

АЛЕКСАНДР ЖОЛКОВСКИЙ

Марк и Жора: заметки о поэзии грамматики и переводе

[251]

ИЛ 11/2024



Марк Фрейдкин



Жорж Брассенс

Есть два характерных вопроса, которые за полвека с лишним занятий лингвистикой и поэтикой мне приходилось слышать неоднократно. Один — в ответ на известие, что я собираюсь заниматься таким-то текстом (словом, языком, автором), — “А что там разбирать?!” Второй — по ознакомлению с разбором — “И откуда люди берут такие интересные тексты (слова, языки...)?!”

Ну, первый вопрос не так уж нелеп, просто задается он обычно с неправильной интонацией. Разбирать всегда есть что — важно понять, что именно в данном тексте взывает об исследовательском внимании. А второй — в сущности, не столько вопрос, сколько вопль плохо скрытой обиды: надо же, оказывается там было что разбирать, а я прозевал, и лакомый кусок достался этому нахалу!

Как известно, удачно поставленный вопрос — половина ответа. Часто такой вопрос касается какой-то красноречивой неправильности поэтического текста, того, что Майкл Риффатерр назвал неграмматичностью (*ungrammaticality*). Предлагаемый разбор посвящен тонкостям поэзии грамматики на примере одной песни Жоржа Брассенса (1921–1981) и ее перевода кисти Марка Фрейдкина (1953–2014).

1. Песню Брассенса “Le nombril des femmes d’agents” (1956)¹ я услышал и полюбил в далекие бо-е годы, но разбирать ее никогда не думал. А надумал недавно, в энный раз слушая по Интернету песни Фрейдкина, с которым пунктирно дружил последние двадцать лет его жизни и которого мне с тех пор страшно не хватает. Одно из этих ностальгических прослушиваний пришлось на день его рождения, 14 апреля 2024 года, и мне захотелось чем-нибудь порадовать тень Марка. В памяти почему-то всплыла брассенсовская песня о пупках жен полицейских, про которую всегда помнилось, что ее отличает какой-то эффектный поэтический выверт. Я медленно послушал ее сначала в исполнении Брассенса, чей выверт с чувством законного удовлетворения опознал, а затем в переводе и исполнении Фрейдкина², с гордостью за которого убедился, что заветный выверт был донесен им до отечественного потребителя без потерь, если не с превышением.

Чтобы перейти к разбору, выпишу тексты оригинала и перевода.

Le nombril des femmes d’agents

Voir le nombril de la femme d’un flic
N’est certainement pas un spectacle
Qui, du point de vue de l’esthétique
Puisse vous élever au pinacle.
Il y eut pourtant, dans le vieux Paris
Un honnête homme sans malice
Brûlant de contempler le nombril
De la femme d’un agent de police.

“Je me fais vieux, gémissait-il
Et, durant le cours de ma vie,
J’ai vu bon nombre de nombrils
De toutes les catégories:
Nombrils d’femm’s de croqu’morts, nombrils
D’femm’s de bougnats, d’femm’s de jocrisses,
Mais je n’ai jamais vu celui
De la femme d’un agent de police”.

“Mon père a vu, comme je vous vois,
Des nombrils de femmes de gendarmes.
Mon frère a goûté plus d’une fois
De ceux des femmes d’inspecteurs les charmes.
Mon fils vit le nombril de la souris
D’un ministre de la Justice.
Et moi, je n’ai même pas vu le nombril
De la femme d’un agent de police”.

Ainsi gémissait en public
Cet honnête homme vénérable,
Quand la légitime d’un flic
Tendant son nombril secourable

Lui dit “je m’en vais mettre fin
À votre pénible supplice,
Vous faire voir le nombril enfin
De la femme d’un agent de police”.

“Alléluia!” – fit le bon vieux, –
“De mes tourments voici la trêve.
Grâces soient rendues au Bon Dieu
Je vais réaliser mon rêve”.
Il s’engagea, tout attendri
Sous les jupons de sa bienfaitrice
Braquer ses yeux sur le nombril
De la femme d’un agent de police.

Mais, hélas! Il était rompu
Par les effets de sa hantise.
Et comme il atteignait le but
De cinquante ans de convoitise,
La mort, la mort, la mort le prit
Sur l’abdomen de sa complice.
Il n’a jamais vu le nombril
De la femme d’un agent de police.

Пупок жены сотрудника полиции

- I Нет слов, пупок жены мента
с позиций чистого искусства –
картина, в сущности, не та,
что возвышает ум и чувства.
Но я слышал про старика,
чьи сокровенные амбиции
сводились к зрелищу пупка
жены сотрудника полиции.
- II “Мой путь по жизни был таков, –
вздыхал чужак седоголовый, –
что видел сотни я пупков
различных классов и сословий.
Я свой умел собрать налог
с аристократа и с патриция,
но не дал Бог узреть пупок
жены сотрудника полиции.
- III Отец видал в своем селе
пупки супруг жандармов бравых.
Брат знал одну вдову в Шатле,
с которой жил инспектор нравов.
Сын был весьма накоротке
с женой советника юстиции,
а я лишь грезил о пупке
жены сотрудника полиции!”

IV Так горько сетовал он вслух
 среди толпы самодовольной,
 когда раздался голос вдруг
 одной красотки сердобольной:
 “Пускай был рок к тебе жесток,
 я все воздам тебе сторицею —
 я покажу тебе пупок
 жены сотрудника полиции!”

V Вспотев от радости, старик
 в экстазе крикнул: “Аллилуйя!
 Грядет, грядет желанный миг!”
 И к ней под юбку, торжествуя,
 полез добряк, мечтой влеком,
 забыв приличия кондиции,
 чтоб усладить свой взор пупком
 жены сотрудника полиции.

VI Но был бедняга изнурен
 большой фантазией своею —
 ведь как-никак полвека он
 провел в страданиях за идею.
 И смерть настигла чудака
 под грудой дамской амуниции,
 и не увидел он пупка
 жены сотрудника полиции.

2. Что тут разбирать? В общем случае исследователь должен прежде всего задаться именно этим вопросом: где в рассматриваемом тексте та неграмматичность, которая делает его художественно интересным и обещает помочь в раскрытии его секретов. Но передо мной этот вопрос не стоял — было ясно, что речь должна пойти о запавшем мне в память словесном фокусе.

В чем же он состоит? Если говорить о русском переводе песни, то грамматически неуклюжа рефренная (= замыкающая все шесть восьмистиший) цепочка из четырех существительных, в которой каждое следующее является несогласованным определением в родительном падеже к предыдущему: *пупок — жены* (Р. п.) — *сотрудника* (Р. п.) — *полиции* (Р. п.). Такое нанизывание генитивов считается тяжелым, и его рекомендуется избегать даже в деловой прозе, а уж тем более в поэзии, особенно если, как в данном случае, цепочка существительных не разнообразится прилагательными (типа *пупок хорошенькой жены знакомого сотрудника местной полиции*).

В оригинале это нанизывание четко прописано еще и тройным повтором предлога *de* (переводимого русским Р. п.): *le nombril / De la femme d'un agent de police*, одновременно и утяжеляющим, и проясняющим, то есть облегчающим, конструкцию. И, в обоих случаях, на ее подчеркивание работает анжам-

беман — строкораздел, отрезающий серию из трех зависимых существительных от самого главного (*nupka = le nombril*) и подающий ее в виде отдельной заключительной строки. Правда, в оригинале последний член цепочки, *agent de police*, не столь тяжеловесен, как во фрейдкинском переводе: во-первых, это готовое терминологическое словосочетание, воспринимающееся почти как одно слово³; а, во-вторых, грамматическое отношение между его членами не тождественно двум предыдущим (там — отношение “принадлежности”, тут — “специализации”). Таким образом, переводчик даже несколько усиливает рассматриваемый эффект — в духе общей установки оригинала на игру с “громоздкой монотонностью”.

Не делаем ли мы, однако, из мухи слона, придавая столь важное значение едва заметным тонкостям текста? Ну, во-первых, Брассенс и вообще был мастером стилистических “кунштюков”,⁴ а, во-вторых, место для метапоэтических рассуждений находится в первом же четверостишии песенки (посвященной вроде бы более низменной тематике):

Нет слов, пупок жены мента / с позиций чистого искусства — / картина, в сущности, не та, что возвышает ум и чувства.

Voir le nombril de la femme d'un flic / N'est certainement pas un spectacle / Qui, du point de vue de l'esthétique / Puisse vous élever au pinacle (бегло отмечу и остроумную рифму к “эстетике” — слово *flic*, то есть “мент”, с чем, увы, не идет в сравнение клишированная русская пара *чувства / искусства*).

3. Если согласиться, что наличие некой грамматической странности установлено, то наступает очередь следующего вопроса — о ее функции в тексте, или, выражаясь по-зоценковски: чего хотел автор сказать этим нагромождением генитивов?

Как уже говорилось, главное — задать правильный вопрос, и ответы не заставят себя ждать. Первым в голову приходит самое общее истолкование: в тексте о *police / полиции* тяжелая конструкция может прочитываться как пародирование занудного слога бюрократических протоколов и вообще удручающего давления власти, что до какой-то степени подкрепляется упоминанием (в строфе III) еще и *инспектора нравов и советника юстиции*.

И это все? Не поискать ли — руководствуясь эвристическим правилом, что мелкое отклонение от нормы, скорее всего, сигнализирует о чем-то главном в художественной структуре целого, — чего-то еще? Для этого надо задаться вопросом, в чем же состоит главное, и ответ опять-таки напрашивается.

В песенке рассказывается о долговременных — и, в конце концов, трагикомически безуспешных — стараниях героя осуществить довольно-таки скромную мечту, и даже не столько

стараниях, сколько желаниях, живописание которых перебивается сведениями о многочисленных недостаточных приближениях к цели: о лицемерии героем сотен пупков женщин различных сословий и профессий, но не искомым пупков жен рядовых полицейских, а также о гораздо больших успехах на сексуальном фронте, но не самого злополучного героя, а ряда его близких родственников.

Иными словами, на уровне как фабулы, так и повествования применяется прием ретардации, многократно откладывающей достижение желанной цели. Но если таков сюжет, то соотношение с ним громоздкой цепочки генитивов в рефренных строках всех строф предстает достаточно прозрачной иконической его проекцией: сюжетной трудности достижения цели вторит тяжесть ключевой грамматической конструкции.

В свете этого более глубокого переносного осмысления чисто, казалось бы, формальной синтаксической детали, экзистенциальные обертоны обретает и семантика генитива — той морфологической категории, которая подвергнута тут настойчивому повторению. Одним из самых общих значений родительного падежа является значение “принадлежности, собственности, обладания”, каковое и реализовано здесь более или менее буквально: речь идет о пупках, “принадлежащих” (в качестве частей тела) женщинам, которые “принадлежат” (в рамках супружеских отношений) своим мужьям, “принадлежащим” (в роли служащих государственного учреждения) к институту полиции. Таким образом, на грамматическом уровне драматизируется фрустрация именно “обладания”, образующая сюжетное ядро песни.

Добавлю, что то “отодвигание”, при помощи которого воплощается — в сюжете и в грамматике — “фрустрация желаний”, получает своеобразную разработку и на уровне тропики. Выше мы заговорили о переносном смысле генитивной конструкции, но мастер-тропом песни, ее центральным образным ходом, является, конечно, комическая подмена более естественного, но и более запретного физического обладания — обладанием более сублимированно-эстетизированным, но и более “извращенным”: сугубо “визуальным, вуайеристским”. Этому вторит метонимическая подмена естественного, и потому табуированного, предмета сексуального вождения — вагины геометрически напоминающим ее, но относительно пристойным пупком. Тем самым и на тропологическом уровне достигается эффект “отодвигания” — независимо от того, понимать ли фиксацию героя на пупках как его реальный психологический сдвиг или как прозрачную условность гривуазного повествования, в котором речь периодически сбивается с лицемерия пупков на полное сексуальное обладание женами различных представителей власти.

Кстати, покушение на властные институты — неотъемлемая составляющая озорной поэтики Брассенса, и здесь, как и в других его песнях, она выступает в сочетании с установкой на иронический подрыв сексуального и иного этикетного благонравия. Недаром роль героя сомнительного сюжета о пупках возлагается (в I, 5–6) на почтенную с XVII века фигуру *honnête homme sans malice*, “добропорядочного человека”, представителя *le vieux Paris*, “старого Парижа”. А до некоторой степени антивластная тема даже доминирует: в рефренных строках на последнем, самом “отодвинутом” и, значит, трудно достигаемом месте стоит не *пупок*, а *полиция*, так что, рассуждая буквалистски, это на нее так и не удастся покушиться герою.

Но в целом песенка — не только и не столько о попытках сексуального торжества над властями предержажными, сколько о турдефорсах владения поэтической речью. Присмотримся же более внимательно к словесной эквилибристике Брассенса и тому, как справляется с ее переводом на язык родных осин Фрейдкин. Сосредоточимся, прежде всего, на генитивных конструкциях.

4. Пупок появляется в первой же строке I строфы — в составе сравнительно скромной, трехчленной цепочки *le nombril de la femme d'un flic*, “пупок жены мента”. До полной четырехчленности (*le nombril / De la femme d'un agent de police*) дело дойдет только в конце строфы.

Во II строфе густота генитивных цепочек с пупками нарастает — 3–6: [*J'ai vu bon*] *nombre de nombrils / De toutes les categories, / Nombrils de femmes de croque-morts, / Nombrils de femmes de bougnats, de femmes de jocrisses*, “[Я видел немалое] число пупков любых категорий, пупки жен могильщиков, пупки жен угольщиков, жен лицедеев”. Заодно выдается каламбур II, 3: *nombril*, “пупок” / *nombre*, “число”, — напрашивающийся, но остроумно мотивированный упором на множественность пупков.

Не ослабевает интенсивность цепочек и в следующей строфе III, 2: *Des nombrils de femmes de gendarmes*, “пупки жен жандармов”; III, 5–6: *le nombril de la souris / D'un ministre de la Justice*, “пупок мышки [= любовницы] министра юстиции”. А в строках III, 4–5 достигается новый уровень синтаксической изощренности: [*Mon frère a goûté plus d'une fois*] *De ceux des femmes d'inspecteurs les charmes*, букв. “[мой брат отведал более чем один раз] прелести таковых [то есть пупков] жен инспекторов”, причем слово *charmes*, “прелести”, вынесено в конец фразы, — головокружительный гипербатон, вторящий другим приемам утяжеления синтаксиса⁵.

В IV строфе в действие вступает сердобольная владелица искомого пупка, подающая герою надежду на счастливую развязку, и синтаксическая напряженность спадает: помимо четы-

рехчленного финала, здесь фигурирует лишь одна двучленная цепочка IV, 3: *la légitime d'un flic*, “законная [супруга] мента”.

В V эта эйфорическая легкость сохраняется, и единственным кивком в сторону генитивных сложностей является двучленная, но инвертированная и нарочито возвышенная фраза V, 2: *De mes tourments voici la trêve*, букв. “моих мучений вот перерыв”.

А в заключительной VI строфе некоторая, хотя и не максимальная — трехчленная — сложность возвращается, но опять-таки на ином словесном материале, нежели навязшие в зубах *пункки*: VI, 3–4 [*il atteignait*] *le but / De cinquante ans de convoitise*, “[он достигал] цели пятидесяти лет вожделения”.

5. Что же делает Фрейдкин? В полном согласии со своим программным предисловием он, где можно, старается скопировать эффекты оригинала, кое-где вынужден уступить ему в виртуозности и пытается возместить эти потери своими собственными кунштюками в других местах.

В 1-й строке I строфы перевод: [*Нет слов,*] *пупок жены мента...* — адекватный эквивалент *le nombril de la femme d'un flic* оригинала. А пятичленная генитивная конструкция в I, 6–8 [*амбиции сводились к*] *зрелищу пупка жены сотрудника полиции* сразу же берет самую высокую ноту на этой шкале — даже выше, чем где-либо в оригинале.

Во II строфе густота генитивных цепочек ниже, чем в оригинале, а тяжесть единственной трехчленной последовательности ослабляется словесными перебивками: [*видел*] *сотни я пупков различных классов и сословий*. Но непереводимый каламбур *nombre / nombril* (II, 3) компенсируется введением кощунственной внутренней рифмы *но не дал Бог узреть пупок* (II, 7).

В следующей строфе трехчленные фрагменты III, 1–2: *пункки / супруг жандармов бравых* и III, 6: *женой советника юстиции* держатся более или менее на уровне оригинала, но ничего подобного виртуозной инверсии в строках III, 4–5 оригинала в переводе нет.

В IV строфе генитивная конструкция вообще есть только в рефрене, зато в IV, 5 еще раз проходит внутренняя рифма *Пускай был рок к тебе жесток* (перекликающаяся с II, 7).

В V, 6 двучленный, но зато инвертированный и лексически тяжелый генитивный оборот [*забыв*] *прилгчия кондиции* в чем-то сходен с V, 2 оригинала: *De [mes] tourments [voici] la trêve*, “<моих> мучений <вот> перерыв”.

В заключительной VI строфе генитивных конструкций тоже нет нигде, кроме финальных строк.

В целом генитивный дизайн текста передан близко к оригиналу, с незначительными потерями как его средней интенсивности, так и некоторых особых эффектов, — потерями, которые смягчаются рядом компенсаторных находок. Но к

этому общий баланс соответствий не сводится. В одном существенном отношении перевод богаче оригинала, в другом — непоправимо беднее.

6. Богаче он в области рифмовки. Все строфы оригинала венчает рефренная генитивная строчка, кончающаяся словом *police*, с которым соответственно рифмуются женские клаузулы всех шести строк. Кроме того, в ряде строф под рифмой стоит ключевое слово *nombril*, и в результате повышается процент мужских рифм на *-i(l)*; более того, на мужское и женское [i] рифмуются и некоторые другие строки, так что в целом 30 рифм из 48 — рифмы на этот гласный.

А что в переводе? В нем нет какой-то одной доминантной рифмы, но сохранена основная рифменная схема оригинала: рефренная клаузула *полиции* в восьмью строках всех строф и точная рифма к ней в шестых. Но русский генитив *полиции*, в отличие от французского *police*, — клаузула дактилическая, а не хорейческая, и в результате дактилическими оказываются все шестые и восьмые строки текста. А в сочетании с музыкальным ритмом песни под ударение попадают и последние гласные этих строк, придавая концовкам строф двойственное, как бы скандирующее, одновременно дактилическое и мужское, звучание: *полИциИ*.

И в рифму к так озвученной *полиции* поставлены почти исключительно иностранные заимствования, с характерными коннотациями выисканности и важности: *амбиции*, *патриция*, *юстиции*, *кондиции*, *амуниции*. К ним примыкает исконно русское, но архаическое и потому тоже авторитетное — *стофицею*.

Вероятным источником такой серии рифм — и, соответственно, ее интертекстуальным фоном — представляются два “военных афоризма” Прутков-сына:

11. Да будет целью солдатской амбиции / Точная пригонка амуниции!

61. При виде исправной амуниции / Как презренны все конституции!⁶

Они задают почтенный поэтический прецедент подобной рифмовки и активизируют ее антислужбистский потенциал. И в обоих фигурирует *амуниция*, у Брассенса отсутствующая, а Фрейдкиным остроумно выданная не полицейскому, а его жене — в роковой строке VI, 6, где герой гибнет *под грудой дамской амуниции*. Особенно примечателен второй прутковский афоризм с его неточной рифмой, иконически передающей “нестроевую” природу *всех конституций*⁷; но в переводе брассенсовской песни этому эффекту места не находится.

Каков кумулятивный результат реорганизации рифмовки, предпринятой переводчиком? По меньшей мере четырехслойный:

— в общестилистическом плане она подтверждает претензии текста на виртуозность;

— на уровне тематики она естественно аккомпанирует антивластной составляющей текста;

— в плане иконизации “откладывания” установка на дактилические клаузулы еще больше оттягивает конец, а протаскивание незаконных мужских создает дразнящую иллюзию его достижимости;

— лексическое настояние на варваризмах игриво акцентирует “иностранность” переводимого сюжета и текста⁸.

7. С иностранностью песни связана и одна существенная потеря, не восполнимая в переводе. Как указывает в примечании к своей версии переводчик,

стихотворная форма и сюжет этой песни пародируют стихотворение “Каркассон” (“Carcassonne”) французского поэта и шансонье Гюстава Надо (Gustave Nadaud, 1829–1893)⁹.

Сюжет действительно очень похож на брассенсовский:

Старый крестьянин всегда мечтал увидеть Каркассон, жемчужину французского средневековья, но никогда там не бывал, несмотря на его сравнительную близость — расстояние всего в пять льё. Рассказчик (= лирическое “я” стихотворения) берется отвести его туда, но на полпути тот умирает, так и не увидев Каркассона (*Il mourut à moitié chemin: / Il n’a jamais vu Carcassonne!*).

Чем же, помимо самой общей пародийной опоры на поэтическую традицию, этот пре-текст обогащает песню Брасенса? Думаю, что он встраивается в ее смысловую структуру самым непосредственным образом.

Отсылка к байке про старика крестьянина, не сподобившегося увидеть Каркассон в стихотворении Надо, добавляет еще одно звено к серии “отодвиганий, откладываний”, которым подвергается старик-вуайер Брасенса. Звено это не фабульное и не повествовательное, а интертекстуальное, более всего близкое к тому тропологическому звену, которое мы усмотрели в подмене сексуальной близости — вуайеристкой. Перед нами, так сказать, интертекстуальный троп: “провал попыток увидеть пупок подобен провалу попыток увидеть Каркассон”, чем, кстати, подкрепляется и установка не на физическое обладание, а на эстетическое лицезрение.

Но что делать переводчику? По поводу проблемы с французскими подтекстами другой песни Брасенса (“Башмаки Елены”) Фрейдкин пишет:

Как можно передать в поэтическом переводе этот фольклорный контекст, без которого песня вообще непонятно про что <...>? Никак.

И дальше:

Или еще один из огромного множества примеров: едва ли не самая лучшая и знаменитая песня Брассенса — “Supplique pour être enterré à la plage de Sète” (“Просьба быть похороненным на пляже в Сете”) — по размеру, по строфике и отчасти по тематике и содержанию в точности совпадает с хрестоматийным “Морским кладбищем” Поля Валери, которое во Франции <...> знают все со школьной скамьи. Это как, допустим, кто-то из современных русских поэтов написал бы стихотворение, по форме и размеру в точности повторяющее “Бородино”. Разумеется, такое совпадение должно рождать определенные ассоциации и взаимосвязи, на которые автор рассчитывает, а у русского читателя “Просьбы...” таких ассоциаций не возникнет, хоть встань переводчик на уши. Для их воспроизведения просто нет механизмов¹⁰.

Таки плохо. Но филологическая мудрость гласит, что интертекст, как и электрон (а до него атом), неисчерпаем. Каким-то образом у всякого текста обнаруживается пре-текст. Вчитываясь в стихотворение Надо, постепенно осознаешь, что его сюжетная канва не столь уж беспрецедентна. Мотив смерти на пороге Каркассона — одна из вариаций на тему, популярную в современной России в виде формулы “Увидеть Париж и умереть” (ошибочно приписываемой Илье Эренбургу)¹¹, которая восходит к аналогичной более старой, “неаполитанской”, формуле, известной в Италии с XVIII века, а европейскую известность приобретшей в XIX веке благодаря, среди прочего, дневниковой записи Гёте:

О расположении города и его красотах, часто описываемых и прославляемых, ни слова. “Vedi Napoli e poi muori!” — говорят неаполитанцы. “Увидеть Неаполь и умереть!” [...sagen sie hier: “Siehe Neapel und stirb!”]¹².

Эту запись великий немец занес в свой путевой дневник в Неаполе 2 марта 1787 года, но опубликовал лишь тридцать лет спустя, в книге “Итальянское путешествие” (а умер еще пятнадцатую годами позже, у себя в Веймаре). В дальнейшем международную известность приобрел также “парижский” вариант формулы, по всей вероятности, знакомый и Гюставу Надо, который оригинально освежил его, заставив своего героя умереть не *после*, а *до* посещения города своей мечты.

Одной из недавних русскоязычных вариаций на эту тему стала песня “Париж” (2012), фрагменты из которой не откажу себе в удовольствии процитировать:

[262]

ИЛ 11/2024

*Вот ты мне все время говоришь: / Я так хочу увидеть Париж, /
Хочу хоть глазком посмотреть, / Увидеть Париж и умереть. / А я
отвечаю тебе: / Путевка стоит тысячу у. е. / И если ты так хо-
чешь умереть, / Дешевле ведь Россию посмотреть / <...> / И мо-
жешь, сучка, свой Париж смотреть, / А я хочу в России умереть! /
Вперед, Россия! / Париж – говно!¹³*

Не знаю, как реагировал (бы) на этот “Париж” Марк, но полагаю, что согласился бы, что благодаря подобным изводам его версия брассенсовской песни о пупках жен полицейских звучит не в полной интертекстуальной пустоте.

Тем более что в широком архетипическом плане все это вариации на топос Моисея, после сорока лет скитаний увидевшего землю обетованную, но не вошедшего в нее (вспомним, кстати, оппозицию “вуайеризм / физическое обладание”)¹⁴.

Кстати, песенка о пупках жен полицейских – не единственная вариация Брассенса на тему “Каркассона” Надо. Еще в 1953 году в его романе “La Tour des miracles” (“Башня чудес”) появляется стихотворение “Il n’a pas eu la chaude pisse” (“У него не было триппера / гонореи”)¹⁵, построенное по той же сюжетной схеме: чудаковатый герой мечтает заполучить триппер, но умирает в ходе попытки лирического “я” поделиться с ним этой заразой¹⁶. Все три текста (один – Надо и два собственных) исполнялись Брассенсом на один и тот же мотив, по-видимому сочиненный не им самим, а Эженом Метеаном¹⁷.

Что же делает этот мотив настолько подходящим ко всем трем текстам, что Брассенсу не потребовалось разнообразить свой музыкальный репертуар? Не будучи музыковедом, позволю себе высказать дилетантское, но, как кажется, очевидное наблюдение.

Мелодика этих песен нарочито однообразна, что заметно на слух и бросается в глаза при ознакомлении с нотной записью.

Первые и третьи строки куплетов поются на одной и той же ноте, и лишь на последнем, восьмом, слоге строки (в 1-й строке это слово *flic*, “мент”) берется другая нота; вторые и четвертые строки, напротив, мелодически разнообразны (10–11 разных нот). Во второй половине куплета звуковысотное “однообразие” нарастает: в нечетных строках все восемь слогов поются на одной и той же ноте, которая затем перетекает и в начала четных строк, давая в сумме одиннадцать одинаковых нот подряд! Этот эффект звучит тем отчетливее, что вторая половина куплета поется на несколько тонов выше

Le nombril des femmes d'agents

1. Voir le nom-bril d'la femm' d'un flic N'est cer-tain'-ment pas un spec - ta - - cle
 Qui du point d'vue de l'es-thé - tiqu' Puisse vous é - le - ver au pi -
 - na - cle Il y-eut pour-tant dans l'vieux Pa - ris, Un hon-nête hom-me sans ma -
 - li - - - - ce Brù - lant de con - tem - pler l'nom -
 - bril D'la femm' d'un a - gent de po - li - - - - - ce.

[263]

ИЛ 11/2024

первой. Такой статичный рисунок (хочется сказать, музыкально неграмматичный – подобно стилистически неграмматичной серии генитивов) служит адекватным аккомпанементом к инвариантному содержанию трех песен: теме “навязчивого и безуспешного топтания на месте без приближения к цели” (будь то Каркассон, триппер или пупок жены полицейского). Правда, “долго откладываемый и все-таки наступающий финальный интонационный сдвиг” мог бы знаменовать “достижение цели”, но в данном словесном контексте он прочитывается в сугубо ироническом виртуальном ключе.

Закончу парой куплетов из авто-мета-поэтической песни Фрейдкина “Брассенс и Бернес”:

Певцы поют и лабухи играют... / Творить кумиров – Боже сохрани! / Певцы, как мы, живут и умирают, / Мы только спеть не можем, как они. / <...> / Мне тоже предстоит довольно скоро / Отправиться в те дальние края, / Где ждут меня давно и Марк, и Жора – / Проверенные старые друзья¹⁸.

Панибратски-одесское *Жора* применительно к Жоржу Брассенсу как бы включает французского шансонье в круг тех закадычных друзей, которым посвящено множество песен Фрейдкина и его группы. Не менее остро звучит двусмысленное *Марк*, вполне адекватно и уважительно обращаемое Фрейдкиным к Марку Бернесу, а с подспудным, но безошибочным расчетом (на имевшее произойти *довольно скоро*) – к себе самому (чем оправдывается и заголовок моей статьи).

Примечания

За замечания и подсказки автор благодарен Д. Л. Быкову, К. В. Душенко, В. А. Мильчиной, Л. Г. Пановой, И. А. Пильщикову и Е. Э. Разлоговой.

[264]

ИЛ 11/2024

1. Текст см.: Alphonse Bonnafé. Georges Brassens. — Éditions Pierre Seghers, 1963. — P. 82–84; Georges Brassens. Poèmes et chansons. — Paris: Éditions musicales 57, 1973. — P. 97–98; онлайн: <https://www.paroles.net/georges-brassens/paroles-le-nombril-des-femmes-d-agents>, где указан автор музыки — Эжен Метеан (1866–1952); ноты: Brassens, p. 113–114; авторское исполнение: <https://youtu.be/tDLvCKnxDbU>; <https://youtu.be/ewjcrxj3oda>. Первое исполнение песни состоялось в Париже в концертном зале Бобино 27 января 1956 г. (см.: Jean-Paul Sermon. Georges Brassens. — Librairie Séguier, 1988. — P. 43).

2. Перевод текста см.: Марк Фрейдкин. Собрание сочинений. В 3-х тт. — Т. 3. — М.: Водолей, 2012. — С. 379–381, а также: <https://lyricsonline.ru/3618-mark-freydkin-pupok-zheny-sotrudnikapolicii.html>; исполнение: <https://www.youtube.com/watch?v=BEuR3upMw10>. Песня вошла в альбом “Марк Фрейдкин и группа ‘Гой’: Песни Жоржа Брассенса и запоздалые романсы” (1997).

3. Показательно, что в другом известном мне переводе (см.: Александр Аванесов. Песни Жоржа Брассенса в переводе Александра Аванесова. — http://www.lib.ru/SONGS/brassens/rusbrass3.txt_with-big-pictures.html3) драгоценный выверт отсутствует и вынесенная в заглавие и рефренно проходящая через весь текст строчка выглядит так: *Пупок жандармовой супруги*.

4. Об этом см.: “Когда нельзя, но очень хочется”, предисловие Фрейдкина к его переводам из Брассенса в: Фрейдкин, т. 3, с. 354–370; <https://sova-f.livejournal.com/169151.html>.

5. Во французском языке с его строго фиксированным порядком слов даже самая скромная инверсия звучит очень остро. Так, примером гипербатона в справочниках служит первая строка известного сонета Ронсара “Comme on voit sur la branche au mois de mai la rose” (1560; букв. “Как видят на ветке в месяце мае розу”), где обстоятельство времени вставлено между сказуемым и прямым дополнением, — эффект, на русский слух почти не заметный. А альтернативные перестановки слов в знаменитой любовной записке Журдена, рассматриваемые его учителем философии (“Мещанин во дворянстве” Мольера), по-французски совершенно немислимы:

Ou bien: *D’amour mourir me font, belle Marquise, vos beaux yeux*. Ou bien: *Vos yeux beaux d’amour me font, belle Marquise, mourir*. Ou bien: *Mourir vos beaux yeux, belle Marquise, d’amour me font*. Ou bien: *Me font vos yeux beaux mourir, belle Marquise, d’amour*.

А по-русски звучат как, ну, разве что чересчур вычурные стихи:

Или так: *От любви умирать меня заставляют, прекрасная маркиза, ваши прекрасные глаза*; или так: *Ваши прекрасные глаза от любви меня заставляют, прекрасная маркиза, умирать*; или так: *Умирать ваши прекрасные глаза, прекрасная маркиза, от любви меня заставляют*; или так: *Меня заставляют ваши прекрасные глаза умирать, прекрасная маркиза, от любви*.

6. Козьма Прутков. Полное собрание сочинений. — Л.: Советский писатель, 1965. — С. 102, 109.

7. Ее неточность выделена подстрочным примечанием командира полка, в котором служил поручик Фаддей Козьмич Прутков: “Мысль хороша, но рифма никуда не годится. Приказать аудитору исправить” (Прутков, с. 109).

8. Фрейдкин любил выстраивать длинные монорифмические серии подобных варваризмов, ср. в “Песне о женской доле” (Фрейдкин, т. 1, с. 232–233; текст: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=3948>; авторское исполнение: <https://youtu.be/VNngk4FcSMc>) цепочку клаузул в припевах: *аффектации — менструации — мастурбации — дефлорации — стимуляции — ситуации — операции — регистрации — фрустрации — мутации — (наши) Грации*.

9. См.: Фрейдкин, т. 3, с. 379. Французский текст стихотворения см.: <https://www.poemhunter.com/poem/carcassonne-the-original-french-version/>; песня Брассенса на эти слова: <https://youtu.be/NNVUoxbHcAk>. На русский язык “Каркассон” до недавнего времени не переводился, но теперь перевод имеется, см.: Франция в сердце. Поэзия Франции XII — начала XX вв. в переводах русских поэтов XVIII — начала XXI вв. Антология. В 3-х тт. — Т. 2. — СПб.: Крига, 2019. — С. 732; привожу его с любезного разрешения переводчика Артема Серебренникова:

Я стар и сед, мне шестьдесят, / Я весь свой век провел в работе. / Так и не смог, как говорят, / Пожить я по своей охоте. / Всем в мире нелегко жилось, / И я других не обделённой: / Мое желанье не сбылось — / Не побывал я в Каркассоне! // Селенье вижу я сие / Там, за горами голубыми... / Но как дойти туда пять мле / Ногами дряхлыми моими? / Да пять еще плестись назад! А вдруг пускаться нет резона, / И вправду зелен виноград? / Эх, не видать мне Каркассона! // По воскресеньям, слух идет, / На стенах, башнях и карнизах / Гуляет не простой народ, / А богатеи в белых ризах. / Там замок выше, я слышал, / Чем башня в древнем Вавилоне; / Живет в том замке генерал... / Жаль, не бывал я в Каркассоне! // Да, мы безумны; как ни кинь, / Священника правдивы речи: / “Ты честолюбие отринь, / Покайся, грешный человек!” / Эх, мне найти бы в ноябре / Денек, делами не стесненный... / Пусть отпоет меня кюре, / Когда вернусь из Каркас-

сона! // Прости, прости меня, Господь, / Что предаюсь моленьям ярым; / Непросто грех нам побороть, / Будь молодым ты или старым. / Моя жена, мой сын Эньян / Смогли добраться до Нарбона; / Сынок мой видел Пертиньян, / А я не видел Каркассона! // Так пел в окрестностях Лиму / Крестьянин, старостью согбенный. / И я сказал тогда ему: / “Дойдем мы вместе непременно!”. / Но не успело дня пройти / (О, как судьба неблагоприятна!) – / Скончался он на полпути, / Так и не увидев Каркассона!

10. См.: Фрейдкин, т. 3, с. 368–369 (<https://sova-f.live-journal.com/169151.html>).

11. Подробную, тщательно документированную историю бытования этого мема в европейской и русской культуре см. в: К. В. Душенко. Метафоры, образы, символы: Из истории культуры и языка: Сб. статей. – М.: ИНИОН РАН, 2023. – С. 219–227 (глава “Увидеть и умереть: от Неаполя до Парижа”).

12. См.: https://royallib.com/book/gyote_iogann_volfgang/italyanskoe_puteshestvie.html; немецкий оригинал: <https://www.gutenberg.org/ebooks/2404>).

13. Слова Семена Слепакова и Джавида Курбанова (<https://lyrics.primanota.net/semen-slepkov/parizh.htm>); исполнение Слепакова (<https://www.youtube.com/watch?v=geCvmgYJPXY>).

14. Ср.: Числ. 27:12–14:

И сказал Господь Моисею: взойди на сию гору Аварим <...>, и посмотри на землю [Ханаанскую], которую Я даю сынам Израилевым; и когда посмотришь на нее, приложишь к народу своему и ты, как приложился Аарон, брат твой; потому что вы не послушались повеления Моего в пустыне Син...

Втор. 32:48–52:

И говорил Господь Моисею <...> взойди на сию гору Аварим, на гору Нево, которая в земле Моавитской, против Иерихона, и посмотри на землю Ханаанскую, которую я даю во владение сынам Израилевым; и умри на горе, на которую ты взойдешь, и приложишь к народу твоему, как умер Аарон, брат твой <...> за то, что вы согрешили против Меня среди сынов Израилевых <...> пред собою ты увидишь землю, а не войдешь туда...

Втор. 34:1–4:

И взошел Моисей с равнин Моавитских на гору Нево, на вершину Фасги, что против Иерихона, и показал ему Господь всю землю Галаад до самого Дана, и всю [землю] Неффалимову, и [всю] землю Ефремову и Манассиину, и всю землю Иудину, даже до самого западного моря, и полуденную страну и равнину долины Иерихона, город Пальм, до Сигора. И сказал ему Господь: вот земля, о которой Я клялся Аврааму, Исааку и Иакову, говоря: “семени твоему дам ее”; Я дал тебе увидеть ее глазами твоими, но в нее ты не войдешь.

Об иронической опоре “Каркассона” на этот библейский мотив, как бы предвещающей неприкрытые брассенсовские кошунства, и переключке с песней о пупках см.: Louis-Jean Calvet. Georges Brassens. — Lieu Commun, 1991. — P. 123–126; Romain Benini. Brassens et Nadaud: d’une tradition chansonnière à l’autre // Biennale internationale d’études sur la chanson. — Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2019. — P. 275. (https://www.academia.edu/42032309/Brassens_et_Nadaud_dune_tradition_chansonni%C3%A8re_%C3%A0_lautre).

15. Об этом романе, месте в нем песенки о триппере и ее соотношении с “Каркассонаом” Надо и Брассенса, см.: Calvet, p. 118–126, 326. Текст песенки с филологическим комментарием: <http://www.analysebrassens.com/?page=texte&id=205&%23>; текст и авторское исполнение: <https://www.youtube.com/watch?v=NYal1sxOmWI>; текст и исполнение Максимом Ле Форестье: <http://www.projectbrassens.org/ChaudePiss.php>. Русского перевода, насколько мне известно, пока нет.

16. Комично звучит — во французском культурном контексте — не только и не столько желание заразиться венерической болезнью, сколько его скромные масштабы. Ср. знаменитое признание Мопассана (в письме к его другу Роберу Пэншону от 2 марта 1877 г.): “У меня сифилис! Наконец-то! Настоящий! <...> Не презренная гонорея [*chaudepisse*...] а великий сифилис [*grande vérole*], от которого умер Франсуа I. И я этим горд, черт возьми! И я презираю всех буржуа. Аллилуйя, у меня сифилис, и теперь я больше не боюсь его подцепить” (<https://litmir.club/br/?b=268498&p=25>; оригинал: <https://mouvementdunid.org/prostitution-societe/maupassant-et-la-prostitution-un-aveu-effroyable>). Кстати, не к этой ли похвалбе Мопассана отсылает и восклицание Alleluia! / Аллилуйя! в V строфе песни о пупках жен полицейских?!

17. См. прим. 1; ноты “Пупков” и “Каркассона” см. в: Brassens, p. 113–114, 456–457. Брассенс впервые записал свое исполнение “Каркассона” в 1976 г. (см.: Calvet, p. 124). Сам Надо (согласно Benini, p. 278–285) сначала, подобно Беранже (1780–1857), пел свои песни на известные готовые мотивы, и лишь с 1850 г. перешел, подобно Пьеру Дюпону (1821–1879), к сочинению не только стихов, но и музыки; “Каркассон” относился к этому позднему периоду его творчества. Но Брассенс то ли не был знаком с мелодией, на которую пел Надо, то ли предпочел сочиненную им (или Эженом Метеаном?) для песенки о триппере где-то в 1944–1946 гг. (см.: Calvet, p. 125).

18. См.: Фрейдкин, т. 1, с. 304–306; текст см. также: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=27595>; исполнение: <https://www.youtube.com/watch?v=7GH4xo2eGnM>.