слезах,  
что образ мой, тобой в ночи владея,  
сжимает грудь и разжигает пах.

Надежды праздные. А как бы мне хотелось,  
чтобы и вправду поменялись мы,  
чтоб это ты, томясь душой и телом,  
строчила письма средь полночной тьмы,

чтоб это я, спокойный и польщенный,  
в часы отдохновенья их читал,  
дивясь бесстыдству девы воспаленной,  
подтексты по привычке отмечал.

1999<sup>9</sup>

Подтексты действительно напрашиваются, и прежде всего пушкинские. Ср.:

В последний раз **твой образ** милый / Дерзаю **мысленно ласкать** («Прощание»)

О, если правда, что в **ночи** <...> Явись, **возлюбленная тень** <...> Сомненьем мучусь... но, **тоскуя**, / **Хочу** сказать, что **все люблю я...** («Заклинание»);

Упрямо смотрит он: она / Сидит **покойна и вольна** (8, XXII);

По прихоти своей скитаться здесь и там, / **Дивясь** божественным природы **красотам...** («Из Пиндемонти»);

Поверьте: моего **стыда** / Вы не узнали б никогда, / Когда б **надежду** я имела... («Письмо Татьяны к Онегину»);

Всё в жертву памяти твоей: <...> И **слезы девы воспаленной** <...> И **мищенье**, бурная мечта / Ожесточенного страданья... («Всё в жертву памяти твоей...»);

От воздержанья муза чахнет <...> К неверной славе я хладею; / И **по привычке** лишь одной / Лениво волочусь за нею... («Дельвигу»).

И так далее, как говорил Хлебников.

<sup>9</sup> Кибиров Т.Ю. «Ну что, читательница...» (из цикла «Апоиp, ехiл...») // Кибиров Т.Ю. Стихи. М., 2005. С. 504.

Но генеральный пушкинский подтекст — это, конечно, сама сюжетная схема: обмен письмами и ролями между протагонистами, из которых сначала безответно влюблен один, а потом другой, четко осознаваемая Татьяной: *Онегин, помните ль тот час <...> Урок Ваш выслушала я? / Сегодня очередь моя* (8, XLII). При этом, хотя у Кибирова мотив присутствия отправителя при чтении письма получательницей опущен, нацеленность на реакцию всячески подчеркивается.

Разумеется, за текстом слышится не только Пушкин. Хотя у него зеркальность отношений прямо сформулирована и даже проговаривается мечта о мести, более интенсивную разработку этих мотивов мы находим у Лермонтова. Прежде всего, мотива зеркальности, обратимости, — иногда в солидарном ключе, как в «Сне», ср.:

**Лежал один я на песке долины** <...> И жгло меня — но спал я мертвым сном. / **И снился мне** сияющий огнями / Вечерний пир в родимой стороне <...> Шел **разговор веселый обо мне** <...> Сидела там задумчиво одна <...> **И снилась ей долина Дагестана; / Знакомый труп лежал в долине** той...;

иногда — в откровенно враждебном:

Не ты, но судьба виновата была, / Что скоро ты мне изменила. / Она тебе прелести женщин дала, / Но женское сердце вложила <...> **Но в час свой урочный узнает оно / Цепей неизбежное бремя** <...> Тогда я опять появлюсь пред тобой <...> Вослед за тобой побежит **мой укор / И в душу он будет вливаться.** / **И мищенье, напомнив, что я перенес,** / Уста мои к смеху принудит... («К \* \* \* [«Не ты, но судьба виновата была...»]).

У него же нередок мотив настоящего навязывания своего образа одним партнером другому:

Но если **образ мой приснится / Тебе в страдальческую ночь** <...> Не презирай то сновиденье, / Не отгоняй те мысли прочь! («Измаил-Бей»).

Вся эта парадигма, конечно, в значительной мере готовая, заемная, — ср. «Мщение» Батюшкова с подзаголовком: «Из Парни»:

Так! **всюду образ мой увидишь пред собою**, / Не в виде **прежнего любовника в цепях**, / Который с нежностью сквозь слезы упрекает / И жребий с трепетом читает / В твоих потупленных очах. / Нет, в лютой ревности **карая** преступленье, / **Явлюсь, как бледное в полночь привиденье**, / **И всюду следовать я буду за тобой**<sup>10</sup>.

Чем же так хороша новая вариация на старые темы, чем оригинальна?

Ну, прежде всего чисто сюжетным мастерством. Перед нами как бы два письма — Татьяны к Онегину и Онегина к Татьяне в одном флаконе, причем каждое проходит дважды.

В I строфе лирический герой воображает себя Онегиным Восьмой главы (*надеюсь...*), но успешно покоряющим Татьяну своими посланиями, понуждая ее вернуться к роли влюбленной в него прежней Татьяны. Во II строфе он кратко признает тщетность этих надежд, но не отрекается от них, а переводит их в сугубо оптативный план (*как бы мне хотелось...*) и формулирует принцип зеркального обмена ролями, чтобы далее детально расписать желательный для него сценарий переписки: ты будешь Татьяной Третьей главы, а я — Онегиным Четвертой.

Сильнейшим побочным эффектом такого построения оказывается лаконичное совмещение (в последних шести строках) воображаемой ситуации с просвечивающей сквозь нее реальной, где лирический герой и героиня прочно ассоциируются с главой Восьмой.

<sup>10</sup> Ср. вариацию на этот мстительно-зеркальный мотив (с *А ты...*, но все же без *чтобы*) у Цветаевой: **...Была я уличной певицей, / А ты был княжеским сыном** <...> *Но старый князь... <...> Прогнать девчонку со двора. / И написала же я в ту ночь! / Зато в блаженном мире — том — / **Была я — княжескою дочкой, / А ты был уличным певцом!*** («Стихи к Сонечке. 3»).

Словесным воплощением этой иронической фигуры становится серия оборотов, вводимых союзами: *Ну что..? Как..? Надеюсь, что..., что... А как бы... хотелось, чтобы..., чтоб это ты..., чтоб это я...*, а вершиной серии — тройное *чтоб(ы)*.

Такая оптативная конструкция распространена очень широко, и ее классический образец находим опять-таки у Лермонтова:

Я б желал навеки так заснуть, / **Чтоб** в груди дремали жизни силы, / **Чтоб**, дыша, вздымалась тихо грудь; / **Чтоб** всю ночь <...> Про любовь мне сладкий голос пел, / Надо мной **чтоб**, вечно зелена, / Темный дуб склонялся и шумел.

Но это пожелания, так сказать, одинарные («хочу, чтоб было то-то»), лишь имплицитно проецирующие некоторый модус поведения на партнера, в данном случае — на некий *сладкий голос* (ну, и *на темный дуб*). Кибиров же предельно максимизирует двойственный потенциал ситуации, четко прописывая два встречных сценария: «чтобы ты делала то-то и то-то, а я в ответ, напротив, то-то и то-то».

Некоторое приближение к такой конструкции, с четкой зеркальностью и даже мстительностью, а главное, с четырехкратным *чтоб*, есть у Пушкина — в «Желании славы» (1825):

...Безмолвно пред тобой **коленипреклоненный**, / Я на тебя глядел и думал: ты моя, / — Ты знаешь, милая, желал ли славы я <...> Шептала ты: скажи, ты любишь, ты счастлив? <...> Я наслаждением весь полон был, я мнил <...> И что же? **Слезы, муки, / Измены, клевета**, всё на главу мою / Обрушилось вдруг... <...> И ныне <...> Желая славы я, **чтоб** именем моим / Твой слух был поражен всечасно, **чтоб** ты мною / Окружена была, **чтоб** громкою молвою / Все, все вокруг тебя звучало обо мне, / **Чтоб**, гласу верному внимая в тишине, / Ты помнила мои последние моления / В саду, во тьме ночной, в минуту разлученья.

Для полного сходства недостает лишь пассажа, в котором под *флагом чтоб(ы)* описывалось бы совершенно уже «ко-

ленопреклоненное» поведение героини. Литературные прототипы подобного зеркального скрипта с вдвойне серийным *чтоб(ы)* должны быть многочисленны<sup>11</sup>.

От структурных эффектов перейдем к содержательным. В тематическом плане нова сама переписка поэта не с простой адресаткой, а с *читательницей*, причем достаточно искушенной, чтобы отмечать подтексты, в сущности — с читательницей-литературоведом<sup>12</sup>.

Известным образом такой металитературной коммуникации было стихотворение Беллы Ахмадулиной «Описание обеда» («Как долго я не высыпалась...»; 1969):

Как долго я не высыпалась, *писала медленно, да зря* <...> и все затем, чтоб *добрый критик не понял в этом ничего* <...> когда меня позвал к обеду *сосед-литературовед* <...> Он обещал мне, что *наука, известная его уму, откроем мне, какая мука угодна сердцу моему*. С улыбкой грусти и привета открыла дверь в тепло и свет *жена литературоведа, сама литературовед* <...> Я думала: «Господь вседобрый! <...> Скажи им, что пора обедать, вели им хоть на час забыть о том, *чем им так сладко ведать, о том, чем мне так страшно быть* <...>». Он, сокрушаясь бесполезно, *стал разум мой учить уму*, и я ответила любезно:

<sup>11</sup> Возможно, искать следует не столько в лирической поэзии, сколько в баснях, драме, комедии, прозе. В принципе можно было бы спросить у самого Кибирова, поэта, филологически очень эрудированного. Он, слава Богу, жив, я с ним немного знаком, у него даже есть стихотворение «по мотивам Жолковского», но как-то это неудобно. Ведь нашу исследовательскую деятельность недаром сравнивают со следовательской, — хорош был бы Шерлок Холмс, спрашивающий у подозреваемого, где и какие он взял инструменты для вскрытия сейфа!

<sup>12</sup> Образ возлюбленной как литературоведа четко прописан в сонете «Заявка на исследование» из того же цикла: *Когда б Петрарке юная Лаура / взяла б да неожиданно дала — / что потеряла б, что приобрела / история твоей литературы? / Иль Беатриче, покорясь натуре, / на плечи Данту ноги б вознесла — / какой бы этим вклад она внесла / в сокровищницу мировой культуры? / Или, в последний миг за край хитона / ее схватив на роковой скале, / Фаон бы Сафо распластал во мгле — / могли бы мы благодарить Фаона? / Ведь интересно? Так давай вдвоем / мы опытным путем ответ найдем!* (Кибиров Т.Ю. Стихи. С. 510).

«Потом, мой друг, когда умру, вы мне успеете ответить. Но как же мне с собою быть? Ведь *перед тем, как мною ведать, вам следует меня убить*»<sup>13</sup>.

В сущности, тема не новая, вспомним жанр эпиграмм на литературных противников, в частности на критиков-Зоилов, и более развернутые полемические послания такого рода, ср. пушкинское «Румяный критик мой...»:

Румяный критик мой, насмешник толстопузый, / Готовый век *трунить над нашей томной музой*, / Поди-ка ты сюда, присядь-ка ты со мной, / Попробуй, сладим ли с проклятою хандрой <...> Что ж ты нахмурился? — Нельзя ли блажь оставить! / И песенкою нас веселой позабавить? — Куда же ты? — В Москву, чтоб *графских именов* / *Мне здесь не прогулять*. / — Постой, а карантин! <...> Что, брат? уж не трунишь, тоска берет — ага!

В обоих случаях характерен нарочито дружелюбный, хотя и полный иронии, тон разговора поэта с оппонентом, — недаром ахмадулинское стихотворение кончается компромиссом:

Мы помирились в воскресенье. / — У нас обед. А что у вас? / — А у меня стихотворенье. / Оно написано как раз.

Но Кибиров делает как минимум два шага вперед.

Один — постмодерный. Если литературоведы-партнеры ахмадулинской героини говорят с ней о содержании ее поэзии, — пытаются объяснить ей, в чем состоят ее муки, научить ее уму-разуму и вообще ведать ее поэтической судьбой, то у Кибирова партнерша героя содержанием его стихов не заморачивается, ограничиваясь привычной регистрацией лестных подтекстов. Она работает не с месседжем, а с кодом, дискурсом, литературным фактом. (Она действует так в реальности, а ее корреспондент — в мечтах, и его метатекстуальная резиньяция, как и положено, венчает текст.)

<sup>13</sup> Ахмадулина Б.А. Сны о Грузии. Тбилиси, 1977. С. 127–130.

До какой-то степени элементы подобного мета-чтения можно усмотреть в эпизоде знакомства Татьяны с книгами, в которых Онегин отмечал важнейшие «подтексты» своего характера:

Хранили многие страницы / *Отметку резкую ногтей* <...>  
Татьяна видит с трепетаньем, / Какою мыслью, *замечаньем* /  
Бывал Онегин поражен <...> На их полях она встречает / *Черты его карандаша*. /  
Везде Онегина душа / Себя невольно выражает <...> Чудак печальный и опасный, /  
Созданье ада иль небес <...> Что ж он? Ужели *подражанье* <...> *Чужих причуд истолкованье*, /  
*Слов модных полный лексикон*?.. / Уж не *пародия* ли он? Ужели загадку разрешила? /  
Ужели слово найдено? (7, XXIII–XXV)

С одной стороны, Татьяна, читая поверх онегинских маргиналий, пытается в самом традиционном смысле понять его душу, а с другой, готова увидеть в нем лишь модный лексикон, подражание чужим причудам, пародию — сугубо постмодерновый текст.

Второй новаторский ход Кибирова — скрещение двух поэтических топосов, полемического и любовного: литературовед сделан не просто соседом, знакомцем, (квази-)приятелем, но и объектом любовного желания, то есть как бы Булгариним и Татьяной в одном лице.

Некоторый зародыш этого можно обнаружить у Лермонтова — в любимом Кибировым стихотворении «К\* \* \*» («Я не унижусь пред тобою...»):<sup>14</sup>

И так *пожертвовал я годы* / Твоей улыбке и глазам <...> Как  
знать, быть может, те *мгновенья*, / Что протекли у ног твоих, /  
*Я отнимал у вдохновенья!* / А чем ты заменила их? / Быть может,  
... <...> *Я дал бы миру дар чудесный, / А мне за то бессмертье он?* <...>  
Такой души ты знала ль цену? / Ты знала — я тебя не знал!

<sup>14</sup> Ср. его стихотворение «Из Лермонтова», входящее в тот же цикл (Кибиров Т.Ю. Стихи. С. 492): *...Иль теток уважать возможно, когда мне ангел не дала? А я ведь за одно мгновенье меж ненаглядных ног твоих отдал бы к черту вдохновенье! Но ты не разомкнула их.*

Но это именно зародыш — любимая женщина, хотя и вредит литературному проекту, на роль критика-профессионала не претендует. Более чуткой к вопросам литературы предстанет героиня пушкинского «Желания славы», но и ее, по мнению героя, занимает не собственно поэзия, а лишь сопряженная с ней *слава*.

Литературоведческому анализу мог бы подвергнуть письмо Татьяны Онегин, — если бы Пушкин поделился с ним своим взглядом на ее влюбленность как на продукт чтения:

*Воображаясь героиней* / Своих возлюбленных *творцов*, /  
Кларисой, Юлией, Дельфиной <...> Одна *с опасной книгой бродит*, /  
Она в ней ищет и *находит* / Свой тайный жар, *свои мечты* <...>  
Вздыхает и, *себе присвоя* / *Чужой восторг, чужую грусть*, /  
В забвенье *шепчет наизусть* / *Письмо* для милого героя... (3, X).

Но поэт и сам предпочитает подчеркнуть в ее письме безыскусную подлинность чувств (пусть выраженных по-французски):

*Письмо* Татьяны предо мною <...> Кто ей внушал и эту *нежность*, /  
И *слов любезную небрежность*? / Кто ей внушал *умильный вздор*, /  
*Безумный сердца разговор*, / И увлекательный и вредный? (3, XXXI) —

и устами Онегина отмечает те же достоинства:

Но, получив *послание* Тани, / Онегин *живо тронут был*: /  
*Язык девических мечтаний* / В нем думы роем возмущил <...> Но  
обмануть он не хотел / *Доверчивость души невинной* <...> «Не  
отпирайтесь. Я прочел / *Души доверчивой признанья, / Любви невинной излиянья*; /  
Мне ваша *искренность* мила...» (4, XI, XII)

Более критична Татьяна, дающая урок Онегину в Восьмой главе, но и ее беспокоят реальные, возможно сомнительные, мотивы его возобновленного внимания к ней, а не их

литературная природа. Так что в этом Кибиров, по-видимому, оригинален.

И разумеется, в том, сколь органично сплетен у него с романтическим дискурсом образ разжигаемого паха. Образ крутой, но обе лексемы — самого высокого разбора.

Таковы уроки эпистолярного двойничества, двойного письма и, соответственно, двойного чтения. Кстати, по-польски *urok* — обаяние, очарование.

## II. НЕМНОГО ПО ЛАТЫНЕ

(Катулл, 2)

1

Темой этого урока будет классический образец европейской поэзии — стишок Катулла о воробье его возлюбленной, правда не самый знаменитый, посвященный смерти воробья, а предыдущий, обращенный к нему еще при жизни (в принятой нумерации стихов Катулла он фигурирует под № 2). Уровень моего владения латынью близок к онегинскому, но поскольку поэзия — это то, что пропадает в переводе, постольку речь может идти только об оригинале<sup>15</sup>, а переводы — привлекаться для справок и оценки потерь.

Стихотворение написано на латыни, но по сути — на языке общей нам всем изящной словесности. Говорят, что внутри иностранного текста скрывается наш родной и надо просто постараться его там разглядеть, пусть сквозь довольно тусклое стекло. Тем более что нам, русским, про латынь вообще виднее, чем, скажем, англосаксам, в массе своей понятия не имеющим о том, что такое, например, падеж.

Начну с того, что приведу стихотворение по-русски — в переводе великого поэта, но неизбежно вольном, уложен-

<sup>15</sup> Как подчеркивает в методической статье один американский катулловед, целью преподавания не может быть перевод: «the *real* poem is in Latin».

ном в более или менее рифмованный (ABCDEFEGG) 5-стопный дактиль с женскими окончаниями, — ну а там и в оригинале.

А. ФЕТ «К ВОРОБЬЮ ЛЕЗБИИ»

О воробей ты моей восхитительной девы,  
Прячет тебя на груди и с тобою играет,  
И тебя она тонким перстом раздраживши,  
Острым твоим укушеньям его подставляет,  
Как ей, отраде моей, красотой блестящей,  
Я и не знаю уж чем позабавиться мило,  
Чтобы в тоске находить для себя развлеченье,  
(Думаю, чтобы горячая страсть в ней остыла).  
Если бы мог, как она, поиграть я с тобою,  
Верю с души бы свалилось раздумье  
больное!

CATULLUS, 2

Passer, deliciae meae puellae,  
quicum ludere, quem in sinu tenere,  
cui primum digitum dare appetenti  
et acris solet incitare morsus,  
cum desiderio meo nitenti  
carum nescio quid lubet iocari  
et solacium sui doloris,  
credo ut tum gravis acquiescat ardor:  
tecum ludere sicut ipsa possem  
et tristis animi levare curas!

Большую близость к оригиналу, включая имитацию античного одиннадцатисложника (– – –□ – – –□ – – –□ – – –□ –)<sup>16</sup>, находим у С. Шервинского, а также у А. Пиотровского, чьи переводы долгое время оставались единственными в этом роде, и в недавних версиях Максима Амелина и Рахели Торпусман:

<sup>16</sup> В терминах русской просодии это логэды, состоящие из двух анапестов и двух ямбов со сплошной женской клаузулой; латинский стих основан не на удадениях, а на долготях.



## ШЕРВИНСКИЙ

Птенчик, радость моей подруги милой,  
С кем играет она, на лоне держит,  
Кончик пальца дает, когда попросит,  
Побуждая его клевать смелее,  
В час, когда красоте моей желанной  
С чем-нибудь дорогим развлечься надо,  
Чтобы немножко тоску свою рассеять,  
А вернее — свой пыл унять тяжелый, —  
Если б так же я мог, с тобой играя,  
Удрученной души смирить тревогу!

## ПИОТРОВСКИЙ

Милый птенчик, любовь моей подружки!  
На колени приняв, с тобой играет  
И балует она, и милый пальчик  
Подставляет для яростных укусов.  
Когда так моя прелесть, жизнь, отрада  
Забавляется бог весть как, смеётся,  
Чтоб найти утешеньице в заботах,  
Чтобы страсть (знаю — страсть!) не так пылала,  
Тут и я поиграть с тобой хотел бы,  
Чтоб печаль отлегла и стихло сердце.

## ТОРПУСМАН

Воробышка, с которым так приятно  
Щебетать и играть моей подружке,  
Целовать, прижимать к груди и гладить,  
Позволяя клевать себя повсюду, —  
Ибо радость моя изнемогает  
Под напором неудержимой страсти  
И, похоже, находит утоленья  
В этих милых, хоть и недолгих играх, —  
Ах, мой птенчик, когда б я сам был в силах,  
Забавляясь с тобой, гасить заботы  
И тревоги страдающего сердца!

## АМЕЛИН

Воробей, баловство моей малышки,  
с кем играть, прижимать кого ко грудке,  
кончик пальца кому совать, укусов  
добиваясь болезненных и частых, —  
лишь от скуки моей пригожей милым  
кем-нибудь позабавиться охота,  
чтоб утешить свою печаль, — уверен:  
чтоб утишить огонь неугасимый.  
Так с тобой, как она, играть я мог бы,  
груз томлений душевных облегчая!

Это стихотворение я отметил для себя давно, но специально о нем не задумывался. Очередной раунд моего внимания к его переводам был вызван обилием постоянно занимающих меня инфинитивов: у Амелина их оказалось целых 7 — столько же, сколько у самого Катулла, у Торпусман тоже 7, но есть лишняя строка, у Шервинского — 4, у Фета — 3, у Пиотровского всего один. За подсчетом инфинитивов я и испытал сильнейшее наслаждение от № 2 в оригинале, которым хочу поделиться с читателем.

## 2

Сначала самые общие сведения. Из примечания Фета:

Томимый любовью, Катулл под прозрачной дымкой поэзии выражает свое стремление к Лезбии <...> В качестве птицы Афродиты [воробей] был любимец римских дам и слово воробей (passer), воробушек, было ласкательным, как у нас голубчик.

Из комментариев М.Л. Гаспарова:

Ручные воробьи не раз упоминаются латинскими поэтами <...> в других местах упоминаются ручные попугай, ворон, соловей, дятел. Воробей был посвящен Венере <...> и особенно годился в герои любовного стихотворения. «Воробышек» было ласка-

тельным словом у влюбленных еще в комедиях Плавта. Хозяйка воробья не названа по имени, но уже древние не сомневались, что это Лесбия <...> Стихотворение построено как пародия на гимн: обращение, описание божества в его действиях, заключительное пожелание.

Как римляне приручали воробьев и других птичек вне клеток и без привязи — вопрос интересный<sup>17</sup>, но для нас второстепенный. Ну воробей, ну могла бы быть кошка или собачка. Зато мифологическая связь с Венерой существенна для любовной ауры сюжета.

Ласкательность, присущая самой идее воробья, — тоже существенная деталь, поскольку слово *passer*, «воробей», уменьшительного суффикса не содержит. Это простое наименование соответствующей птицы, так что в первом же слове текста скрыта первая двусмысленность.

А пародирование высокого жанра, гимна, пропадающее в переводе ввиду отсутствия в нашем поэтическом обиходе подобного фона, должно настроить нас на вслушивание в многослойность текста, игру высокого и низкого, большого и малого, шутки и серьеза. Пусть воробей — игрушечная невеличка, но по его поводу поэт, как сказал бы Лимонов, *большие речи, речи выступает*.

Двусмысленность же, то есть напряжение между прямым, проговоренным смыслом и подразумеваемым, переносным, составляет самую суть поэтического образа, и тут представлены три важнейших типа тропов:

- метафора — перенос по сходству: с отношений между воробьем и героиней на отношения между влюбленными;
- метонимия — перенос по смежности: с ручной птички на ее хозяйку;

<sup>17</sup> Из птиц мне в такой роли приходилось видеть только попугаев. В Санта-Монике их несколько; на пляже и в парке над океаном хозяева охотно прогуливаются кто с попугаем на плече или на руле велосипеда, кто со змеей вокруг шеи — можно подойти и пообщаться.

- литота — подмена большого малым, да еще с элементом автоиронии, заданная посвящением стихов Корнелию Непоту (в № 1), где Катулл со скромностью паче гордости называет свою книгу *libellus*, «книжонкой», «свиточком»<sup>18</sup>. (Собственно, пародия — еще один тип тропа: говорится в одном смысле, а пониматься должно в противоположном.)

### 3

Этими крупными мазками тропика стихотворения не исчерпывается. Соответствующая «поэзия грамматики» (Р. Якобсон) пронизывает всю языковую структуру оригинала.

Главное, текст образует ровно одно предложение. Оно содержит массу информации и множество структурных ответвлений, но не выходит за строгие формальные рамки. Как это достигается?

Синтаксический стержень конструкции довольно прост: он восходит к формуле гимна, сводя триаду воедино: «О, такой-то, который замечателен тем-то, помоги мне с тем-то». В чем конкретно состоят эти «то-то» и «то-то», оставим пока в стороне и сосредоточимся на синтаксическом развертывании стержневой конструкции, сочетающем мощную экспансию с соблюдением структурной цельности.

Начальное обращение к адресату удлиняется до размеров целой строки при помощи того, что в грамматике называется приложением. Но главным очагом экспансии становится второй член конструкции (покрывающий 7 строк из 10), — он принимает вид сложносочиненного предложения со множеством разнообразных зависимых. Схематически (включая обращение и приложение):

*О, такой-то* [обращение], *т. е. то-то* [приложение], *с которым такая-то делает то-то* [придаточное определительное],

<sup>18</sup> Не этой ли литотой вдохновлялся Фет в своем знаменитом отзыве о стихах Тютчева: *Вот эта книжка небольшая Томов премногих тяжелей?*

когда желает того-то [придаточное времени], полагаю [вводное], что затем-то [придаточное цели]...

А в более полном объеме:

*О, такой-то* [обращение], *т. е. такой-то атрибут* [приложение] *такой-то* [несогласованное определение], *с которым она имеет обыкновение* [придаточное определительное] *делать то-то, то-то, то-то и то-то* [4 сочиненных инфинитивных оборота, некоторые с дополнениями], *когда [она,] обладательница таких-то свойств* [приложение-перифраза], *желает* [придаточное времени] *получить то-то и то-то* [инфинитивный оборот с двумя сочиненными дополнениями], *полагаю, что* [вводное] *для того, чтобы произошло то-то* [придаточное цели]...

Этот синтаксический слепок текста все еще не является пословным, но степень сложности конструкции передает.

Третий член формулы, пожелание, занимает две последние строки, сжато повторяющие ту же конструкцию:

*...я мог бы* [главное предложение] *делать то-то* [инфинитивный оборот с дополнением] *и добиваться того-то* [сочиненный инфинитивный оборот с дополнением].

Построение очень изощренное, своего рода синтаксический турдефорс. Естественный вопрос: является ли оно чисто формальным изыском, призванным продемонстрировать словесное мастерство автора, или как-то соотносено с образной структурой целого? Полагаю, что упаковка всей богатой информации в одно предложение вторит проекции действий и состояний двух героев сюжета на миниатюрную фигурку воробья. То есть синтаксическое решение: «разнообразное большое — в одном-единственном малом» оказывается очерченным тропом в ряду аналогичных образных ходов стихотворения.

#### 4

От синтаксиса перейдем к семантике и начнем опять с абриса целого. До сих пор мы отвлекались от содержания текста, алгебраически заменяя персонажей и их действия местоименными оборотами (*то-то, такая-то, делать то-то*). В реальном тексте соответствующие компоненты вполне конкретны и согласованы друг с другом: речь все время идет о переживаниях героя и героини: то косвенно, под знаком тропа, то более прозрачно, но не впрямую. Воробью в рамках этого сюжета выпадает — с поправкой на пародийный масштаб — роль своего рода бога любви, способного разрешить проблемы партнеров.

Вот для сравнения гимн / мольба к Афродите, принадлежащая Сапфо, любимой поэтессе Катулла (уроженке острова, давшего героине его любовной лирики Клодии ее вымышленное эквиметрическое имя Лесбия):

Пестрым тронем славная Афродита, Зевса дочь, искусная в хитрых ковах! Я молю тебя, — не круши мне горем Сердца, благая!

Но приди ко мне, как и раньше часто Откликалась ты на мой зов далекий И, дворец покинув отца, всходила На колесницу

Золотую. Мчала тебя от неба Над землей воробушков малых стая; Трепетали быстрые крылья птичек В далях эфира,

И, представ с улыбкой на вечном лице, Ты меня, блаженная, вопрошала, — В чем моя печаль и зачем богиню Я призываю,

И чего хочу для души смятенной. «В ком должна Пейто, укажи, любовью Дух к тебе зажечь? Пренебрег тобою Кто, моя Псапфа?

Прочь бежит? — Начнет за тобой гоняться. Не берет даров? — Поспешит с дарами, Нет любви к тебе? — И любовью вспыхнет, Хочет, не хочет».

О, приди ж ко мне и теперь! От горькой Скорби дух избавь и, чего так страстно Я хочу, сверши и союзницей верной Будь мне, богиня!

(Пер. В. Вересаева)

Сапфо призывает на помощь богиню любви, напоминая о ее прошлых услугах такого рода. Просьба выдержана в высоком стиле<sup>19</sup>, поминаются всемогущий отец Афродиты и ее золотая колесница, влекомая стаей воробьев. Из этого мощного репертуара Катулл выбирает одного воробушка, на которого и возлагает — полу в шутку, иносказательно, но вполне последовательно — роль божественного помощника.

Воробей предстает любимчиком героини и ее партнером в интимных играх, имеющих целью облегчить ее душевные страдания, — пример, которому хотел бы последовать лирический герой, в чем мысленно и признается ему в конце стихотворения. Таков самый общий жанровый троп стихотворения, состоящий в сюжетном сдвиге с большого на малое, — не менее искусный, чем рассмотренный выше синтаксический ход.

Присмотримся к тому, как это общее образное решение воплощено в тексте, — к деталям его сюжетного и словесного развертывания.

## 5

Начнем с 1-й строки — с ее первого слова: *passer*. В связи с его символической ролью как метафорического божка любви следует упомянуть о соответствующей двусмысленности (педализуемой одними катулловедами, оспариваемой другими). Воробей может прочитываться как иносказательная замена фаллоса (активного в этом стихотворении, но в следующем, № 3, умирающего, коннотируя приступ полового бессилия у героя).

Нет среди комментаторов полного единогласия и в вопросе о его орнитологической природе. Словом *passer* могли обозначаться не только так называемые итальянские воробьи, но и синие каменные дрозды, гораздо лучше приручавшиеся и до сих пор популярные в этом качестве у итальянцев.

<sup>19</sup> Впрочем, некоторые комментаторы считают эту оду тоже пародийной, — в частности из-за параллелей с Гомером (замечание Н.П. Гринцера).

Двусмыслен, как мы помним, также семантико-стилистический статус этого слова, проступающий в переводах, где его эквиваленту иногда придается уменьшительный суффикс: *воробышек, птенчик*. Идея ласкательности наводится контекстом, по сути же налицо неопределенность, сохраняющая все то же напряжение между «большим» и «малым».

Двусмысленна, далее, падежная форма слова *passer*. В оригинале нет ни междометия *O*, фигурирующего в других обращениях у того же Катулла (например, в соседнем № 3, посвященном смерти воробья: *Lugete, o Veneres Cupidenesque...*, «О Венеры и Купидоны, плачьте...»; пер. Амелина), ни окончания звательного падежа *-e*, отличающего вокатив от номинатива во 2-м склонении (ср. *Miser Catulle*, «О, несчастный Катулл...», открывающее № 8), но не в 3-м, к которому относится *passer*.

Эта двусмысленность могла бы быть снята в следующей же строке, но она тщательно сохраняется на протяжении почти всего текста, вплоть до начала предпоследней строки, где к воробью, наконец, применяется местоимение 2-го лица ед. ч.: *tecum*, «с тобой». Оно зеркально — и контрастно — вторит начинающему вторую строку отчужденному, слегка даже занудному третьеличному *quicum*, «с кем, с которым, с коим» (архаичному по сравнению с альтернативной формой *quocum*). Эта грамматическая неопределенность, создающая, не побоимся роскошного слова, *suspense*, играет значительную роль в той системе синтаксических ретардаций, которая позволяет единому предложению все длиться и длиться, замыкаясь лишь в самом конце.

Благодаря такой двусмысленности воробей долгое время воспринимается не как шуточный адресат гимна, а как полноправный участник бытового, с обертонами любовной интимности, сюжета. Тем самым пародийная ориентация на гимн временно откладывается, напрягается, чтобы потом все-таки обнаружиться. Домашний же сюжет о пернатом любимчике героини тем временем получает возможность сосредоточить на себе читательский интерес.

Второе слово стихотворения, *deliciae*, тоже интересно. Его переводят как «радость», «баловство», «любовь» (а Фет от его

передачи уклоняется), что верно семантически, сразу фокусируя внимание на «наслаждении, потенциально — любовном», но не грамматически: в оригинале это множественное число. На латыни оно звучит вполне идиоматично, со смысловым оттенком «разные виды удовольствий», по-русски же мн. ч. применить, вроде, не получается. Между тем «множественность» здесь не случайна — она предваряет нарочито растянутое перечисление тех мелких, но сладостных (русские *деликатесы* — от этого латинского корня) утех, которым героиня будет предаваться со своим любимчиком.

О словосочетании *meae puellae*, «моей малышки» (род. пад.), много говорить не будем, заметим лишь, что и притяжательность, и некоторая покровительственная интимность (=этимологическая уменьшительность) окажутся проблематичными по ходу развития данного сюжета и в свете других стихов Катутла о превратностях его романа с Лесбией, знаменитого оксюморонным сочетанием любви и ненависти (№ 85).

## 6

Следующие три строки, 2–4, — *quicum ludere, quem in sinu tenere, / cui primum digitum dare appetenti / et acris solet incitare morsus*, «с кем играть, кого на груди / коленях держать, кому, жаждущему [накинуться], давать кончик пальца и возбуждать острые укусы / клевки имеет [она] обыкновение». Они рисуют эпизод квазиэротических игр героини с воробьем четырьмя инфинитивными оборотами с постепенным нарастанием их длины и интенсивности изображаемых действий<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Особый эффект составляет характерный для латинской поэзии причудливый порядок слов, часто непереводаемый и держащийся на грамматическом согласовании разбросанных по фразе частей одного словосочетания. Некоторое представление об этом могут дать такие строки, как пушкинская: *И Ленский пешкою ладью берет в рассеяньи свою* и более головоломная пастернаковская: *О неженка, во имя прежних И в этот раз твой Наряд щебечет, как подснежник Апрелью: «Здравствуй!»*.

Первый оборот, чуть короче половины строки (5 слогов), содержит лишь инфинитив и предложное дополнение к нему, а по смыслу не очень конкретен и практически невинен.

Второй (6 слогов) состоит уже из трех членов — инфинитива с двумя дополнениями, прямым и предложным; одновременно повышается определенность и интимность физического контакта. Кстати, переводчики расходятся в подборе эквивалента для *sinu(s)* («грудь», «грудка», «колени», «лоно»). Дело в том, что латинское слово многозначно; его самое общее значение — «изгиб, извив», откуда наша *синусоида*, привычно иллюстрируемая волнообразными движениями руки и пальцев; ср. еще англ. *curves*, «кривые», — в смысле «женские формы»; вспоминаются также сцены из путешествия Гулливера в страну великанов, где светские красавицы обращались с ним как с ручным зверьком<sup>21</sup>.

Третий инфинитивный оборот занимает всю следующую строку. В нем к двум дополнениям присоединяются прилагательное и причастие, действия еще больше конкретизируются, включая крупный план пальчика и переход к вступлению партнера в действие (она протягивает палец, он жаждет его атаковать).

Четвертый оборот по смыслу развивает третий, детализируя картину дразнения воробья и получения ответных клевков, напоминающую эротический поединок. Этот оборот не длиннее предыдущего, скорее короче, но оба вместе образуют единую сценку, так что нарастание продолжается.

Главное же, здесь появляется наконец личный глагол, управляющий всеми четырьмя инфинитивами, которые до сих пор нанизывались на однородную нить, все сильнее требуя грамматического разрешения. Синтаксическая ретардация

<sup>21</sup> «Часто фрейлины <...> раздевали меня <...> и голого клали себе на грудь <...> Они раздевались донага <...> Самая красивая из этих фрейлин, веселая шаловливая девушка шестнадцати лет, иногда сажала меня верхом на одном из своих сосков и заставляла совершать по своему телу другие экскурсии...» (Пер. под ред. А.А. Франковского).

сопровождалась модальной: инфинитивы — это неопределенная форма глагола, и степень реальности описываемого оставалась неясной. С появлением сказуемого (*solet*, «имеет обыкновение») двусмысленность вроде бы разрешается<sup>22</sup>, — но лишь отчасти: оказывается, что мастерски выписанные действия не обязательно происходили на глазах у героя, а констатировались в качестве некоего общего — и в этом смысле виртуального — модуса поведения героини.

В целом формальное напряжение накапливается, достигает кульминации и разрешается, аккомпанируя содержательному развертыванию сценки, в которой за невинными играми вообще, затем ласками, а там и дразнящими авансами со стороны героини следует активное включение в игру ее партнера, позволяющее прочесть ее как иносказательное изображение любовного акта. Красноречивая параллель к такому метафорическому использованию синтаксической инверсии — строки из «Шестого чувства» Гумилева: *И женщина, которою дано, Сперва измучившись, нам насладиться*. Правда, инверсия там немного иная — сказуемое *дано* предшествует инфинитиву *насладиться*, но оттяжка синтаксического разрешения до конца предложения (и четверостишия) налицо, — как и прямое соотнесение этой ретардации с эротической.

Четвертая строка завершает фрагмент еще в одном интересном отношении. Инфинитив *incitare*, «возбуждать», не управляет, в отличие от трех других, очередным местоимением, которое относилось бы к воробью (типа «кого возбуждать»), а присоединяется к предыдущей серии более свободно — при помощи союза *et*, «и». Размытость, неопределенность, недосказанность является, как мы знаем, лейтмотивным модусом всего текста, и за ней, как правило, вырисовывается некое подразумеваемое большее. Здесь таким «большим» является

<sup>22</sup> Амелин оставляет инфинитивы не подчиненными никакому личному сказуемому, — опираясь на аналогию с редкими, но допустимыми в русском языке конструкциями. Ср. его: *Воробей <...>, с кем играть, прижимать кого ко груди, кончик пальца кому совать... с: А зарею, в самый сон, Только спать и спать бы у Пастернака, а также выражения типа: Он ищет кого-нибудь, с кем поиграть.*

указание на цель шалостей героини — спровоцировать агрессивно-эротические наскоки любимчика. Недосказанность выражается в употреблении неопределенного сочинительного союза «и», — а не эксплицитного подчинительного «чтобы»<sup>23</sup>.

Подмена пока очень скромная, но это лишь первый шаг в обозначенном направлении. Сочинительным и подчинительным связям, до сих пор остававшимся в рамках простого предложения, предстоит смениться гипотаксисом, с придаточными предложениями и подчинительными союзами, включая целевое *ut*, «чтобы».

## 7

Перейдем к строкам 5–7: *cum desiderio meo nitenti / carum nescio quid lubet iocari / et solacium sui doloris*, «когда моему сверкающему предмету желания хочется порадовать себя чем-нибудь, не знаю чем, приятным [дорогим] и утешеньцем своей горести».

Союз *cum*, «когда», вводит придаточное времени, подчиненное предыдущему простому главному предложению и, значит, его сказуемому *solet*, «имеет обыкновение».

Оборот *desiderio meo nitenti* (дат. пад.) представляет собой перифрастическое описание героини, которое развивает и аккумулирует сразу несколько предыдущих эффектов.

Так, он сочетает свойства приложения к воробью из 1-й строки (*deliciae*) и первого упоминания о героине в той же строке (*meae puellae*). В нем повторяются также притяжательное местоимение 1-го л. (*meae* — *meo*) и сема «приятности, привлекательности» (*deliciae* — *desiderio, nitenti*). Подхватывается и принцип приложения / перифразы: оборот *cum desiderio* и был бы приложением, если бы ему предшествовало прямое указа-

<sup>23</sup> Русские переводчики охотно прописывают подразумеваемую подчинительную связь, применяя деепричастные обороты (Фет: *раздразнивши, <...> подставляет*; Шервинский: *дает, <...> побуждая*; Амелин *совать, <...> добываясь...*; Торпусман: *гладить, позволяя...*), но Пиотровский сохраняет приблизительное «и»: *балует <...> и подставляет...*

ние на героиню, как это имело место в случае с *passer* и *deliciae*. Перифрастичность, вообще принятая в античной поэзии, особенно уместна в нашем стихотворении, где она подключается к целой батарее приемов иносказания. Сначала героиню заменяет — метонимически — ее любимчик воробей, а теперь — перифрастически — присвоенный ей титул объекта желания.

На подготовленную почву падает и причастное определение *nitenti*, «сверкающему [красотой]». Оно вторит формально сходному *appetenti*, «жаждущему», из 3-й строки, но смещает элемент «желанности» с взаимодействия между воробьем и его хозяйкой на отношения между главными героями. Вообще же мотив «желания» пронизывает всю 5-ю строку, но на этом не останавливается.

В 6-й строке «желание» приписывается и самому «объекту желания» — благодаря появлению: личного глагола *lubet*, «хочется», управляемого им инфинитива *iocari*, «наслаждаться» (заодно на новом уровне возвращается инфинитивность), и управляемого этим инфинитивом сложного прямого дополнения, грамматическим ядром которого является довольно приблизительное, но явно желанное [*nescio*] *quid carum*, «нечто милое». Возникает эффект двух-, а то и трехэтажного подчинения: «объект желаний желает чего-то желанного», так что заинтересованная точка зрения главного «желателя» — лирического «я» — сочетается с отстраненно объективным описанием всей этой ситуации в 3-м лице<sup>24</sup>.

На этот раз сказуемое, опять составное с инфинитивом (*lubet iocari*), предъясняется без дразнящей задержки, но все же с инверсией: ему предпосылается не только распространенное дополнение *quid carum*, «нечто милое», но еще и определяющий его идиоматический как бы вводный оборот *nescio*, «не знаю [какое]». Он вовсе не добавляет ясности, а, напротив, акцентирует имеющуюся неопределенность, встраиваясь

<sup>24</sup> Наглядное представление о такой двойственности может дать то место в «Моцарте и Сальери», где Моцарт, только что названный «богом», говорит о себе в 3-м лице: *Ho божество мое проголодалось*.

в общую игру с недоговариванием. Главное же, под покровом синтаксической периферийности, фразеологической стертости и смысловой неопределенности, собственно отрицательности, в тексте впервые появляется, причем сразу в субъектном им. пад. субъекта, лирическое «я» стихотворения, до сих пор подававшееся лишь в виде притяжательных местоимений (*meae, meo*). Под скромной маской вторичности герою предстоит скрываться почти до конца — в духе лейтмотивного тропа стихотворения.

Но вернемся к сказуемому. Глагол *lubet*, «нравится, хочется» (архаичный вариант более принятой формы *libet*), родственный прославленному Фрейдом *libido* и русскому *любить*, управляет субъектом в дат. пад. Этим он грамматически контрастирует с предыдущим сказуемым *solet*, которое сходно с ним как по смыслу (оба описывают виртуальные предпочтения героини, а не ее непосредственное поведение), так и по синтаксической реализации этого смысла (управлению неопределенными формами глагола). А подчиненный сказуемому *lubet* депонентный инфинитив *iocari* еще и пассивен по форме. Так на в целом приятное времяпровождение героини набрасывается — вдобавок к уже отмеченной неопределенности — и некоторая тень пассивности, неполноты, виртуальности.

Седьмая строка: *et solaciolum sui doloris*, «и утешеньцем своей горести», подобна строке 4-й. Как и там, здесь тоже говорится о цели только что описанных действий, но к предыдущей синтаксической структуре эта информация присоединяется размытым сочинительным *et*, «и», добавляя еще одно прямое дополнение к *iocari*, однородное с тоже аккузативным *nescio quid carum*. Однородность эта, впрочем, чисто формальная, а по сути налицо контраст: подхватывая мотив тени, наброшенной на развлечения героини в предыдущей строке, строка 7-я впервые вносит в текст отчетливо негативные краски. Речь напрямую заходит о горестях героини, хотя, возможно, не очень серьезных и поддающихся утешению, каковое, по-видимому, и получается — в достаточных для этого незначительных до-

зах, судя по иронично-уменьшительному *solaciolum* (еще одна литота). Некоторая отстраненность присутствует даже в притяжательном местоимении *sui [doloris]*, «своей [горести]», по смыслу относящемся, конечно, к героине, но формально — к ее перифрастическому описанию «объект желаний».

## 8

В восьмой строке: *credo ut tum gravis acquiescat ardor*, «полагаю, что для того, чтобы успокоился тяжелый / жаркий [любовный] пыл», негативная страсть предстает еще более сильной, а все ранее описанное предположительно осмыслится героем как средство к ее успокоению / охлаждению. Формально перед нами еще одно придаточное — придаточное цели к придаточному времени, осложненное вводным *credo*, «полагаю», — еще одним субъектным явлением лирического «я» в синтаксически второстепенной вводной роли, но опять в изъявительном наклонении и уже не под отрицанием (в отличие от *nescio*).

Отношение цели, наконец, прописывается совершенно эксплицитно — союзом *ut*, «чтобы», а вводимое им придаточное не менее ясно указывает на серьезность такого целеполагания — задачу справиться с нешуточной страстью<sup>25</sup>. Но одновременно с нарастанием страсти, берущей на себя роль подлежащего к очередному сказуемому, подспудно прочерчивается установка на ее приглушение (*acquiescat*, «да успокоится») или, во всяком случае, канализацию — переадресацию воробью. Действительно, ведь подлежащим оказывается уже не сама героиня, а — более отчужденно-объективно — ее страсть, и речь заходит о ее успокоении, хотя соответствующее сказуемое и окрашивается в еще более виртуальные, чем раньше, сослагательные тона. Серия сдвигов — от активного

<sup>25</sup> *Gravis ardor* переводят по-разному: горячая страсть, страсть... пылала, жгучий пламень, пыл... тяжелый, огонь неугасимый, напор неудержимой страсти. К этому набору хочется добавить тютчевскую находку, с Катуллом, возможно, не связанную: угрюмый, тусклый огонь желанья («Люблю глаза твои, мой друг...»).

изъявительного (пусть отчасти виртуального) *solet* к квазипассивным *lubet* и *iocari* — венчается отчетливо виртуальным и отчужденным конъюнктивом *acquiescat*.

Не рассеивается и разнообразная неопределенность ситуации. Остается неизвестным, к кому питает тяжелую страсть героиня — к лирическому «я» или кому-то другому, и почему страсть не подлечит позитивному удовлетворению — потому ли, что героиня не любит героя, потому ли, что нелюбима кем-то другим, действительно желанным, или, может быть, из-за сексуальной неспособности героя удовлетворить героиню (вспомним эротическую интерпретацию смерти воробья в № 3).

Атрибуцией воробью магической способности разрешать загадочные любовные проблемы героини (но не лирического «я», как в гимне Сапфо) описание этого божка любви заканчивается на высокой ноте, — подготовив почву для финального обращения к нему лирического героя за помощью.

## 9

В заключительном двустии: *tecum ludere sicut ipsa possem / et tristes animi levare curas!* («я мог бы играть с тобой, как она, и [таким образом] снять с души печальные заботы») резюмируется и завершается вся предшествующая структура. Финал отличается подчеркнутой прямоотой и лаконизмом, но остается верен лейтмотивной игре с неопределенностью.

Как было сказано, *tecum* проясняет и симметрично замыкает остававшееся синтаксически двусмысленным рамочное обращение к воробью. И энергичное односложное местоимение *te*, «тебя, тобой», вносит характерную для финала ноту прямооты, особенно ощутимую на фоне изощренной сложности и перифрастичности предыдущего текста.

*Ludere*, «играть», зеркально вторит 2-й строке (собственно, вторит весь оборот целиком: *tecum ludere — quicum ludere*) и общей установке текста на использование инфинитивов. Только теперь их будет всего два — по одному на игривое поведение и на его серьезную цель.



Эти симметрии не чисто формальны; они выражают центральную мысль финала — попытку героя подражать поведению любимой, что выражено впрямую словами *sicut ipsa*, «так, как она сама / так, как госпожа» (второе значение менее вероятно, но отмечается некоторыми комментаторами как возможное).

Однако полное отождествление с ней от героя ускользает: сказуемое, управляющее его инфинитивами — *possem*, «мог бы», — стоит в сослагательном наклонении со значением невозможности (что некоторые переводчики передают конструкцией *если б я мог!*). Формой *possem* завершается серия сказуемых (*solet — lubet — acquiescat — possem*), среди которых она выделяется как максимальной прямоотой (это форма 1-го л. глагола «мочь», относящаяся к лирическому «я» стихотворения), так и максимальной виртуальностью (сослагательностью на грани ирреальности): по сути дела, говорится «хотел бы мочь, но не могу мочь». Переход к главному сказуемому в 1-м л. хорошо подготовлен вторичной глагольной серией, вплетенной в основную, — вводными формами 1-го л. *nescio* и *credo*, а также притяжательными местоимениями *meae* и *meo*.

В 10-й строке *tristes animi... curas* вторят, но очень конспективно, уже знакомым словосочетаниям *sui doloris* и *gravis... ardor*, а *levare* вторит *iocari* и *acquiescat*.

На макросинтаксическом уровне серию союзов *et — et — ut*, связывающих игривые действия с их серьезными целями, завершает возвращение к менее определенному сочинительному *et*. Параллельно происходит и возврат к синтаксису простого предложения, — даже более простому, чем в первых четырех строках.

При всем изяществе композиционного замыкания, полная гармония не наступает. Героиня получает какое-никакое утешение от игр с воробьем, для героя же то ли сами игры, то ли искомое с их помощью успокоение остаются недостижимыми. За этим стоит неравноправие отношений между героем, влюбленным в героиню (к чему, вероятно, и сводятся его пе-

чальные заботы), и героиней, горесть и страсть которой связаны не обязательно с ним.

А при фаллическом прочтении «воробья» проблематичным предстает и характер предполагаемых игр с ним героя: уж не намек ли это на автоэротическое удовлетворение неразделенной страсти? Впрочем, все возможно, тем более что некоторые комментаторы подчеркивают последовательную гендерную двусмысленность катулловских стихов о Лесбии: ей поэт уступает доминантную мужскую роль, себе же отводит жертвенную женскую.

## 10

Но главная и вполне прозрачная недосказанность — это, конечно, фиксация на воробье как посреднике между «я» и его возлюбленной. Во весь рост проблема третьего участника, так или иначе медирующего любовную страсть «я», была поставлена в знаменитом стихотворении Сапфо (по-русски см., например, «Из Сафо» Державина). Его героине тот, кто соседствует с предметом ее любви, кажется чуть ли не богом, и недаром ее стихотворение легло в основу катулловского № 50. Наш № 2 — один из вариантов разработки этого богатейшего топоса.

Иногда фиксация достигает градуса метаморфозы — желания превратиться в посредника. На катулловском птичьем материале это делает Ромео в сцене на балконе:

[Джульетта]: А как, скажи, расстаться мне с тобой? Ты как ручная птичка щеголихи, Привязанная ниткою к руке <...> Вот так и мы с тобой.

[Ромео]: Мне б так хотелось Той птицей быть!

[Джульетта]: О, этого и я Хотела бы, но я бы умертвила Тебя своими ласками. Прощай!

(Пер. Б. Пастернака)

Но еще раньше Ромео заявляет о готовности стать неодоушевленным атрибутом любимой:

Стоит одна, прижав ладонь к щеке. / О чем она задумалась украдкой? / О, быть бы на ее руке перчаткой, / Перчаткой на руке!

Этот фетишистский мотив — тоже античный, из «Анакреонтики»:

Я же в зеркало твое / Пожелал бы превратиться, / Чтобы взор твой на меня / Беспреданно обращался; / Иль одеждой быть твоей, / Чтобы ты меня касалась, / Или, в воду претворяясь, / Омывать прекрасно тело; / Иль во благовонну мазь, / Красоты твои умасстить; / Иль повязкой на груди, / Иль на шее жемчугами, / Иль твоими б я желал / Быть сандалами, о дева! / Чтоб хоть нежною своею / Жала ты меня ногою.

(Пер. Н. Львова)

Здесь фетишизм изящно окрашен в мазохистские тона, но такая трактовка метаморфозы не обязательна. Ср. «Шуточное пожелание» Державина (прославленное Чайковским):

Есть ли б милые девицы / Так могли летать, как птицы, / И сиделись на сучках: / Я желал бы быть сучочком, / Чтобы тысячам девочкам / На моих сидеть ветвях <...> Никогда б я не сгибался <...> Вечно ими любовался, / Был счастливей всех сучков.

Фаллическая подоплека еще откровеннее в барковском источнике:

Коль лъзя было летать пиздам подобно птицам, / Хорош бы был сучок елдак сидеть девицам («Билеты», X).

Возможны, напротив, и совершенно целомудренные повороты этой медиационной темы. Например, у Пастернака лирическое «я» «живет» с «заместительницей» (!) возлюбленной — ее *карточкой*, каковая в стихотворении оживает и пускается в танец, но сугубо сама по себе: «я» к ней в этом не присоединяется и вообще никак в тексте не материализуется.

Еще бесплотнее вероятный блоковский претекст («О доблестях, о подвигах, о славе...»), где герою *снится плац твой*

*синий, но заветное кольцо* былой возлюбленной выбрасывается *в ночь*, а ее *лицо в его простой оправе* убирается *со стола*.

Но обратимся к одушевленным посредникам, Катуллу более конгениальным. В прозе это будут белый шпиц чеховской Анны Сергеевны, служащий предлогом для знакомства героев, и Фру-Фру Вронского, — с обращением привычной схемы: посредник принадлежит не героине, а герою, но становится ее проекцией.

В поэзии у катулловского воробья множество потомков, и среди них некоторые из кошек Бодлера. Простой случай — кошка, принадлежащая лирическому «я» и напоминающая ему его жестокою возлюбленную, фантастический вариант — кот красавицы-великанши, в которого мысленно мутирует лирический герой:

...Жить с великаншею я стал бы, беззаботный, / И к ней, как страстный кот к ногам царевны, лхнуть <...> Я стал бы бешено карабкаться по ней, / Взбираться на ее громадные колени <...> Я мирно стал бы спать в тени ее груди, / Как у подошвы гор спят хижины селений.

(Пер. Элліса)

Совмещение метаморфозы и гиперболы приводит на память Гулливера у броддинггеш.

С собакой вместо кошки и добавлением к любовной теме метапоэтической этот мотив обнаруживается у Тристана Корбьера, в его сонете к сеттеру красавицы («Sonnet à Sir Bob»):

Когда я вижу, пес, тебя с хозяйкой вместе / И ты к ней ластишься, я зарычать готов <...> Давай меняться, Боб! Я так обмен рисую: / Тебе — мои стихи, мне — шерсть твою густую <...> Она б меня ласкала <...> И с именем Ее ошейник я б таскал.

(Пер. М. Кудинова)

Ради близости к любимой герой готов отказаться не только от человеческого облика, но и от творческого дара. В оригинале эта ключевая автометапоэтическая строка каламбурна:

*Prends mon sonnet, moi ta sonnette*, т. е. сонет идет в обмен на сонетку.

Эхо Корбьера слышится в «Собаке Качалова» Есенина: интонация доверительного разговора с животным-посредником сходна, но сдобрена есенинской любовью к братьям нашим меньшим и неизбывным чувством вины хулигана. Однако метаморфоза отменяется, а метапоэтический элемент предстает под знаком блоковских прекрасных дам и недостижимых незнакомок:

Дай, Джим, на счастье лапу мне <...> Ты по-собачьи дьявольски красив <...> Мой милый Джим, среди твоих гостей / Так много всяких и невсяких было. / Но та, что всех безмолвней и грустней, / Сюда случайно вдруг не заходила? <...> И без меня, в ее уставясь взгляд, / Ты за меня лизни ей нежно руку / За все, в чем был и не был виноват.

Собака, кстати, не принадлежит ни герою, ни героине, чем платонизм дистанции увеличивается еще больше.

Но рекордное напряжение между верностью катулловскому мотиву любовного посредничества и его декадентским подрывом-обновлением на метапоэтической основе находим, наверное, все-таки у Бодлера — в «Падали» («La Charogne»). Там ручной любимец возлюбленной заменяется разлагающимся трупом животного, в котором поэт предлагает ей увидеть саму себя, зато обещает увековечить ее в своих стихах:

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers,  
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
De mes amours décomposés !

Тогда, о, красота, скажи толпе, в лобзаньи  
Тебя съедающих червей,  
Что форму я навек сберег и содержанье  
Распавшейся любви моей!

(Пер. В. Шершеневича)

Катулл, при всей своей поэтической дерзости, от этого далек, располагаясь на другом полюсе общего кластера. Прелесть его № 2 — в совмещении малого и большого, лапидарности и разветвленности, ясности и неопределенности. Начинаясь с миниатюрной птичьей фигурки, текст оборачивается сложной системой синтаксических связей, поэтических тропов и эмоциональных недоговоренностей и замыкается просто и все же загадочно. Что тут скажешь? Одно слово — воробей: вылетит, не поймаешь.