

ДВЕ ПЕСНИ МАРКА ФРЕЙДКИНА О (НЕ)ЛЮБВИ «Крошка Ва» и «Амур пердю»*

Последнее время я часто вспоминаю Марка (1953–2014), с которым пунктирно дружил последние двадцать лет его жизни. Слушаю его записи в Сети, почитываю тексты в подаренном мне трехтомнике и даже написал пару разборов — его собственного «Тонкого шрама на любимой попе» и его перевода «Пупков жен полицейских» Брассенса.¹ А недавно впервые послушал его «Крошку Ва»² и «Амур пердю»,³ пришел в восторг, но был поражен, как бы это сказать, неоднозначностью их мессиджа. Стал слушать и переслушивать, задумываться, постепенно вовлекся и, в конце концов, решил зафиксировать свое понимание.

1. «КРОШКА ВА»

Текст

На днях звонил мне старый друг,
С похмелья мятый, как труха,
и я узнал из третьих рук,
что крошка Ва совсем плоха.
Он долго мямлил что и как,
Но под конец не стал скрывать,
что, вероятно, это рак
и ей, скорей всего, не встать.

Я был зеленым, как трава,
Году так в шестьдесят седьмом
и от любви к той крошке Ва
едва не двинулся умом.
Глазами влажными блестя,
неуловима и нежна,
порой и тридцать лет спустя
приходит в снах ко мне она.

Купив цветы и шоколад,
поперся я в больницу к ней.

* За замечания и подсказки автор признателен О. А. Лекманову* (* включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов), В. А. Мильчиной, Л. Г. Пановой и И. А. Пильщикову.

¹ См. соответственно: Звезда. 2024. № 9. С. 260–276; Иностранная литература. 2024. № 11. С. 251–267; см. также мой виньеточный набросок о «Крошке Ва»: Новый мир. 2024. № 12. С. 79–80.

² См.: <https://youtu.be/qYUAG6aVYSc> (дата обращения: 31.07.2025).

³ См.: <https://youtu.be/-hPgcP886DE> (дата обращения: 31.07.2025).

Сгорал, как спичка, прежний взгляд
 среди холодных простыней.
 Но если без обиняков,
 то, откровенно говоря,
 помимо песен и стихов
 мне все давно до фонаря.

О проблемах с рецепцией «Крошки Ва» (далее — *KB*) писал — в предисловии к ее тексту — и сам автор:

«Что <...> касается <...> отчасти шокирующей концовки, то она вызвала у слушателей противоречивые оценки. Одни увидели в ней „последнюю прямоту“ и беспощадную искренность. Другие, напротив, расценили ее как проявление в лучшем случае дешевого эпатажа, а в худшем — запредельного цинизма. Думаю, что и те, и другие слегка перегибают палку. Нет здесь никакой „последней прямоты“ и уж тем более — цинизма. Это, в сущности, обыкновенный троп, поэтический прием, употребленный для достижения определенного художественного эффекта. И похоже, употребленный удачно, потому что этого эффекта, кажется, удалось достичь».⁴

Так все-таки что же — эпатажный цинизм, беспощадная искренность или удачный прием, а, если верить автору, исключительно последнее, т. е. обыкновенный троп, то какой именно, какого эффекта достигающий, успешно выдающий что за что?

Цинизмом веет, конечно, от обнаруживающейся в самом конце черствости лирического «я» — эгоцентрика, заикленного на собственных писаниях и безразличного к предсмертным страданиям былой возлюбленной. Тем не менее песня, вкупе с ее шокирующей концовкой, не отталкивает, не оставляет тяжелого впечатления, а напротив, завораживает какой-то неуловимой притягательностью. Попытаемся понять, из чего состоит эта загадочная аура, каков ее химический состав, как она «сделана» — на уровне внутренней структуры, убедительно готовящей нетривиальный финал, и интертекстуальных связей, образующих его органичную внешнюю опору.

Структура

Сюжет. При всей лиричности содержания, песенка строится как нарратив, развертывающийся во времени. От событий недавнего прошлого и прогнозов о ближайшем будущем рассказ переходит к воспоминаниям тридцатилетней давности, затем возвращается к развитию недавних событий и венчается медитативным итогом в настоящем. И на всем своем протяжении этот нарратив ведется в интригующе двойкой позитивно-негативной манере, заставляя гадать о его исходе, каковой в результате и предстает одновременно неожиданным и закономерным. Текст написан, как часто у Фрейдкина, восьмистрочными строфами — сдвоенными четверостишиями, с эффектными сдвигами от первых ко вторым, чем тоже натурализуется резкий финальный поворот.

Начальная строка, сразу же отсылающая как к недавнему прошлому («на днях»; «звонил»), так и к более далекому («старый»), на первый взгляд, вполне позитивна, — что может быть лучше звонка от *старого друга*? Но уже во 2-й строке это надежное клише подрывается: «друг» оказывается тухлявым пьянчужкой, эпитет «старый» обнаруживает свои нерадостные коннотации, и тень бросается на саму идею почтенного прошлого.

⁴ Фрейдкин М. Собр. соч.: В 3 т. М., 2012. Т. 1. Стихи и песни. С. 324 (см. также: <https://www.markfreidkin.com/verses-and-songs/songs/>; дата обращения: 31.07.2025).

В следующей строке «старый друг» подвергается дальнейшему обесцениванию при помощи неуважительного оборота «из третьих рук». Хотя числительное «третьих» и мотивированно тем, что этот *друг* является, конечно, *третьим* в отношениях между лирическим «я» и его возлюбленной, однако сообщение о ее состоянии поступает к «я» не из третьих, а из вторых рук, уступающих в непосредственности лишь известию из первых, каким был бы звонок самой героини.

Далее героиня, наконец, появляется в тексте и сразу же попадает под жестокий удар («совсем плоха»), с первого же четверостишия задающий установку на сильные, в том числе негативные концовки.

Во втором четверостишии продолжается развенчание старого друга, теперь уже по мета-словесной линии («мямлил»), чем вводится новый мотив: «сокрытие правды vs. нелицеприятная последняя прямота» («долго мямлил... но под конец не стал скрывать»). При этом роковая негативность раскрываемой правды к концу строфы резко возрастает и даже вводится под знаком противительного «но»: уже и так тревожное «совсем плоха» разворачивается в летальные «рак» и «не встать», правда, с вводными оговорками («вероятно»; «скорей всего»), — так сказать, «обиняками», но и с проскальзывающим как бы незаметно словом «конец».

Во II строфе действие переносится в прошлое и посвящается образу героини и страстной влюбленности в нее лирического «я» «году так в шестьдесят седьмом».

Эта датировка ненавязчиво подсказывает вероятное происхождение необычного прозвища героини: *крошка Ва*. Уже в «крошке» слышится что-то западное (на ум и слух сразу приходит *крошка Доррит*); тем более иностранно звучит односложное женское имя с открытым гласным (вспоминается платоновская *Фро*). А ссылка на шестидесятые годы позволяет возвести *крошку Ва* к *крошке Ру* (прозвищу юного кенгуру; *англ.* Baby Roo) из книжек о Винни-Пухе Алана Милна (1926–1928), ставших популярными в России в переводах Бориса Заходера (1960–1965).

Если проецировать *КВ* на биографию ее реального автора, то получается, что героиня сводила с ума четырнадцатилетнего подростка, действительно «зеленого, как трава».⁵ Впрочем, как пишет Фрейдкин в предисловии к песне, «в отличие от подавляющего большинства героев моих песен Крошка Ва — это, к счастью, вымышленный персонаж. Да и сама эта песня не носит

⁵ Вот, кстати, несколько фрагментов из позднего (и, по-видимому, автобиографического) рассказа «Серенада Смита»: «Первый раз я поцеловался с девушкой, когда мне было *четынадцать лет*. / *Лето 1967 года* мы проводили <...> на даче у наших родственников. <...> А еще у них гостила <...> дальняя родственница из Симферополя по имени Света. И уж ее-то фамилию — Карташева — я запомнил на всю жизнь. Младше меня на год, тонкорукая, легконогая, с уже сформировавшейся ладной женской фигуркой, она порхала по участку, как бабочка, придерживая руками разлетающиеся светло-русые волосы. Но самым трогательным было какое-то удивленно-вопросительное выражение, с которым она чуть исподлобья поглядывала на все вокруг и даже иногда на меня. Я пялился на нее коровьими глазами, принимал романтические позы, пытался с ней заговорить, но успеха не имел. / <...> На даче я Светку не застал — она ушла купаться на озеро. Я разыскал ее там и, удивляясь собственной наглости, развязно предложил прогуляться <...> в небольшой лесок между озером и железной дорогой. И там совершенно неожиданно <...> мы, не говоря ни слова, начали целоваться. Я, по выражению Александра Сергеевича Грибоедова, буквально „повис у нее на губах“, она <...> все тесней лънула ко мне. Время шло, а мы никак не могли отлипнуть друг от друга. / Между тем настал вечер. Светка проводила меня до электрички, но, не в силах расстаться, поехала со мной в Москву. В поезде к изумлению пассажиров (в те времена в общественном месте не так часто можно было увидеть самозабвенно лижущихся подростков), продолжалось то же *безумие*» (см.: Фрейдкин М. Песенки в прозе // Знамя. 2014. № 2. С. 51, 53; курсив мой. — А. Ж.).

автобиографического характера. Это, скорей, своего рода компиляция из нескольких сюжетов моей жизни».⁶

До какой-то степени против прямой проекции на биографию автора говорит и время создания песни, вошедшей в альбом «Последние песни» (2002), когда с 1967 года прошло не 30, а 35 лет; впрочем, оборот «году так в...» не предполагает точной датировки, да и ничто не мешало Фрейдкину сочинить эти стихи около 1997 года, а спеть и включить в альбом пятью годами позже.

Но вернемся к анализу сюжета, хотя бы и вымышленного.

Оборот «зеленым, как трава», заключающий 1-ю строку, откровенно вторит словосочетанию «мятый, как труха» в аналогичном месте I строфы. Переключка эта вряд ли случайна, но удивляет своей прямолинейностью, — разве что это минус-прием, и нарочитая нехватка поэтической изобретательности призвана поддержать общую установку на фатальную простоту всего описываемого, будь то страстей юного «я» или похмелья его состарившегося «друга».

Во втором четверостишии героиня предстает, наконец, во всем блеске своей былой соблазнительности, и здесь нас ожидает очередной повествовательный зигзаг. Живописующий прелести героини деепричастный оборот, занимающий две первые строки, прочитывается сначала как продолжение предыдущего четверостишия, посвященного тому времени, когда герой «от любви к той крошке Ва / едва не двинулся умом». Но пунктуация — точка в конце первого четверостишия и всего лишь запятая после деепричастного оборота в составе второго — указывает, что это не столько сама героиня, сколько ее образ, до сих пор («порой и тридцать лет спустя») снявшийся герою. И этот головокружильный перескок из далекого «тогда» в актуальное «сейчас» совершается на удивление гладко — без противительного «но» (в отличие от I и III строф).

В результате лишний раз подчеркивается неуловимость героини, а возвращение в грамматическое настоящее происходит скорее в позитивном духе верности давнему чувству, нежели в негативном — отчуждения от него (в отличие от десакрализации старой дружбы в I). Это позволяет надеяться на по возможности эмпатический баланс переживаний героя по поводу надвигающейся смерти героини.

В III строфе без задержки подхватывается тема реакции «я» на известие о состоянии героини: следует безэмоциональный, чуть ли не вынужденный («поперся») визит к одру ее болезни с ритуально положенными цветами и конфетами (вводимыми кратким деепричастным оборотом: «купив...»). Глаза героини вспыхивают и тут же гаснут в обстановке больничного холода, а о чувствах героя не говорится ничего и остается только гадать.

Окончательный ответ, — довольно-таки негативный, — приходит во втором четверостишии, начинающемся с решительного «но» и четко артикулирующем отказ от каких-либо «обиняков» во имя откровенной констатации нелицеприятной истины: герой «давно» равнодушен к судьбе героини (несмотря на ее окказиональные явления во сне) и вообще ко всему, кроме собственных (а, возможно, и не только) «песен и стихов».

На этой метапоэтической ноте, — неожиданной, а впрочем, подготовленной неприятием мямленья и «обиняков», — сюжет завершается: перед нами очередной текст о текстах. Итог звучит разочаровывающе сухо, но вполне профессионально. Как некогда пелось: «Первым делом, первым делом — самолеты. / Ну а девушки? А девушки — потом».⁷

⁶ Фрейдкин М. Собр. соч. Т. 1. С. 324.

⁷ «Первым делом самолеты», песня из кинофильма «Небесный тихоход» (1945; режиссер С. Тимошенко), музыка В. Соловьева-Седого, слова А. Фатьянова.

Оркестровка. Выше я сосредоточивался на фабульных и нарративных эффектах текста, старательно отделяя их от собственно словесных, к каковым теперь и перейду.

Песенка выдержана в типичном для Фрейдкина духе неформальной свободы выражения, но в общепринятых рамках пристойности, без нередкого у Фрейдкина провокативного щеголяния обценной лексикой. Основной тон повествования — нейтральный, интеллигентски-бытовой, лишь иногда поднимающийся до лирически возвышенного, например, в портрете героини во II строфе: «Глазами влажными блестя, / Неуловима и нежна», а иногда спускающийся до подчеркнуто разговорного и даже просторечного: «с похмелья»; «совсем плоха»; «что и как»; «зеленым, как трава»; «году так...»; «двинулся умом»; «поперся... к ней»; «до фонаря». Маркированным является этот второй, низкий слой, иконически воплощающий центральную тему «нелицеприятной прямо́ты», которая в финальном четверостишии получает программную формулировку: «Но если без обиняков, / То откровенно говоря», и наглядную стилистическую иллюстрацию — полублатной оборот: «Мне все... до фонаря».

Интересно организована рифмовка: под рифмой оказываются четыре из пяти русских гласных, — все, кроме «острого» *И*, причем большинство рифм (8 из 12) приходится на самое частотное и, значит, «среднее, обычное» *А*, в данном контексте коннотирующее «простоту, простецкость, непретенциозность». В сходном направлении работает и исключительно мужская рифмовка, с ореолом не только «однообразия», но и «резкости» (в отличие от чередующейся или последовательно женской, более «мягкой»); об интертекстуальном аспекте такой рифмовки речь еще пойдет.

Вот эта схема: УАУА АААА АОАО АААА АЕАЕ ОАОА. Помимо обилия *А*, обращает внимание, что длинные серии *А*-рифм проходят в двух начальных строфах, а в последней *А* вступает в борьбу с двумя другими (сначала с новым и самым фонетически близким *Е*, а затем с уже знакомым, но более далеким *О*), из которой, однако, выходит победителем и триумфально завершает рифменную композицию. Еще один интересный нюанс: первые восемь вхождений рифменного *А* — это «твердые» собственно *А*, а среди восьми вторых — пять, в том числе последние три, «мягкие» *Я* («блестЯ», «спустЯ», «взглЯд», «говорЯ», «фонарЯ»). Если угодно, «по-мужски жесткий» в целом финал драматизируется явлением некоторой «по-женски чувствительной размягченности», особенно если учесть, что впервые это *Я* звучит в обрисовке героини («блестя») и еще раз возвращается тоже в связи с ней («взгляд»).

Рифмовка на *А* дополнительно подкрепляется соответствующими внутренними рифмами и простыми повторами этого гласного:

мятый — труха; Ва — плоха; мямлил — как; стал — скрывать; вероятно — рак; глазами — влажными — блестя; в снах — она; сгорал — взгляд.

И примечательно, что в последнем, самом драматическом, т. е. наиболее «разнообразном», четверостишии эта *А*-инструментовка строк исчезает.

Подобной фонетической вязью охватываются, естественно, и другие соседствующие гласные и согласные, ср.:

на днях — друг; похмелья — труха; похмелья — мятый; третьих рук; вероятно — рак; и ей — скорей; всего — не встать [фс]; году так в шестьдесят седьмом [д-т-т-д-т-д]; влажными — нежна; неуловима — нежна; снах — мне — она; в больницу — к ней; сгорал — взгляд [зг-л]; без обиняков; откровенно — говоря; помимо — песен; давно до.

Особый интерес представляют, конечно, те случаи, когда аллитерации, обычно несущие чисто выразительные функции создания плотной поэтической ткани и акцентирования важных слов, перерастают в нагруженные

смыслом паронимастические кластеры, действующие и на расстоянии. Таковы:

— К/Г-Р-В [«(не)сокрытие»]: *скрывать* — крошка *Ва* — вероятно — скорей всего — откровенно — говоря;

— Г/В/Б-Л [«соблазнительность»]: *глазами* — влажными — блестя — сгорал — взгляд;

— Б/Д-В [«страсть»]: *любви* — *Ва* — едва — не двинулся;

— ЖН [«нежность»]: *влажными* — нежна — прежний.

На этом фоне полными смысла предстают и другие дистантные переключки:

— слово «труха» воспринимается как испорченное (путем оглушения и фриктивизации согласных) слово «друг»;

— частично негативные по смыслу «похмелье» и «труха» — как готовые своими подспудно негативными согласными Х сугубо негативное «плоха»;

— «мятый» — как готовящее «мямлил»;

— а «рак» — как «бескомпромиссная» переогласовка на А «рук» из предыдущей строфы.

Интертексты

Семантический ореол. Именно в этой сфере естественно искать интертекстуальный источник и опору «шокирующего» послания песни в целом и ее концовки в особенности. Текст написан четырехстопным ямбом (Я4) с самой обычной перекрестной рифмовкой, но с исключительно мужскими окончаниями (абаб). Преимущественно мужские рифмы приняты в английской поэзии, откуда и были позаимствованы в русскую, где они относительно редки и потому достаточно маркированы, чтобы претендовать на особый семантический ореол.

Яркий случай специфического ореола являет 4-стопный ямб со смежной рифмовкой (Я4аабб), введенный Жуковским в его переводе (1822) «Шильонского узника» Байрона (1816) и успешно примененный Лермонтовым в «Мцыри» (1839). Своей последовательностью одинаковых и притом энергичных окончаний Я4аабб органически предрасположен к выражению тем типа «однообразие», «однобокость», «исключительность», «неуклонность», «настойчивость», «жесткость» и подобных. А под влиянием таких авторитетных мастер-текстов, как «Шильонский узник» и особенно «Мцыри», за ним закрепляется ореол, который можно обозначить знаменитыми строками из лермонтовской поэмы: «Я знал одной лишь думы власть, / Одну, но пламенную страсть».

Аналогичная установка на «категорическую приверженность исключительно чему-то одному, в противовес каким-либо иным устремлениям, альтернативным желаниям, соображениям, ценностям, соблазнам, и т. п.», характерна и для многих стихов в Я4аабб. Из набора в более чем 250 текстов этого формата, написанных, согласно Национальному корпусу русского языка, в 1829–2020 годах⁸ и несущих более широкий спектр смыслов, легко вычленяются восемь десятков (почти треть!) стихотворений, отчетливо держащихся такой установки.

Легко видеть, что программное в этом смысле заключительное четверостишие *КВ* состоит из:

— типично кванторных слов: квантора всеобщности: «всё»; квантора вычитания: «помимо»; и (отрицательного) квантора существования: «до фонаря»;

⁸ См.: <https://ruscorpora.ru/s/dP48A> (дата обращения: 31.07.2025).

— слов и словосочетаний, заверяющих истинность делаемого парадоксального утверждения: «без обиняков»; «откровенно говоря»; «давно»;

— подчинительных конструкций, придающих высказыванию характер изощенного рассуждения, — таких как придаточное условия: «если..., то...»; деепричастный оборот: «откровенно говоря»; ограничительный оборот с «помимо».⁹

Логическая схема этого высказывания вполне прозрачна, и ясно (особенно на фоне данных НКРЯ), что вместо «помимо» могли бы быть употреблены слова «кроме» или «исключительно», а вместо формата: «мне до фонаря всё, помимо...», — форматы: «мне безразлично только (единственно)...»; «единственное, что мне безразлично, это...»; и «мне не нужно ничего, кроме...». А вместо логически элементарных лексем «кроме», «помимо», «только» — те или иные из их приблизительных поэтических синонимов, — таких как: «иной», «другой», «прежний», «новый».

Менее прозрачен — в роли квантора существования — оборот «до фонаря», но не ввиду своей сленговой разговорности, а потому, что собственно логическое, кванторное, значение («[не] существует то, что...») сопряжено в нем с эмоциональным («...вызывало бы у меня позитивный интерес»). Такое осложнение и обогащение кванторных предикатов эмоциональными, двигательными, пространственными и другими более конкретными смыслами характерно для поэтических текстов.

Не сводится к элементарной кванторности и репертуар поэтических воплощений «всеобщности»: местоименные кванторы «всё», «все», «всегда», «езде», «всякий», «каждый» могут заменяться (или сочетаться с) более конкретными выражениями идеи «всеобщности, полноты, целого и т. п.», например, «навек», «(вся) жизнь», «старина», «до гробовой доски», «на земле и на небе», «отец и мать, и отчий дом» и т. д. и т. п.

Разнообразны также средства риторического усиления кванторных утверждений — служебные частицы типа «же» и (эмфатического) «и», полнозначные слова «неужели», (восклицательное) «какой», эмфатические повторы и т. п.

Представительную подборку — четыре десятка — соответствующих примеров (без указания авторов и названий стихотворений) читатель найдет в Приложении к статье. Путем систематических сокращений (показанных многоточиями) они по возможности сведены к ключевым словам и конструкциям, служащим воплощению кванторной темы «категорической приверженности», и наглядно переключаются со словесной структурой финального четверостишия *KB*, — квинтэссенции ее провокативного мессиджа. Здесь ограничусь пятью примерами:

«Меж ними есть один скелет... / И я до гроба осужден / Другого не любить никак; / О! я завидую другим!.. / Желал я на другой предмет / Излить огонь страстей своих. / Но память, слезы первых лет! / Кто устоит противу них?» (1830);

«Не бред, не призрак ты лесной, / Но старина не знала фей / С такой неверностью очей, / С душой изменчивой такой!» (1901);

⁹ Заметим, что и вне ритмического формата Я4аабб для Фрейдкина характерен мотив «исключительного акцента на главном и невнимания к прочему», ср.: «В духовном я не смыслю ни бельмеса, / Но знаю, как бедняжку (душу. — А. Ж.) утешить: / Ей только б услышать Брассенса да Бернеса, / А там, глядишь, и дальше можно жить» («Брассенс и Бернес»; *Фрейдкин М. Собр. соч. Т. 1. С. 305*); «Я не буду особо вдаваться в детали, / Но скажу напрямик, чтобы каждый понял: / От ногтей молодых до седых гениталий / Я всю жизнь к этой песне слова сочинял» («Эта песня»; Там же. С. 314); «Если кой-какими частностями пренебречь, — / Мне нельзя моей подругой не гордиться: / Грациозная походка, культурная речь / И прелестный шрам на левой ягодице» («Тонкий шрам на любимой попе»; Там же. С. 322).

«Так любят в жизни только раз: / Отец и мать, и отчий дом / Ты мне была. В последний час / Ты не подумала о том?.. / ...какое море мук, / Какое... / Таит единый этот звук... / Так близко счастье, и ужель / Я одинок уже навек?» (1909);

«Люблю один я городок, / А в нем... дом один — / За то... / Что в нем живет малютка Джин. / Никто, никто узнать не мог... / Про это знает только бог / И только ты, моя любовь» (1950);

«Я с давних пор... / Желанье это сохранил: / Чтoб на моих похоронах / Хотя б один ребенок был... / Чтoб он... / Обрядом строгим не смущен. / И то, что огорченые нам, / Как некий праздник принял он. / И этим бы, один из всех, / В прощание со мной принес / Улыбку, радость — даже смех! — / И никаких ненужных слез» (1956).

Гипограммы. Семантические коннотации стихового дизайна песни задают ее самый общий «противительный» ореол, но без ответа остается вопрос об интертекстуальных корнях ее специфической топики — сюжета о безразличии к смерти любимой и исключительном интересе к песням и стихам. Попробуем с этим разобраться.

«Безразличие». Надо сказать, что за текстом песни невольно слышится что-то знакомое, угадывается некий поэтический прообраз, — и даже не столько типовой кластер мотивов, сколько конкретный подтекст, отсылка к которому, возможно, входит в авторский замысел, образуя тот «обыкновенный троп», о котором говорит Фрейдкин.

Признаюсь, что я долго вслушивался в исполнение песни и вчитывался в ее текст, пока, наконец, не выудил из него незаметной, но достаточно внятной отсылки к классике. Ключевой уликой оказался проходной, хотя и поставленный под рифму, оборот «из третьих рук». Тут все сразу встало на место: «из третьих рук» — это «из равнодушных уст»! И *КВ* засверкала перекличками с Пушкиным:

«Под небом голубым страны своей родной / Она томилась, увядала... / Увяла наконец, и верно надо мной / Младая тень уже летала; / Но недоступная черта меж нами есть. / Напрасно чувство возбуждал я: / Из равнодушных уст я слышал смерти весть, / И равнодушно ей внимал я. / Так вот кого любил я пламенной душой / С таким тяжелым напряженьем, / С такою нежною, томительной тоской, / С таким безумством и мученьем! / Где муки, где любовь? Увы, в душе моей / Для бедной, легковерной тени, / Для сладкой памяти невозвратимых дней / Не нахожу ни слез, ни пени» («Под небом голубым страны своей родной...»; 1827).

Помимо общего мотива «посмертного равнодушия», налицо целая серия сходств:

«Она томилась, увядала» — «Сгорал, как спичка, прежний взгляд, / Среди холодных простыней»;

«Увяла наконец, и верно...» — «Но под конец не стал скрывать, / Что, вероятно...»;

«Так вот кого любил я пламенной душой... / С таким безумством и мученьем» — «И от любви к той крошке Ва / Едва не двинулся умом»;

«С такою нежною, томительной тоской» — «Неуловима и нежна»;

«Для бедной... тени» — «...совсем плоха... И ей, скорей всего, не встать»;

«Но недоступная черта меж нами есть... / Не нахожу ни слез, ни пени» — «Но... откровенно говоря... / Мне все давно до фонаря»;

«Для сладкой памяти невозвратимых дней» — «Глазами влажными блестя / Порой... Приходит в снах ко мне она».

Но Фрейдкин следует пушкинскому образцу далеко не во всем. «Под небом голубым...» написано так называемой жильберовой строфой Я6464 с частотным в русской традиции вариантом рифмовки мжмж и соответственно построено как медитация о жизни и смерти, с характерной для пушкинской трактовки этого жанра проблематизацией личности лирического «я».¹⁰ Фрейдкин избирает другой размер и сосредотачивается на разворачивании сюжета, а не на анализе собственных реакций.

Более того, не ограничиваясь констатацией своего «безразличия», он делает шаг в сторону от вопросов жизни и смерти и кончает вроде бы полной — шокирующей, зато откровенно метапоэтической — отсебятиной: «Помимо песен и стихов / Мне все давно до фонаря».

Впрочем, и это само по себе не ново, вспомним у того же Пушкина:

«Прошла любовь, явилась муза <...> Пишу, и сердце не тоскует, / Перо, забывшись, не рисует, / Близ неоконченных стихов, / Ни женских ножек, ни голов; / Погасший пепел уж не вспыхнет, / Я всё грущу; но слез уж нет» («Евгений Онегин», 1, LIX),

а в нарочито программном ключе — у Брюсова:

«Быть может, всё в жизни лишь средство / Для ярко-певучих стихов <...> В минуты любовных объятий / К бесстрастью себя приневолю» («Поэту»; 1907).

«Увековечение». Тема «любовь vs. поэзия» принадлежит к числу широко распространенных в мировой лирике, и один из ее классических поворотов — топос «увековечения поэтом предмета своей любви в противостоянии с временем и смертью», представленный

— у Петрарки в сонете 333:

«Идите к камню, жалобные строки <...> Что я о ней живой, о ней в могиле / — Нет, о бессмертной! — повествую в муке, / Чтоб сохранить прелестный образ миру» (пер. А. Эфрон);

и двойной секстине 332, 49–54:

«Когда, найдя опору в скорби лада, / Лауру смог бы я отнять у Смерти, / Как милую — Орфей звучаньем песен, / Я прежнее бы испытал блаженство! / А не найду — пусть мрак ближайшей ночи, / Закрыв истоки, остановит слезы» (пер. Е. Солоновича);

— у Ронсара — в «Сонете к Елене»:

«Старушкой седой, при свечке шерсть мотая, / Вполголоса мой стих прочтете у огня, / И скажете, вздохнув: „Ронсар воспел меня / В те времена, когда красавицей была я“. / Служанки <...> ваше имя вслух с моим соединя, / Превознесут его, осанну воссылая. / Бесплотным призраком, глубоко под землей, / Средь миртовых теней я обрету покой, / А вы у камелька припомните в печали / Огонь моей любви и гордый ваш отказ...» (пер. В. Левики);

¹⁰ Об этом см.: Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 197–221.

— у Шекспира — в сонетах 15, 17–19, 54, 55, 60, 63, 65, 81, 101, 107, 108, — процитирую из 81-го:

«Я ль сочиню тебе надгробный стих, / Иль ты мое увидишь погребенье <...>
Бессмертие отныне жребий твой <...> Я памятник тебе в стихах воздвиг. / Их перечтут в грядущем наши дети, / И вновь тебя прославят их язык, / Когда не будет нас уже на свете. / Могуществом поэзии моей / Ты будешь жить в дыхании людей» (пер. А. Финкеля);

— у Пьера Корнеля — в «Стансах к Маркизе»:

«Таким, как Вы, я был когда-то, / Вы станете такой, как я. / Но уберег от разрушенья / Я некий дар — он не пройдет, / Мне с ним не страшно лет течение, / Его и время не берет! Они (мои чары. — А. Ж.) спасут, быть может, славу / Меня очаровавших глаз, / И через сотни лет по праву / Заставят говорить о Вас; / Среди грядущих поколений, / Где я признание обрету, / Лишь из моих стихотворений / Узнают Вашу красоту» (Пер. М. Квятковской);

— а у Бодлера — в «Падали»:

«Но всё ж и вам, и вам заразой стать ужасной / И грязной падалью такой <...> О страсть моя и ангел мой! <...> И будет плесенью костяк ваш покрываться / Между цветов и трав густых. / Тогда, о красота, скажи толпе, в лобзаньи / Тебя съедающих червей, / Что форму я навек сберег и содержание / Распавшейся любви моей!» (пер. В. Шершеневича).¹¹

Фрейдкин вроде бы не идет в эту сторону, демонстративно отворачиваясь от умирающей бывшей красавицы, но на самом деле поет ей хвалу, вспоминая преследующий его и поныне обворожительный образ, и вынося в заглавие своих предположительно неподвластных времени стихов ее уникальное прозвище. Вот такой троп.

2. «АМУР ПЕРДЮ»

Текст

Приключилась эта драма
в те далекие года,
когда девушки и дамы
в нас влюблялись иногда
и когда одну особу
статью мужеской увлек
молодой и не особо
скромный автор этих строк.

Это юное создание,
эта трепетная лань
назначала мне свиданья
и порой в такую рань.

¹¹ О мотиве «увековечения» у этих и других авторов см.: *Vendler H. The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, Mass.; London, 1997 (см. примечания к соответствующим сонетам); *Панова Л. Г. Итальянсья, русея*: Данте и Петрарка в литературном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама. М., 2019. С. 567–571; *Жолковский А. К. Прекрасная маркиза* // Жолковский А. К. Выбранные места, или Сюжеты разных лет. М., 2016. С. 434–452.

И чтоб страсть ее живую
не втоптать ногами в грязь,
с ней вступил я в половую
безответственную связь.

Но, к несчастью, был коротким
срок амурных наших дел:
я к ее объятьям робким
очень скоро охладел.
И однажды после акта
в койке узенькой моей
у меня хватило такта
сообщить об этом ей.

Помолчав, она сказала:
«Ты ведь тоже не Делон.
Только мне всегда казалось,
что со мной тебе не влом».
И одевшись торопливо —
юбка, блузка, свитерок —
мне шепнула: «Ну, счастливо!» —
и шагнула за порог.

Этой сценой столь знакомой
уж никак не удручен,
я глядел ей вслед с балкона,
не жалея ни о чем.
По морозцу быстрым шагом
в старой шубке меховой
шла она под сникшим флагом
нашей связи половой.

Amour perdu, amour perdu,
Il ne revient pas du printemps;
Amour perdu, amour perdu,
Il ne revient pas plus souvent.

Это слова, реально исполняемые Фрейдкиным, в частности на диске альбома «Меж еще и уже» (2000),¹² для которого они были написаны, хотя в соответствующем месте составленного им незадолго до смерти трехтомника собственных сочинений франкоязычная концовка отсутствует, что отчасти компенсируется авторским примечанием к заглавию: «Amour perdu (*франц.*) — утраченная любовь. Так называлась очень популярная в свое время песня С. Адамо».¹³

Отсылка к этому словесному и музыкальному пре-тексту важна, как важна и еще одна, автором эксплицитно не названная, но вполне прозрачная для массовой русскоязычной аудитории: свое «Амур пердю» (далее — *АП*) Фрейдкин поет на мотив песни «Я ходил по белу свету...» из фильма «Белые росы» (1983).¹⁴

¹² Послушать песню можно здесь: <https://youtu.be/-hPgсP886DE> (дата обращения: 31.07.2025).

¹³ См.: Фрейдкин М. Собр. соч. Т. 1. С. 269–271. Песню Адамо (1963–1964) можно послушать здесь (<https://youtu.be/Kin4pOLFuD>; дата обращения: 31.07.2025); к ее тексту (<https://genius.com/Adamo-amour-perdu-lyrics>; дата обращения: 31.07.2025) мы еще вернемся.

¹⁴ Музыка Я. Френкеля, слова М. Танича («Страдания»), исполняет Н. Караченцов (в роли Васьки Ходаса; см.: <https://youtu.be/YqdIgjadTq0>; дата обращения: 31.07.2025); кинофильм «Белые росы» (Беларусьфильм, прокат 1984; режиссер Игорь Добролюбов; см.: <https://youtu.be/RgnTRByil1U>; дата обращения: 31.07.2025).

Двумя адресными перекличками интертекстуальные координаты фрейдкинского текста не ограничиваются. В нем задействован богатый семантический ореол 4-стопного хорей с чередованием мужских и женских рифм (Х4жмжм). Как многие песни Фрейдкина, *АП* интригует неоднозначностью своего мессиджа, интерпретация которого во многом определяется опорой на поэтическую традицию.

Первое прочтение

Начнем с того, что посмотрим, как *АП* соотносится с двумя непосредственными источниками.

«*Amour perdu*». Слова песни Адамо приведу в оригинале, а затем кратко резюмирую ее содержание.

[Припев:]

Amour perdu, amour perdu
Nous reviendra comme le printemps,
Amour perdu, amour perdu
Nous reviendra plus fort qu'avant.

[1-й куплет:]

Je lance ce défi au vieux proverbe
Qui dit qu'amour perdu ne revient plus.
On pourra dire en conservant le verbe
Amour perdu nous reviendra grandi.
J'espère de tout cœur les poètes
Ne m'excluront pas de leur parti
Mais bientôt nos cœurs seront en fête
Quand notre amour nous reviendra grandi.

[Припев.]

[2-й куплет:]

Pour moi la règle prouve l'exception,
Mais la grammaire y voit des inconvénients.
Aussi j'ai pris une sage décision:
J'emploie le verbe aimer à tous les temps.
Peut-être suis-je donc impardonnable
Chez les amants déçus, les résignés
Mais moi je ne suis pas réconfortable
Par un amour qu'on retrouve sur le pavé.

[Припев.]

Текст последовательно лиричен и медитативен, с претензиями на мета-текстуальную, — чтобы не сказать филологическую, — изощренность. Никакой фабулы нет, но есть лирический сюжет:

«Я» пытается опровергнуть proverbialное представление о безвозвратности утраченной любви, надеется, что поэты не исключат его за это из своего круга, и обещает употреблять глагол «любить» во всех грамматических временах, не рассчитывая на прощение тех, кто навсегда разочаровался в любви.

Этим метапоэтическим установкам вторит смысловая перекличка рефрена с 1-м куплетом. И там, и там любовь не только возвращается, но и растет («Nous reviendra plus fort qu'avant» — «...nous reviendra grandi»).

Впрочем, во 2-м куплете этот эффект не повторяется, — как не повторяется и оригинальная рифменная схема 1-го куплета. Вместо сложного восьми-

стишия (АБАВГВГВ, где, к тому же, 4-я и 8-я строки зарифмованы тавтологичным повтором лейтмотивного «grandi», «[вернется] выросшей, увеличенной»), 2-й куплет просто состоит из двух четверостиший (ДеДеЖзЖз).

В АП метатекстуальный элемент сведен к минимуму («Приключилась эта драма»), и на протяжении пяти куплетов вполне фабульно разворачивается печальная повесть об утрачиваемой по ходу дела любви, а, может, и не любви, и лишь в заключительном франкоязычном катрене находится место для медитативного отпора Адамо: утраченная любовь, как правило, *не возвращается* («Il ne revient pas du printemps <...> Il ne revient pas plus souvent»).

«Страдания». Текст Танича отчасти аналогичен тексту Адамо, отчасти перебрасывает мостик к фрейдкинскому.

[1-й куплет:]

Я ходил по белу свету,
Знался с умными людьми.
Счастье есть — и счастья нету,
Есть любовь — и нет любви.

[Припев:]

Уж я к ней и так и этак,
Со словами и без слов.
Обломал немало веток,
Наломал немало дров.

[2-й куплет:]

Вроде гляну — всё в порядке,
А выходит ерунда.
Разместились на трёхрядке
Все страданья в три ряда.

[Припев.]

[3-й куплет:]

Все бы ты, гармошка, пела,
Переборами звеня.
А кому какое дело,
Что на сердце у меня.

[Припев.]

[4-й куплет:]

Ни хозяйки, ни усадьбы,
Отчего же не везет?
У людей сплошные свадьбы,
У меня сплошной развод!

Это, в целом, лирический текст — размышления героя о нескладницах его, как говорится, личной жизни. Кое-что о них сообщается, но не в режиме развертывающегося нарратива, а в виде отрывочных упоминаний. Налицо и метаэстетический слой: рассуждение о силе/бессилии слова («Уж я к ней и так и этак, / Со словами и без слов») и обращение к орудию творчества («Разместились на трёхрядке / Все страданья в три ряда <...> Все бы ты, гармошка, пела, / Переборами звеня»).

Фрейдкин полностью сосредотачивается на повествовании — тоже о своего рода «сплошном разводе», — но страдающей стороной у него оказывается не лирический герой, как в песне на слова Танича, а героиня.

Мораль? Как же в целом прочитывается АП? Первым приходит в голову словечко «неоднозначно». Перед нами то ли подкрепляемый реальными фактами ответ Адамо, то ли гусарская похвальба «не особо скромного» лирического «я», то ли его искренние сожаления об утраченной любви, то ли запоздалый

гимн отвергнутой некогда секс-партнерше, то ли, наконец, повод для философского размышления о психологии утраты...

Вот, кстати, отчасти аналогичные ретроспективные соображения самого автора:

«Что же касается самой песни, то ее, на первый взгляд, можно счесть иллюстрацией к пушкинскому тезису „Прошла любовь — явилась муза“. Хотя если копнуть глубже, то песня эта явно не про любовь, тем более что описан в ней не какой-то конкретный эпизод из моей безупречной биографии, а скорей, общая тенденция взаимоотношения полов в те далекие прекрасные времена. Но с другой стороны, любви вроде не было, а чувство утраты почему-то осталось... В общем, темная это история».¹⁵

С методологической точки зрения, в «неоднозначности» и даже в «темной истории» нет ничего страшного, — на этот случай существует почтенное и широко объемлющее понятие «амбивалентности». Но тогда встает задача уточнить характер констатируемой амбивалентности и убедиться, что она прочно укоренена в структуре произведения и ее интертекстуальной подоплеке, а не является сугубо головной интерпретацией эстетически несовершенного текста.

Дальнейший анализ

Повествовательный модус. Мы уже отметили, что *АП* разворачивается не как лирическая медитация, а как рассказ о событиях. События эти отнесены в «далекие года» юности «я» и преподносятся в последовательно отстраненном, стилизованном, нарочито клишированном, (авто)ироническом ключе, ставящем под вопрос возможность однозначной моральной оценки описываемого. В этом направлении работают, в порядке появления, следующие ходы и обороты.

— «Приключилась эта драма»: иронически возвышенная метатекстуальная формула;

— «Дамы»: иронически возвышенный романтизированный слог (в сочетании с «далекие года» — возможная отсылка к «Балладе о дамах былых времен» Франсуа Вийона);

— «Иногда»: снижающая реалистическая поправка;

— «Одну особу»: снижающая бюрократическая лексика;

— «Статью мужеской»: иронически возвышенная архаизированная форма;

— «Не особо скромный»: то ли самоуничижительное, то ли хвастливое признание, с акцентирующим (авто)иронию анжамбеманом;

— «Автор этих строк»: претенциозно звучащее повествовательное клише, отождествляющее рассказчика с одним из персонажей, возможно, подсказанное концовкой одной из строф песни Ю. Визбора «Волейбол на Сретенке» (1983): «И на распасе — скромный автор этих строк»;¹⁶

— «Это юное создание, эта трепетная лань»: иронически звучащие сентиментальные клише;

— «Назначала мне свиданья»: стандартно бытовая лексика;

— «В такую рань»: вероятная снижающая отсылка к сатирической песне Высоцкого «Диалог у телевизора», ср.: «А у тебя, ей-богу, Вань, / Ну все друзья — такая рвань, / И пьют всегда в такую рань / Такую дрянь!»

¹⁵ Фрейдкин М. Собр. соч. Т. 1. С. 269–270.

¹⁶ См.: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=17996> (текст; дата обращения: 31.07.2025), <https://youtu.be/54l7Tgx0T2M> (авторское исполнение; дата обращения: 31.07.2025).

— «Не втоптать ногами в грязь»: возможная отсылка к Пушкину (ср.: «Слушая сию новинку, / Зависть, злобой омрачась, / Пусть скрежещет, но уж Глинку / *Затоптать не может в грязь*» («Канон в честь М. И. Глинки»)), скорее всего, через Николая Олейникова (ср.: «Он ее сменил на деву — / Обольстительную мразь — / И в ответ на все напевы / Затоптал ногами в грязь. / И теперь ей все постыло — / И наряды, и белье, / И под лозунгом „могила“ / Догорает жизнь ее» («Надклассовое послание (Влюбленному в Шурочку»));

— «И чтоб страсть ее живую / Не втоптать ногами в грязь, / С ней вступил я в половую / Безответственную связь»: противоречивое до бессмысленности утверждение; не менее логичным было бы обратное («И чтоб страсть ее живую / *Затоптать* ногами в грязь, / С ней вступил я в половую / Безответственную связь»);

— «Половую безответственную связь»: обыгрывание стандартного морализаторства советских времен, высмеянного, например, в «Красном треугольнике» Галича (ср.: «Да, я с племянницей гулял с тетипашиной, / И в «Пекин» ее водил, и в Сокольники, / И в моральном, говорю, моем облике / Есть растленное влияние Запада»); но здесь это нацелено на подрыв не официальной идеологии, а серьезности сюжетного повествования;

— «Срок амурных наших дел»: смесь делового тона с пренебрежительным;

— «К ее объятьям робким»: видимое противоречие — как с назначением ею свиданий «в такую рань», так и с ее последующей решительностью;

— «После акта»: непринятое — и тем более шокирующее — сокращение и без того шокирующего в лирическом контексте словосочетания «после [полового] акта»;

— «В койке узенькой моей»: снижающее признание эротической неприязнательности обстановки;

— «У меня хватило такта / Сообщить об этом ей»: снижающее признание этической ущербности «я»;

— «Помолчав, она сказала <...> И одевшись торопливо — / Юбка, блузка, свитерок — / Мне шепнула: „Ну, счастливо!“»: проявления чувства собственного достоинства, деликатности, но и решительности героини — в противовес ее сексуальной вроде бы робости;

— «Ты ведь тоже не Делон»: снижение напускного гусарства «я» и примета времени — привлечение еще одной, вдобавок к Адамо, французской культовой фигуры;

— «Что со мной тебе не влом»: снижающая черта речевого портрета героини, включающего опору на дискурс наркомании;

— «И шагнула за порог»: динамизм и решительность героини, экзистенциальный мотив «пересечения порога»;

— «Этой сценой столь знакомой / Уж никак не удручен»: возвращение метапоэтической отстраненности и одновременно махистского бахвальства;

— «Я глядел ей вслед с балкона»: превосходительная позиция героя и рассказчика;

— «Не жалея ни о чем»: романтическое клише, восходящее к Лермонтову и Есенину;

— «По морозцу»: дальнейшее унижение героини, так сказать, выгнанной на мороз; возможная отсылка к реплике старика Болконского, угрожающего отправить княжну Марью жить с ее братом и его будущей женой Наташей, не одобренной старым князем: «Может, и ты к нему переедешь? — обратился он к княжне Марье. — С богом, по морозцу, по морозцу... по морозцу!...» (Л. Н. Толстой, «Война и мир», т. 2, ч. 3, гл. XXVI; в одноименной опере С. С. Прокофьева — картина 3);

— «Быстрым шагом / В старой шубке меховой / Шла она под сникшим флагом / Нашей связи половой»: загадочная концовка — героический про-ход, но в скромной шубке, под флагом, но сникшим и символизирующим не более, — но и не менее, — чем утраченную любовную связь.

Как видим, однозначная серьезность повествования систематически под-рывается батареей формальных средств, создающих кумулятивный эффект отстраненности, сомнительности, странности, игривости, (авто)иронии, чуть ли не ерничества.

Семантический ореол? Текст написан восьмистишиями 4-стопного хо-рея с чередующимися женскими и мужскими рифмами (Х4жмжм). Среди ши-рокого репертуара семантических обертонов этого размера выделяется груп-па созвучных «несерьезной» тональности нарратива АП. В Х4жмжм тради-ционно писались стихи на сказочные, фантастические, колдовские (как в слу-чае «Бесов»), сатирические (у А. К. Толстого), игриво-куртуазные и шуточные (как у Саши Черного), альбомные, детские (в частности, в жанре колыбель-ной), гротескные (например, обэриутские)¹⁷ и другие «несерьезные» темы, и в этом подкорпусе находится множество текстов, красноречиво переклика-ющихся с АП. Приведу и кратко прокомментирую несколько особо Примеча-тельных примеров из самой что ни на есть классики — из Пушкина.

(1) *«Подъезжая под Ижоры, / Я взглянул на небеса / И вспомнил ваши взо-ры <...> Хоть вампиром именован / Я в губернии Тверской, / Но колен моих пред вами / Преклонить я не посмел <...> Упиваясь неприятно / Хмелем светской суе-ты, / Позабуду, вероятно, / Ваши милые черты <...> Хитрый смех и хитрый взор <...> Через год опять заеду / И влюблюсь до ноября»* («Подъезжая под Ижоры...»).

Налицо: мотив динамичного движения, частый в Х4жмжм¹⁸ и представ-ленный в АП («шагнула»; «быстрым шагом... Шла...»); детали внешности ге-роини; виртуальные, а также и принципиально мимолетные любовные вза-имоотношения; самокритичные признания; игриво-(авто)иронический кур-туазный тон; развернутое повествование от 1-го лица героя-любownika.

(2) *«Кони бледного Плутона <...> Быстро к нимфам Пелиона / Из аида бога мчат <...> Прозерпина вслед за ним, / Равнодушна и ревнива, / Потекла путем одним. / Пред богинею колена / Робко юноша склонил <...> Прозерпине смерт-ный мил <...> Обняла — и колесница / Уж к аиду их несет; / Мчатся, облаком одеты <...> Там утехам нет конца. / Прозерпина в упоенье, / Без порфиры и вен-ца, / Повинуется желаньям, / Предает его лобзаньям / Сокровенные красы, / В сладострастной неге тонет <...> Но бегут любви часы <...> И Кереры дочь ухо-дит, / И счастливца за собой / Из Элизия выводит / Потаенною тропой <...> Сновидений ложный рой»* («Прозерпина»).

Мотив движения; противоречивые любовные взаимоотношения; детали внешности героини и эротической ситуации, включая обнажение («Без пор-фиры и венца», ср.: «одевшись... юбка, блузка, свитерок»); мимолетность свя-зи («Но бегут любви часы», ср.: «Но, к несчастью, был коротким / Срок амур-

¹⁷ О семантическом ореоле этого размера у Заболоцкого и в жанре колыбельной см.: Жол-ковский А. К. Загадки «Знаков Зодиака» // Н. А. Заболоцкий: pro et contra / Сост. Т. В. Игошева и И. Е. Ложилов. СПб., 2010. С. 867–910, — с опорой на: Головин В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Åbo, 2000. У упомянутого выше (в связи с «втаптыванием в грязь») Олейникова есть еще несколько иронических любовных стихотворений в том же размере: «Ната-ше» («Если б не было Наташи...»), «Шуре Любарской» («Верный раб твоих велений...»), «Посла-ние артистке одного из театров» («Без одежды и в одежде...»).

¹⁸ См.: Ковзун А. А. Возможный подтекст Б. Садовского в «Двенадцатом ударе» М. Кузмина на фоне семантической традиции четырехстопного хорея. Кадыево, 2006.

ных наших дел»); неравноправность партнеров, в частности робость «младшего» из них; мифологичность сюжета; мотив вымысла («ложный рой»); развернутое фабульное повествование, но не в 1-м, а в 3-м лице.

(3) «Там волшебница, ласкаясь, / Мне вручила талисман. / И, ласкаясь, говорила: <...> „Но когда коварны очи / Очаруют вдруг тебя, / Иль уста во мраке ночи / Поцелуют не любя <...> От сердечных новых ран, / От измены, от забвенья / Сохранит мой талисман!“» («Талисман»).

Воображаемые противоречивые любовные страсти; колдовство; детали внешности; повествование от 1-го лица; прямая речь героини (как в АП).

(4) «Город пышный, город бедный, / Дух неволи, стройный вид <...> Все же мне вас жаль немножко, / Потому что здесь порой / Ходит маленькая ножка, / Вьется локон золотой».¹⁹

Движение; детали внешности; проекция проблематичных любовных отношений на внешний мир (в АП ср.: «И шагнула за порог...»; «Я следил за ней с балкона...»; «По морозцу...»; «Шла она под сникшим флагом»); слово «порой».²⁰

(5) «Жил на свете рыцарь бедный, / Он имел одно виденье, / Непостижное уму <...> Путешествуя в Женеву, / На дороге у креста <...> С той поры <...> Он на женщин не смотрел, / И до гроба ни с одною / Молвить слова не хотел. / С той поры стальной решетки / Он с лица не подымал / И себе на шею четки / Вместо шарфа привязал <...> Станный был он человек <...> Ave, Mater Dei кровью / Написал он на щите. / Между тем как паладины <...> Встречу трепетным врагам <...> Мчались, именуя дам <...> Возвратясь в свой замок дальный, / Жил он строго заключен, / Всё влюбленный, всё печальный, / Без причастья умер он; <...> Не путем-де волочился / Он за Матушкой Христа. / Но Пречистая сердечна / Заступилась за него / И впустила в царство вечно / Паладина Своего».

Движение; своеобразный поворот темы любви и ее перипетий; странности в поведении и в одежде; «дамы»; молчание; утрата («без причастья», ср.: «под сникшим флагом»); любовь и внешний мир; развернутое повествование в 3-м лице; мифологизированная легенда; условно-литературный зачин («Жил на свете», ср.: «Приключилась эта драма / В те далекие года»).

Уже из этих сопоставлений видно, что (авто)ироничный дискурс АП восходит к соответствующей ветви русской поэтической традиции. Разумеется, набор примеров легко расширить, но это тема для отдельного исследования.

Героический финал. Последнее четверостишие и особенно оборот «под сникшим флагом» сразу поразили меня своей остротой и убедительностью, и я долго гадал, в чем же дело, пока, наконец, в моей памяти не всплыла целая группа релевантных интертекстов.

Первыми на ум пришли строки из «Песни о Щорсе»:²¹

«Шел отряд по берегу, шел издалека, / Шел под красным знаменем командир полка. / Голова обвязана, кровь на рукаве, / След кровавый стелется по

¹⁹ Разбор этого стихотворения см.: Жолковский А. К. Город и локон: Об одной пушкинской миниатюре // Жолковский А. К. Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М., 2011. С. 58–77.

²⁰ Находится среди стихов в Х4жмжм пушкинский прецедент и для постановки под рифму слова «торопливо»: «Помнишь ли, мой брат по чаше <...> Убегаем *торопливо* — / Вмиг исчез минутный страх! / Щек румяных цвет игривый, / Ум и сердце на устах» («Воспоминание (К Пушкину)»; 1815).

²¹ Стихи М. Голодного (1935), музыка М. Блантера (1936); песня исполняется в фильме «Щорс» (1939; режиссер А. Довженко).

сырой траве <...> „Кто под красным знаменем раненый идет?“ <...> „Щорс идет под знаменем, красный командир <...> Но недаром пролита кровь его была. / За кордон отбросили лютого врага, / Закалились смолоду, честь нам дорога!“ <...> Лихо мчится конница, слышен стук копыт. / Знамя Щорса красное на ветру шумит...».

Тут и знакомые мотивы движения и драматичного итога, и пока не встречавшийся нам мотив шествия *под знаменем* (хотя нечто подобное можно усмотреть в стихах о «Рыцаре бедном»: «С той поры стальной решетки / Он с лица не подымал / И себе на шею четки / Вместо шарфа привязал <...> Ave, Mater Dei кровью / Написал он на щите»),²² и столь важный для концовки АП мотив сохранения чести даже ценой поражения/смерти («Закалились смолоду, честь нам дорога», ср.: «Шла она под сникшим флагом» — под сникшим, но флагом!).

Чего в этой песне не хватает, это того же поэтического размера, что в АП. Но оказывается, что сходные песни, тоже времен гражданской войны и с тем же героическим мотивом шествия под флагом, пелись и на тексты в Х4жмжм, причем как белыми, ср.:

«Из Румынии походом / Шел Дроздовский славный полк <...> Но героев закаленных / Путь далекий не страшил! / Генерал Дроздовский смело / Шел с полком своим вперед <...> Видел он, что Русь Святая / Погибает под ярмом <...> Шли Дроздовцы твердым шагом, / Враг под натиском бежал. / И с трехцветным русским флагом / Славу полк себе стяжал! <...> [Припев:] Этих дней не смолкнет слава <...> Офицерские заставы / Занимали города!»,²³ —

так и красными:

«По долинам и по взгорьям / Шли дивизии вперед, / Чтобы с боем взять Приморье, / Белой армии оплот. / Чтобы выгнать интервентов / За рубеж родной страны. / Становились под знамена <...> Удалые эскадроны / Приамурских партизан. / Этих лет не смолкнет слава <...> Партизанские отряды / Занимали города. / Будут помниться, как в сказке <...> Разгромили атаманов, / Разогнали всех господ / И на Тихом океане / Свой закончили поход».²⁴

Мотивный кластер знакомый и в обоих случаях практически одинаковый, с той интересной для нас разницей, что красные партизаны идут «под знаменем» (как Щорс), а белые офицеры — «под флагом», рифмующимся с «шагом» (как в АП)!

Но на этом разговор о героическом спасении чести и славы под избранным флагом не кончается. Неожиданную поддержку концовка АП и героиня песни получают от Блока:

«...Вдаль идут державным шагом... / — Кто еще там? Выходи! / Это — ветер с красным флагом / Разыгрался впереди... / Впереди — сугроб холодный <...>

²² В роли ценностей, под знаком верности которым действуют герои, могут выступать и другие символические объекты; ср.: «Что мне долгие года! / Ведь под аркой на Галерной / Наши тени навсегда <...> И в руке твоей навеки / Нераскрытый веер мой <...> Ты свободен, я свободна, / Завтра лучше, чем вчера <...> Под улыбкою холодной / Императора Петра» (А. Ахматова, «Сердце бьется ровно, мерно...» (1914)); об этом стихотворении см.: Щеглов Ю. К. Поэтика обезболивания: Стихотворение «Сердце бьется ровно, мерно...» // Щеглов Ю. К. Избр. труды. М., 2014. С. 284–317.

²³ «Марш Дроздовского полка», 1919; слова полковника П. Баторина, музыка Дм. Покрасса.

²⁴ «Марш дальневосточных партизан», 1922; слова П. Парфенова и С. Алымова, музыка И. Агурова (обработка А. В. Александрова).

Скалит зубы — волк голодный <...> *Пес холодный* — пес безродный... / — Эй, откликнись, кто идет? / — Кто там машет *красным флагом*? / — Приглядишься-ка, эка тьма! / — Кто там *ходит беглым шагом*, / Хоронясь за все дома? <...> — Эй, товарищ, будет худо, / *Выходи*, стрелять начнем! <...> Только *вьюга* долгим смехом / Заливается в снегах... <...> ...Так *идут державным шагом*, / Позади — голодный пес, / Впереди — с *кровавым флагом*, / И за *вьюгой*, невидим <...> Нежной поступью *надвьюжной*, / *Снежной* россыпью жемчужной, / В белом венчике из роз — / Впереди — *Исус Христос*» (А. Блок, «Двенадцать», 1918).²⁵

Комментарии излишни, обратим разве что внимание на мотив «холода и вьюги» (ср.: «По морозцу» в АП).

Таковы некоторые ключи к пронзительному финалу песни Фрейдкина об утраченной любви. Героиня, которой выпала фабульная роль робкой младшей партнерши, неуклонно обнаруживает свою субъектность: влюбляется в несовершенно героя («не-Делона»), назначает ему свидания, индуцирует и поддерживает любовную связь с ним, достойно и даже с некоторой позой превосходит («Ну, счастливо!») принимает отвержение и выходит в большой мир экзистенциальной заброшенности («за порог»), чтобы вопреки всему продефилировать под символическим флагом воинского и сакрального подвига (в диапазоне от Щорса до Христа).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Фрагменты Я4мммм с кванторным ореолом:

«Категорическая приверженность чему-то одному и ничему другому»

1830 Она вторично не взойдет... По крайней мере есть один, Который всё с ней потерял; Без дум, без чувств... Он тень следов ее искал.

Меж ними есть один скелет... И я до гроба осужден Другого не любить никак; О! я завидую другим!.. Желал я на другой предмет Излить огонь страстей своих. Но память, слезы первых лет! Кто устоит противу них?

Ценить он только злато мог И гордых дум не постигал... Одним высоким увлечен, Он только жертвует любви: Принести тебе лишь может он Труды любимые свои.

Никто не прикоснется к ней, Чтоб облегчить последний миг; Уста... Не приманят к себе других.

1831 Я не люблю тебя... умчался прежний сон; Но образ твой... Всё жив, хотя бессилен он; Другим предавшись мечтам, Я всё забыть его не мог; Так храм... всё храм, Кумир... всё бог!

1855 И будешь в мире ты одна, И будет дом родимый твой Тебе чужая сторона.

²⁵ Возможным мостиком между «Двенадцатью» и АП — или просто очередной реминисценцией блоковской программной рифмовки «шагом / флагом» — могло послужить полное антисоветской иронии стихотворение Бориса Рыжего, заодно с Блоком взявшего на прицел Павлика Морозова:

«Под красивым красным флагом / Голубым июньским днем / Мы идем солдатским шагом, / Мальчик-девочка идем. / Мы идем. Повсюду лето. / Жизнь прекрасна. Смерти нет. / Пионер-герой с портрета / Смотрит пристально вослед. / Безо всякой, впрочем, веры, / Словно думая о нас: / Это разве пионеры... / Подведут неровен час... / Знать, слаба шеренга наша, / Плохо, значит, мы идем. / Подведем, дражайший Паша, / Право, Павел, подведем!» («Под красивым красным флагом...» (1997); см.: Рыжий Б. Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004. С. 108–109).

1894 Не быть никем, не быть ничем, Мечты не разделять ни с кем И ни на что не притязать.

1896 О нет, мой стих, не говори О том, кем жизнь моя полна, Кто... милей... Отрадней... Чья мысль со мной и мне одной Не изменяет никогда.

1901 Не бред, не призрак ты лесной, Но старина не знала фей С такой неверностью очей, С душой изменчивой такой!

1904 Ты льстивым... не верь... Чем были мы — нам стать нельзя; И мысль страшна — что мы теперь.

1906 Неужели я опоздал?.. Я — твой. Я б все теперь отдал За миг один вдвоем с тобой.

1909 Так любят в жизни только раз: Отец и мать, и отчий дом Ты мне была. В последний час Ты не подумала о том?.. какое море мук, Какое... Таит единый этот звук... Так близко счастье, и ужель Я одинок уже навек?

1913 Какая грусть, какая боль! А впрочем, это все равно!.. Все это было, о юдоль! А ты заткнула уши и Не слышишь... до-ре-ми-фа-соль.

1916 Настанет день — исчезну я, А в этой комнате пустой Все то же будет... И так же будет... И так же будет... Манить в простор пустынный свой.

1920 Теперь молчать и не стучать, И не любить, и не прощать, И ни о чем, и ни о ком.

1921 Но не пропустит зоркий взор Среди реклам и жирных строк Твоих стихов простой набор.

1926 Ни звука — и душа одна, Немая, канула на дно. Ни звука. Ветер бы подул. Молчит зиянье пустоты... Я больше не могу один.

1927 За Ладогою, за Двиной Я был без хлеба, без воды, Чтобы в республике родной... И если кликнут, я опять С наганом встану у костра.

1931 Одни гробницы гор вдали Напоминали край иной... Такой Я не видала никогда — Здесь в еле зыблемый покой Переплавляются года, И времени над нею нет, Лишь небо древней синевы...

1932 Но лесоруб во власти сна, Ему и жизнь не дорога... Безмолвно падает сосна, Вздыхая вечные снега... Он только смотрит на меня И ничего не говорит. Он только смотрит на меня... Давно пора проститься мне, А он не говорит со мной.

1936 И в стих должна слеза войти, чтоб он дойти до сердца мог. Чуть виден путь. Нас водит бес из ниоткуда в никуда.

1938 А если мука суждена Тебе судьбой... Готов я... до дна Делить с тобой... Пускай сойду я в мрачный дол, Где ночь кругом... — Во тьме я солнце бы нашел... С тобой вдвоем. И если б дали мне в удел Весь шар земной... С каким бы счастьем я владел Тобой одной, Тобой одной.

Ко мне придут мои друзья. Пускай седы у них виски, Мы унывать не станем зря, А выпьем за разгон тоски!

1939 Заканчивая путь земной... Так или иначе, со мной Еще вы встретитесь друзья!

Я вам оставляю столько книг, Что после смерти обо мне Не лучше ль спрашивать у них, Чем лезть с вопросами к родне!

1940 Хоть было то давным-давно, Но логика утра мудра: Так, вероятно, суждено, Что утром нам вставать пора.

1942 Я думал: слава богу, что Ты так далеко от меня, Что ты не слышишь этот гром, Что ты не... Что где-то в городе другом... И что со мною никогда Ты не поделишь этот день. Но стоит встретиться с тобой, — И я хочу, чтоб каждый день, Чтоб каждый час и каждый бой За мной ходила ты, как тень. Чтоб... Чтоб... когда... я слеп, Чтоб... когда... Чтоб... Чтоб... Чтоб был, едва...

1945 Был март. Я словно ошалел — Искал тебя и не нашел. Меня околдовала ты, Я думал о тебе одной.

1946 Мелькают дни, идут года... Но не забуду никогда Той, что постлала мне постель!.. Красавиц всех затмит она, Хотя ее не знает свет.

1947 За что я родину люблю? За то ли, что...? Иль потому, что... Иль попросту, что родился По эту сторону реки — И в этой правде тайна, вся, Всем рассужденьям вопреки. И, значит, только оттого Забыть навеки не смогу...? Но если был бы... рожден... Ужель душою пригвожден Я был бы к родине другой? Ну, нет!.. Не по судьбе, так по мечтам Я жил бы здесь! Я был бы тут! Не потому, что здесь... Не потому, что... А потому, что только здесь...

1950 Люблю один я городок, А в нем... дом один — За то... Что в нем живет малютка Джин. Никто, никто узнать не мог... Про это знает только бог И только ты, моя любовь.

1951 Не в том, не в том моя беда, Что, потеряв тебя навек, Я не увижу никогда Ни этих губ, ни этих век, А в том, что, если бы, любя, Ты захотела новых встреч, Я отказался б от тебя, Чтобы любовь твою сберечь.

1956 Я с давних пор... Желанье это сохранил: Чтоб на моих похоронах Хотя б один ребенок был... Чтоб он... Обрядом строгим не смущен. И то, что огорченье нам, Как некий праздник принял он. И этим бы, один из всех, В прощание со мной принес Улыбку, радость — даже смех! — И никаких ненужных слез.

1958 Все нервы о тебе поют, Все кости по тебе болят... В такую муку только пьют... Но хоть во рту железный вкус... Я не сопьюсь, я не сопьюсь... Ведь ты... Стокнула ножкою ко дну Совсем не мир духовный мой, А маску внешнюю одну... Ведь ты отвергла не меня, А только женственность свою.

В одну из тех ночей, когда... Ты жаждешь неба, а звезда Так безнадежно далека — Не радостно ли ощутить... Ту близость, без которой жить Не стоит... А между тем никто нигде Тех двух пространств не превозмог...

1959 Жена верна мне одному, И сам я верен ей за то. Не ставлю рожек никому, И мне не ставят их никто... Я не хозяин никому, И никому я не слушаю. Так и живу день изо дня, Тоской, заботой не томим. Другим нет дела до меня, И я не кланяюсь другим.

Хочу описывать зверей, Хочу живописать дубы, Не ведать и не знать дабы, Еврей сей дуб иль не еврей, Он прогрессист иль идиот, Космополит иль патриот, По директивам он растет Или к свободе всех зовет... Длину и ширину измерь, Потом хоть десять раз проверь И все равно: дверь — это дверь.

1961 Ты, только ты мой Бежин луг, Ты, только ты мой Божий друг, Ты, только ты... Ты, только ты... Что мне лукавить без тебя, Что мне... без тебя, Что мне... без тебя, Что мне и... без тебя?! ... Дай мне хоть... Наллюбоваться лишь тобой. Нет ничего смешней тебя, Нет ничего... Нет ничего... Нет ничего нужней тебя.

1966 ...Да, расточая... В скитаньях... губя, Из всех я звезд одну любил... Одну тебя, одну тебя. И в час, когда не стало сил, О всем утраченном скорбя... Одну тебя, одну тебя... Я тенью стал, я всё забыл... Но я зову... Одну тебя, одну тебя.

1968 Такая чудная... Что хочется... а не...; Чтоб только... И только этот... Который только... Бывает только...; Благодарю... за... за... за то, что весь... могу; Передо мной не... а... и в нем, припав... я быть счастливей не могу.

1970 Иду под пылью и дождем, как все — с сумою и клюкой, ничто не жжет, никто не ждет, я лишь ничей и никакой... Спи, родина, и спи, страна, все эти битвы бытия, сама собой сочинена, ты сочинила, а не я. Что на коне, что на осле, мне все едино — мир и миг, и что я слеп или не слеп, и что я миф или не миф.

1972 Всё вкривь и вкось, всё невпопад... зато — вчера! Зато — Булат! Зато — мне ключик подарил!.. Мне этот ключик — для волшебств, а я их подарю — другим... Зато на век, а не на миг. Мой ключик больше золотой, чем золото всех недр земных. И всё теперь пойдёт на лад... я буду жить для слёз, для рифм...

1979 Нас что-то мучает одно В одном ряду с луной, с волной... И хочет воздухом окно Дышать в одном ряду со мной. А я хочу в одном ряду С черемухой... Сливаться с музыкой планет.

1993 Безвидных форм есть парадиз. Но ты, у образов в плену, найдешь лишь алфавит частиц, меняющийся на лету.

Он — твой не потому, что в нем все кажется тебе чужим, но тем, что, поглощен огнем, он не проговорит: бежим.

2013 Где воду белую прядут И вывям ивам подают, Туда плохие не придут И серебра не подольют... Но нет, плохое никогда Не будут серебром писать.

SUMMARIES

Александр Жолковский

заслуженный профессор Университета Южной Калифорнии

Alexander Zholkovsky

Professor Emeritus, University of Southern California

alik@usc.edu

ДВЕ ПЕСНИ МАРКА ФРЕЙДКИНА О (НЕ)ЛЮБВИ («КРОШКА ВА» И «АМУР ПЕРДЮ»)

TWO LOVE(LESS) SONGS BY MARK FREYDKIN (BABY VA AND AMOUR PERDU)

В статье анализируются внутренняя структура и интертекстуальные связи двух песен Марка Фрейдкина. В приложении публикуются фрагменты стихотворных текстов 1830–2013 годов, написанных размером Я4мммм, с кванторным ореолом «категорической приверженности чему-то одному и ничему другому».

Ключевые слова: анализ сюжета, оркестровка, интертексты, семантический ореол, повествовательный модус.

The article analyzes the internal structure and the intertextuality of two songs by Mark Freydkin. Fragments of the 1830–2013 poems written in the Ya4mmmm meter, with the quantifier halo of «categorical attachment to one thing and nothing else», are published in the Attachment.

Key words: plot analysis, orchestration, intertexts, semantic halo, mode of narration.

Список литературы

1. Головин В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе. Åbo, 2000.
2. Жолковский А. К. Город и локон: Об одной пушкинской миниатюре // Жолковский А. К. Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М., 2011.
3. Жолковский А. К. Загадки «Знаков Зодиака» // Н. А. Заболоцкий: pro et contra / Сост. Т. В. Игошева и И. Е. Лошилов. СПб., 2010.
4. Жолковский А. К. Прекрасная маркиза // Жолковский А. К. Выбранные места, или Сюжеты разных лет. М., 2016.
5. Ковзун А. А. Возможный подтекст Б. Садовского в «Двенадцатом ударе» М. Кузмина на фоне семантической традиции четырехстопного хорея. Кадыево, 2006.
6. Панова Л. Г. *Итальянсья, русея*: Данте и Петрарка в литературном дискурсе Серебряного века от символистов до Мандельштама. М., 2019.
7. Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
8. Рыжий Б. «Под красивым красным флагом...» // Рыжий Б. Оправдание жизни. Екатеринбург, 2004.
9. Фрейдкин М. Песенки в прозе // Знамя. 2014. № 2.
10. Фрейдкин М. Собр. соч.: В 3 т. М., 2012. Т. 1. Стихи и песни.
11. Щеглов Ю. К. Поэтика обезбоживания: Стихотворение «Сердце бьется ровно, мерно...» // Щеглов Ю. К. Избр. труды. М., 2014.
12. Vendler H. The Art of Shakespeare's Sonnets. Cambridge, Mass.; London, 1997.

References

1. Freidkin M. Pesenki v proze // Znamia. 2014. № 2.
2. Freidkin M. Sobr. soch.: V 3 t. M., 2012. T. 1. Stikhi i pesni.
3. Golovin V. Russkaia kolybel'naia pesnia v fol'klоре i literature. Åbo, 2000.

4. Kovzun A. A. Vozmozhnyi podtekst B. Sadovskogo v «Dvenadtsatom udare» M. Kuzmina na fone semanticheskoi traditsii chetyrekhsotopnogo khoreia. Kadyevo, 2006.
5. Panova L. G. *Ital'ianias', ruseia*: Dante i Petrarka v literaturnom diskurse Serebrianogo veka ot simbolistov do Mandel'shtama. M., 2019.
6. Proskurin O. A. Poeziia Pushkina, ili Podvizhnyi palimpsest. M., 1999.
7. Ryzhii B. «Pod krasivym krasnym flagom...» // Ryzhii B. Opravdanie zhizni. Ekaterinburg, 2004.
8. Shcheglov Iu. K. Poetika obezbolivaniia: Stikhotvorenie «Serdtshe b'etsia rovno, merno...» // Shcheglov Iu. K. Izbr. trudy. M., 2014.
9. Vendler H. The Art of Shakespeare's Sonnets. Cambridge, Mass.; London, 1997.
10. Zholkovskii A. K. Gorod i lokon: Ob odnoi pushkinskoi miniatiure // Zholkovskii A. K. Ochnye stavki s vlastitelem. Stat'i o russkoi literature. M., 2011.
11. Zholkovskii A. K. Prekrasnaia markiza // Zholkovskii A. K. Vybrannye mesta, ili Siuzhety raznykh let. M., 2016.
12. Zholkovskii A. K. Zagadki «Znakov Zodiaka» // N. A. Zabolotskii: pro et contra / Sost. T. V. Igo-sheva i I. E. Loshchilov. SPb., 2010.

Нина Львовна Дмитриева

старший научный сотрудник

Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Nina L'vovna Dmitrieva

Senior Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkinskij Dom),
Russian Academy of Sciences

ORCID: 0000-0003-1925-3721

ninalvovna@mail.ru

РЫЦАРЬ И СВЯТАЯ ДЕВА (О ЗАМЫСЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА «ЖИЛ НА СВЕТЕ РЫЦАРЬ БЕДНЫЙ...»)

A KNIGHT AND A HOLY MAIDEN (HOW «THERE ONCE LIVED A POOR KNIGHT» BY A. S. PUSHKIN WAS CONCEIVED)

В статье, посвященной истории создания пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...» и биографическому контексту изменения его редакций, рассказывается о найденном непосредственном книжном источнике. В собрании старофранцузских фавлю и романов Леграна д'Осси, с которым Пушкин познакомился не позднее 1828 года, зафиксировано изображение скачущего рыцаря в полном снаряжении, близкое к пушкинской зарисовке на черновике «Полтавы», которая, согласно гипотезе В. Б. Сандомирской, была связана с работой Пушкина над стихотворением о рыцаре. Автобиографизм мотива платонической любви средневекового рыцаря к недостижимому идеалу, связывавшегося Пушкиным и его окружением с историей сватовства к Н. Н. Гончаровой, мог стать одной из причин того, что поэт так и не опубликовал стихотворение в альманахе «Северные цветы», посвященном умершему А. А. Дельвигу.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, «Жил на свете рыцарь бедный...», Н. Н. Гончарова, Легран д'Осси (Legrand d'Aussy), миф.

The article suggests new potential sources of Pushkin's poem «There Once Lived a Poor Knight...» through the biographical context of its iterations. The collection of Old French fabliaux and novels by Legrand d'Aussy that Pushkin became familiar with no later than 1828 features the image of a galloping knight in full armor, very similar to Pushkin's sketch on a draft of «Poltava», the sketch being related, according to V. B. Sandomirskaya, to Pushkin's work on a poem about a knight. The autobiographical motive of a Mediaeval knight's platonic love to an unattainable ideal, connected by Pushkin and his milieu with the events of his wooing of N. N. Goncharova, might have been one of the reasons why the poet had never published the poem in the *Northern Flowers* almanac, dedicated to the deceased A. A. Delvig.

Key words: A. S. Pushkin, «There Once Lived a Poor Knight...», N. N. Goncharova, Legrand d'Aussy, *miracle*.