

*Philologica russica et speculativa* tomus VII

---

М. И. ШАПИР

# UNIVERSUM VERSUS

ЯЗЫК — СТИХ — СМЫСЛ  
в русской поэзии XVIII—XX веков

Книга вторая



Языки славянской культуры

Москва 2015

УДК 80/81  
ББК 83.3(2Рос=Рус)  
Ш 23



Издание подготовлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)  
Проект № 15-04-16115

Ш 23

**Шапир М. И.**

Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков / Под ред. А. С. Белоусовой и В. С. Полиловой, при участии С. Г. Болотова и И. А. Пильщикова. — М.: Языки славянской культуры, 2015. — Кн. 2. — XXII, 586 с., 1 л. портр. — (Philologica russica et speculativa; Т. VII).

ISBN 978-5-94457-227-1

Вторую книгу монографии М. И. Шапира (1962–2006) составили исследования по истории русского стихотворного языка XVIII—XX вв., а также по истории русского стиховедения и лингвистической поэтики (от Московского лингвистического кружка до наших дней). На материале произведений Ломоносова, Пушкина, В. Хлебникова, О. Мандельштама, В. Маяковского, Б. Пастернака, Д. Хармса, А. Твардовского, И. Бродского, Д. А. Пригова, Т. Кибирова и др. автор исследует взаимоотношения языка, стиха и смысла и развитие русской стиховой культуры. В приложение включены статьи М. И. Шапира, непосредственно примыкающие по своему содержанию к теме монографии, а также полная библиография его опубликованных работ.

УДК 80/81

ББК 83.3 (2Рос=Рус)

ISBN 978-5-94457-227-1



9 785944 572271 >

- © М. И. Шапир (наследники), 2015
- © Языки славянской культуры, 2015
- © М. В. Акимова, статьи, 2015
- © А. С. Белоусова, статьи, 2015
- © И. А. Пильщиков, статьи, 2015
- © В. С. Полилова, статьи, 2015

---

# СОДЕРЖАНИЕ

## UNIVERSUM VERSUS

О настоящем издании	vii
<i>М. В. Акимова, И. А. Пильщиков</i>	
М. И. Шапир: штрихи к портрету	xi

### Часть III. История (XVIII, XIX и XX век)

В поисках незнакового языка (Звук и смысл в поэзии раннего Хлебникова)	3
1. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура)	3
2. Об одном анаграмматическом стихотворении Хлебникова (К реконструкции «московского мифа»)	10
Символическая заумь Федора Сологуба: между ложью и фантазией	18
Псевдобиблейские квазиантропонимы в авангардном поэтическом тексте	26
Время и пространство в поэтическом языке Мандельштама (С примечаниями Е. П. Сошкина)	33
Русская тоника и старославянская силлабика: Вл. Маяковский в переводе Р. Якобсона	46
К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова)	62
Эстетика небрежности в поэзии Пастернака (Идеология одного идиолекта)	100
Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса)	145
Данте и Тёркин «на том свете» (О судьбах русского бурлеска в XX веке)	151

## Содержание

Три реформы русского стихотворного синтаксиса (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский)	166
О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие)	237
Семантические лейтмотивы иронии-комической октавы (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров)	257

## Часть IV. История науки

«Грамматика поэзии» и ее создатели (Теория «поэтического языка» у Г. О. Винокура и Р. О. Якобсона)	327
М. М. Кенигсберг и его феноменология стиха	346
«...Домашний, старый спор...» (Б. И. Ярхо против Ю. Н. Тынянова во взглядах на природу и семантику стиха)	384
Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р. О. Якобсона	389
«Семантический ореол метра»: термин и понятие (Историко-стиховедческая ретроспекция)	395
Гаспаров-стиховед и Гаспаров-стихотворец: Комментарий к стиховедческому комментарию	405

## Приложения

Из «Литературной энциклопедии терминов и понятий»	441
Литературный язык	441
Язык художественной литературы	447
Московский лингвистический кружок (МЛК)	456
Contra philologiam: Лингвистическое и идеологическое в книге М. М. Бахтина и В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» (Текст подготовил к печати и снабдил примечаниями И. А. Пильщиков)	459
А. С. Белоусова, В. С. Полилова Ненаписанная статья М. И. Шапира о «стихах на карточках» Льва Рубинштейна	483
Список опубликованных работ М. И. Шапира (1986–2015)	496
Библиография	511
Именной указатель	567

---

## СЕМАНТИЧЕСКИЕ ЛЕЙТМОТИВЫ ИРОИ-КОМИЧЕСКОЙ ОКТАВЫ (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров)

Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle.  
Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci?

*A. de Musset, «Namuna»*

1. Считается, что начало ирои-комической октаве у нас положил Пушкин: именно ему принадлежит первая русская поэма, написанная этой строфой, — шуточная стихотворная повесть «Домик в Коломне» (1830). Но у Пушкина, как известно, были предшественники: «Форма повести — пятистопный ямб в октавах, — ее характер и построение были подсказаны Пушкину английскими образцами — октавами Байрона в поэме „Дон-Жуан“ и шутовой повести „Беппо“, а в еще большей степени, как показало исследование Н. В. Яковлева, — поэмами в октавах Барри Корнуолла: „Диего де Монтилла. Испанская повесть“, „Гигес“ и другими» (Измайлов 1971, 106). Сказанное верно лишь отчасти. Н. В. Яковлеву (1917, 7–16; ср. Кружков 2001, 90–92) действительно удалось установить значимые схождения между «Домиком в Коломне» и Корнуоллом. Первым делом это касается самого жанра шуточных поэм, их ирои-комической (*mock-sublime*) стилистики, перемешивающей высокое с низким, веселое с грустным, серьезное с шуткой и т. д. Корнуолл и Пушкин с насмешкой обращаются к музам, иронически упоминают Феба, Парнас и Кастальский ключ. Много общего у них и в манере повествования: поначалу поэты долго не переходят к делу, «заставляя» читателя *ждать напрасно* (Пушкин 1937–1949, 5: 381)<sup>1</sup>. Рассказ ведется непринужденно, с частыми отступлениями; как и у

Пушкина, эротический сюжет «Гигеса» («Gyges») не лишен анекдотичности и венчается пародийной моралью. Еще больше русскую поэму с английскими сближает рефлексия над стихотворной формой. Оба поэта с первых строк сетуют на трудность строфы, однако надеются с ней управиться:

I've often thought that if I had more leisure  
I'd try my hand upon that pleasant rhyme,  
The old «ottava rima,» (quite a treasure  
To poets who can make their triplets chime  
Smoothly <...>) <...>

«Gyges», I: 1–5<sup>2</sup>

Ср. начальную строфу «Домика в Коломне», где тоже обращают на себя внимание регулярные синтаксические переносы:

Я хотел  
Давным-давно приняться за октаву.  
А в самом деле: я бы совладел  
С тройным созвучием.

Эти и некоторые другие совпадения между Пушкиным и Корнуоллом существенны, но из них не следует, будто «Беппо» и «Дон-Жуан» повлияли на «Домика в Коломне» меньше, чем «Диего де Монталья» и «Гигес» (Измайлов 1971, 106; Кружков 2001, 90). Аберрация возникла из-за того, что зависимость Пушкина от Корнуолла стала предметом пристального исследования, а зависимость Пушкина от Байрона никогда специально не рассматривалась — видимо, как сама собой разумеющаяся (ср. Веселовский 1905, кн. II: 198; Брюсов 1909, 89–90; Яковлев 1917, 13–14; Гофман М. 1922, 34–35; Жирмунский 1924, 190–191; Томашевский, Тынянов 1929, стб. 179; Томашевский 1958, 95; Semjonow 1965, 46, 88–89; Эткинд 1973, 196; Фридлендер 1974, 116–118; Harkins 1976, 198; Харлап 1980, 219, 229; Гаспаров 1984а, 155; Гаспаров, Смирин 1986, 256, 257, 260, 262; Фомичев 2000, 51–52; и др.). Только отсутствием детальных сопоставлений пушкинской поэмы с «Беппо» и «Дон-Жуаном» объясняется мнение В. М. Жирмунского, согласно которому «влияние Байрона на „Домика в Коломне“ имело «еще более поверхностный характер», чем в «Евгении Онегине» (Жирмунский 1937, 78): в «Беппо» и «Дон-Жуане» можно найти все те же точки сближения с «Домиком», что у Корнуолла, а заодно множество других, ничуть не менее важных. Ими-то мы сейчас и займемся.

«Дон-Жуан» и отчасти «Беппо» строятся как пародии на эпическую поэму:

My poem 's epic, and is meant to be  
Divided in twelve books; each book containing,  
With Love, and War, a heavy gale at sea,  
A list of ships, and captains, and kings reigning,  
New characters; the episodes are three:  
A panoramic view of Hell's in training,  
After the style of Virgil and of Homer,  
So that my name of Epic 's no misnomer.

«Don Juan», I, CC: 1–8<sup>3</sup>

В отличие от Байрона, который шутя величает свою поэму эпосом, а себя — эпиком («Don Juan», I, CCII: 1–8; CCIX: 5–6; III, CXI: 2–3; V, CLIX: 1–8; VIII, XC: 7–8; CXXXVIII: 2–7; XIV, LXVIII: 3–8; XCIX: 5–6; и др.), автор «Домика в Коломне» прямо не называет свою музу эпической — дань этому приему Пушкин отдал в «Евгении Онегине» (см. Шапир 1999д; 2000, 241–251). Но он хорошо помнит об эпическом прошлом октавы, в его «рассказе» комически сниженной (ср. Гофман М. 1922, 77):

Поэты Юга, вымыслов отцы,  
Каких чудес с октавой не творили!  
Но мы ленивцы, робкие певцы,  
На мелочах мы рифмы заморили.

(Пушкин 1937–1949, 5: 374; 1959, 43)

Избранная строфическая форма привлекала Пушкина своими высокими жанрово-стилистическими коннотациями: *Но возвратиться всё ж я не хочу // Четыр<ес>топным ябам, мере низкой* (Пушкин 1937–1949, 5: 375). Желаемый эффект в значительной мере достигался несоответствием «памяти метра», который ассоциировался, в первую очередь, с Ариосто, Камюэнсом и Тассо, и его актуального применения (ср. Фомичев 1980б; 1984, 127; 1986, 203–204, 211, 213–216; Finke 1995, 48–49) — в поэме это осмыслено как противопоставление былого величия и убогой, презренной современности: *И табор свой с классических вершинок // Перенесли мы на толкучий рынок* («Домик в Коломне», VIII: 7–8; ср. Фаустов 2003, 16). Формулировкой идеи Пушкин был обязан «Поэтическому искусству» Буало, который почти в тех же словах определил существо бурлеска: <...> *Le Parnasse parla le langage des halles* <...> = <...> *Парнас заговорил на языке рынка* <...> («L'Art poétique», I: 84)<sup>4</sup>.

Пародийное сопряжение высокого с низким предопределило своеобразие жанра, разнородность которого Байрон выразил посредством оксюморона *Epic Satire* 'эпическая сатира' («Don Juan», XIV, XCIX: 6). Этот «гермафродит»

(*modo vir, modo femina*) органически вписан в традицию европейского бурлеска, одной из ярких примет которого было «выворачивание наизнанку» мифологических мотивов, начиная с таких неперенных атрибутов классического поэта, как Аполлон и музы, места их постоянного пребывания, источники вдохновения и т. п. Рекламируя достоинства поэмы, Байрон похвалялся: <...> *I've got new mythological machinery* <...> = <...> *У меня есть новое мифологическое оснащение* <...> («Don Juan», I, CCI: 7). Новым было фамильярное обращение к музе, малопоэтичное и так далее взамен канонического призывания богини, поучание ее и даже отдаваемые ей воинские команды: *Hail, Muse! et cetera* = *Привет, Муза! et cetera* («Don Juan», III, I: 1); *We'll do our best to make the best on't: — March! // March, my Muse! If you cannot fly, yet flutter; // And when you may not be sublime, be arch* <...> = *Мы как-нибудь обойдемся тем, что имеем: «Марш! // Марш, моя Муза! Если не умеешь летать, маши крыльями; // А когда не можешь быть возвышенной, будь игривой* <...>» («Don Juan», XV, XXVII: 1–3). Русский поэт с музой тоже особо не церемонится: *Усядья, муза: ручки в рукава, // Под лавку ножки! не вертись, резвушка!* («Домик в Коломне», IX: 1–2; ср. Гуменная 1991б, 81 сл.). Да и по-военному Пушкин командует, но не музой, а вдохновленными ею рифмами:

Ну, женские и мужские слоги!  
 Благословясь, попробуем: слушай!  
 Ровняйтесь, вытягивайте ноги  
 И по три в ряд в октаву заезжай!

«Домик в Коломне», IV: 1–4

Поэтическую мифологию Байрон сводит с небес на землю. В «Дон-Жуане» пьется «кастальский чай» (*Castalian tea*), поэтические «воры» (*plunderers*) мародерствуют на «развалинах Парнаса» (*Parnassian wrecks*), Пегас, участвуя в «скачках» (*race*), «растягивает связки крыла» (*sprains a wing*), Муза «впадает в излишества» (*run into excess*), Феб «ссужает» (*lends*) поэта струной (IV, CVIII: 8, 6; I: 3–4; XV, LXIV: 3; VIII, CXXXVIII: 3; и др.). Ирои-комическая стилистика «Дон-Жуана» закономерно порождает контексты вроде: <...> *at Apollo's pleading, // If that my Pegasus should not be foundered, // I think to canter gently through a hundred* <cantos> = <...> *по ходатайству Аполлона, // Если мой Пегас не охромеет, // Я рассчитываю легко пропеть сотню* <песней> (XII, LV: 6–8); *Thou shalt not covet Mr. Sotheby's Muse, // His Pegasus, nor anything that's his* <...> = *Не желай ни музыки м-ра Сомби, // Ни Пегаса его, ничего, что есть у него* <...> (I, CCVI: 1–2)<sup>5</sup>.



Вслед за Байроном (и подражавшим ему Корнуоллом) автор «Домика в Коломне» использует тот же самый мифологический антураж, погружая его в быт и окружая сниженной, «прозаической» лексикой и фразеологией<sup>6</sup>. В пушкинских автографах фигурируют *парнасский муравей* и *парнасские костоправы*, музу стращают *оборванной телогрейкой* и грозятся ее *поставить в угол* (Пушкин 1937–1949, 5: 377, 376, 379; ср. Семjonow 1965, 41–44). Но и в окончательной редакции повести весь этот ветхий поэтический инвентарь, неспособный конкурировать с грубой «прозой жизни», аккуратно собран в VIII строфе:

Скажу, рысак! Парнасской иноходец  
Его не обогнал бы. Но Пегас  
Стар, зуб уж нет. Им вырытый колодец  
Иссох. Порос крапивою Парнас;  
В отставке Феб живет, а хороводец  
Старушек муз уж не прельщает нас<sup>7</sup>.

Один из травестийных образов — *парнасской иноходец*, — вероятно, напрямую восходит к «Дон-Жуану». В XI песни (LVII: 5) Байрон замечает, что у религиозных поэтов *Пегас идет псалмопевческой иноходью* (*Pegasus has a psalmodic amble*), а в XII песни (XXXIX: 7–8) благое намерение автора исправить «всех людей» и «на все времена» становится виною «тяжелой иноходи» уже его собственного Пегаса: <...> *puts my Pegasus to these grave paces*. Само сравнение Беллерофонтова коня с обычным рысаком, скорее всего, тоже было навеяно Байроном, изобразившим нелегкий путь Дон-Жуана от Измаила до Петербурга: *And there in a kibitka he rolled on // (A cursed sort of carriage without springs, // Which on rough roads leaves scarcely a whole bone) <...> wishing that post-horses had the wings // Of Pegasus <...> = И так он катился в кибитке // (Этом проклятом экипаже без рессор, // Из-за которого на скверных дорогах не остается почти ни одной целой кости) <...> желая, чтобы у почтовых лошадей были крылья // Пегаса <...>* («Don Juan», IX, XXX: 1–3, 6–7). В близких выражениях Пушкин описывает движение своего стиха (это описание переходит в сравнение Пегаса с рысаком):

Признаться вам, я в пятистопной строчке  
Люблю цезуру на второй стопе.  
Иначе стих то в яме, то на кочке,  
И хоть лежу теперь на канаве,  
Всё кажется мне, будто в тряском беге  
По мерзлой пашне мчусь я на телеге<sup>8</sup>.

«Домик в Коломне», VI: 3–8

В данном случае параллель между английским и русским поэтом мы бы точно квалифицировали как случайную, если бы не знали, что соответствующий пассаж «Дон-Жуана» Пушкин сделал предметом критического разбора еще в 1827 г.: «<...> в Дон Жуане <...> приметны некоторые погрешности противу местности. Например <...> Дон Жуан отправляется в Петербург в *кибитке, беспокойной повозке без рессор, по дурной, каменистой дороге*. Измаил взят был зимою, в жестокой мороз <...> Зимняя кибитка не беспокойна, а зимняя дорога не камениста» (Пушкин 1937–1949, 11: 55).

Байрон и Пушкин пародируют тематику эпической поэмы. В VIII песне «Дон-Жуана» (СXXXVIII: 2–5) автор отчитывается перед читателем: *You have now // Had sketches of Love — Tempest — Travel — War, — // All very accurate, you must allow, // And Epic <...> = Теперь ты получил // Зарисовки любви, бури, странствий, войны — // Всё очень правильно, ты должен это признать, // И эпично <...>* В самом деле, война организует эпический сюжет в «Илиаде», а странствия — в «Одиссее»; что же касается любви, то ею движется всё: и море, и Гомер...<sup>9</sup> Но главное — конечно, героические завоевания и их последствия, которые *// Делают эпические произведения столь редкостными и ценными* [*<...> conquest and its consequences, which // Make Epic poetry so rare and rich* («Don Juan», VIII, XC: 7–8)]. Именно военно-патриотическая тема разворачивается в октавах, с которых началась работа над тем, что несколько месяцев спустя стало «Домиком в Коломне» (само название, впрочем, появилось позднее):

Пока сердито требуют журналы,  
Чтоб я воспел победы россиян  
И написал скорее мадригалы  
На бой или <?> на бегство персиян,  
[А русские Камиллы, Аннибалы  
Вперед идут]

(Пушкин 1937–1949, 5: 371)

Всё в точном соответствии с Байроном: *бой* — это победоносная война (*war*) с Турцией (1828–1829), а *бегство персиян* — это присоединение (*conquest*) Эриванского и Нахичеванского ханства в результате войны с Персией (1826–1828; ср. Фомичев 1980б, 77–79; 1986, 209–211). Но вместо войн в Закавказье и на Дунае Пушкин стал набрасывать картину литературной войны, в которую оказался втянутым сам: *Ведь нынче время споров, брани бурной, // Друг на друга словесники идут <...>; <...> Мне рифмы нужны; всё готов сберечь я <...> Все годны в строй. У нас ведь не парад. // У нас война* (1937–1949, 5:

379, 374; Фомичев 1984, 126—127; Гаспаров, Смирин 1986, 261). Ср. в «Дон-Жуане»: <...> *I once had great alacrity in wielding // My pen, and liked poetic war to wage <...>* = *Некогда я с большим рвением брался // За перо и любил вести поэтическую войну <...>* (IV, ХСVIII: 5—6)<sup>10</sup>.

Вступая в схватку, Пушкин «скликает рать» («Домик в Коломне», XXXIX: 4)<sup>11</sup>. Поэт, ставший «по-родственному» «русским Аннибалом», выводит на бой строфы поэмы, из коих каждая стоит полка: *III—<ирванской> полк могу сравнить с октавой* (1937—1949, 5: 374; ср. Давыдов 1832, XVII—XX; Саянов 1933, 24; Виноградов 1941, 409—410; и др.). Себя же автор готов уподобить великому полководцу:

Как весело стихи свои вести  
Под цифрами, в порядке, строй за строем,  
Не позволять им в сторону брести,  
Как войску, в пух рассыпанному боем!  
Тут каждый слог замечен и в чести,  
Тут каждый стих глядит себе героем,  
А стихотворец... с кем же равен он?  
Он Тамерлан иль сам Наполеон.

«Домик в Коломне», V: 1—8

Первым, однако, стал рядом с Наполеоном не Пушкин, а Байрон: *Even I <...> Was reckoned, a considerable time, // The grand Napoleon of the realms of rhyme* = *Даже я <...> На протяжении долгого времени считался // Великим Наполеоном в области рифм* («Don Juan», XI, LV: 5, 7—8)<sup>12</sup>.

Метафора стихотворца-Наполеона и его армии в большой степени зиждется на игре слов. Помимо двузначности греческого *στῆχος* ('ряд воинов' и 'стихотворная строка'), я имею в виду еще многозначность латинского *elementa* 'стихии; буквы; алфавит; начатки'. Большинство этих значений сохранилось в английском латинизме *elements*, который послужил основой для каламбура в «Беппо» (LXI: 1—4):

Crushed was Napoleon by the northern Thor,  
Who knocked his army down with icy hammer,  
Stopped by the *Elements*, like — a Whaler — or  
A blundering novice in his new French grammar <...><sup>13</sup>

Каламбур, как это следует из дневника Байрона, ему не принадлежит: «Когда Браммел (Brummell)<sup>14</sup> принужден был <...> удалиться во Францию, он совсем не знал по-французски и приобрел грамматику, чтобы по ней учиться; нашего друга Скруппа Дейвиса спросили, каковы успехи Браммела во французском, на что он ответил, „что Б<раммел> был остановлен, как Бонапарт в

России <...>», — «<...> by the *Elements*» (Byron 1904, 422–423), то есть ‘стихиями’ или ‘азами’. При этом под *азами* (*Elements*) Байрон и Дейвис могли подразумевать не только начальные сведения о грамматике, но и алфавит, точнее правила чтения. Во всяком случае, так понял Пушкин; иначе трудно объяснить, почему в стихах, толкующих о пригодности любой рифмы:

Мне рифмы нужны; все готов сберець я,  
Хоть весь словарь; что слог, то и солдат <...>, —

наряду с вариантом *что рифма, то солдат* существовал и такой: *что буква, то солдат* (1937–1949, 5: 373, 374)<sup>15</sup>. Влияние «Беппо» тем более вероятно, что первые полтора пушкинских стиха взяты оттуда же, из LI строфы, где Байрон именует себя «разбитым денди, последнее время странствующим» (*A broken Dandy lately on my travels*): <...> *I* <...> *take for rhyme, to hook my rambling verse on, // The first that Walker's Lexicon unravels* <...> = <...> я <...> беру для рифмы, чтобы зацепить на крючок мой бессвязный стих, // Первое, что выуживается из Уокеровского словаря <...> (ср. Брюсов 1909, 88; Semjonow 1965, 120).

В пушкинском «Домике» комически перелицована и «олитературена» не только военная, но и другие эпические темы. Речь уже шла о том, что в поэме движение стиха представлено как путешествие:

Что за беда? не всё ж гулять пешком  
По невскому граниту иль на бале  
Лощить паркет или скакать верхом  
В степи киргизской. Поплетусь-ка дале,  
Со станции на станцию шажком<sup>16</sup>,  
Как говорят о том оригинале,  
Который, не кормя, на рысаке  
Приехал из Москвы к Неве-реке.

«Домик в Коломне», VII: 1–8

Это похоже на забавную полемику с «Дон-Жуаном»: <...> *And never straining hard to versify, // I rattle on exactly as I'd talk // With any body in a ride or walk* = <...> всегда слагая стихи без особого напряжения, // Я трещу без умолку в точности так, словно болтаю // С кем-либо, прогуливаясь верхом или пешком (XV, XIX: 6–8). Но у Байрона есть и более прихотливый образ: <...> *All which I use to make my rhymes run glibber // Than could roast beef in our rough John Bull way* <...> = <...> Всё, что я использовал для своих рифм, бежит бойчее, // Чем мог бы ростбиф, приготовленный нашим диким английским

способом <...> («Don Juan», XV, LXXI: 3–4; ср. Фомичев, Курганов 1983, 124–127; а также Булгарин 1830, № 39: 3; Фомичев 1980а, 57; 1986, 210) <sup>17</sup>.

Наряду с пародированием высоких эпических образцов важную роль играет автопародия. Байрон идет на нее открыто: <...> *And the sad truth which hovers o'er my desk // Turns what was once romantic to burlesque* = <...> *И грустная правда, парящая над моим столом, // Превращает то, что было некогда романтическим, в бурлеск* («Don Juan», IV, III: 7–8). Но и «Домик в Коломне» по отношению к более ранним вещам Пушкина находится в том же положении, в каком «Дон-Жуан» и «Беппо» стоят по отношению к «Чайльд-Гарольду» и восточным поэмам Байрона (ср. Жирмунский 1924, 190–191; Вольперт 1990, 25; Гаспаров, Смирин 1986). Исследователи «Домика» нашли в нем целый ряд перифраз из «Руслана и Людмилы», «Онегина», «Графа Нулина» и «Полтавы» (Гофман М. 1922, 73–74; Шкловский 1923а, 218–219; Semjonow 1965, 38–40 и др.; Гаспаров, Смирин 1986, 261; Перцов 1994, 285; 1996, 187), но многое остается незамеченным <sup>18</sup>. Чаще всего пародийные самоповторы связаны с «Евгением Онегиным». О наиболее ярком из них я писал в недавней работе (Шапир 2003б, 68 примеч. 36 <sup>210–211</sup>/<sub>примеч. 37</sub>), где были установлены буквальные совпадения в кульминационных сценах бегства Татьяны от главного героя романа и бегства Маврушки от разоблачившей ее вдовы:

Пред зеркальцем Параши, чинно сидя,  
Кухарка брилась. Что съ моей вдовой?  
**«Ах, ах!»** и шлепнулась. Ее увидя,  
Та, второпях, с намыленной щекой  
Через старуху (вдовью честь обидя),  
**Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,**  
Да ну бежать, закрыв себе лицо.

«Домик в Коломне», XXXVI: 1–7

В этой «октаве» семь строк вместо восьми, из-за чего нарушена схема чередования окончаний и последнее двустопное вместо женского оказывается мужским, как пол кухарки. Сюжетно мотивированный «прыжок через строку» (Измайлов 1971, 108–109; Харлап 1980, 228; Виленчик 1987; Бельская 1988) пародирует «прыжок» через строфу в III главе «Онегина»: <...> *Татьяна прыг в другие сени <...> И задыхаясь, на скамью // Упала...* (XXXVIII: 6 — XXXIX: 1) <sup>[19]</sup>. Ср. дословные повторы:

<...> и на двор  
Евгений! **«Ах!»** — и легче тени  
Татьяна **прыг** в другие сени,

С **крыльца на двор, и прямо** в сад;  
Летит, летит; взглянуть назад  
Не смеет; мигом **обежала** <...>

«Евгений Онегин», 3, XXXVIII: 5–9

В той же главе «Онегина» идиллическая картина (3, XX: 5–14): молодая девушка и объятая дремотой старушка в комнате с открытым окном, через которое льется лунный свет, — спародирована в XVIII и XIX строфах «Домика в Коломне»: *Бывало, мать давным-давно храпела, // А дочка — на луну еще смотрела // И слушала мяуканье котов <...>* (XVIII: 7 — XIX: 1). Ср.: *И сердцем далеко носилась // Татьяна, смотря на луну...* («Евгений Онегин», 3, XXI: 1–2).

Кроме того, Татьяна, представшая перед Онегиным «равнодушною княгиней» и «неприступною богиней», несколько снижена в образе гордой Графини, с ее «красой надменной и суровой»: *Она казалась хладный идеал // Тщеславия* («Домик в Коломне», XXIII: 1–2). Ср.: *Она казалась верный снимок // Du comme il faut...* («Евгений Онегин», 8, XIV: 12–13; ср. Бельская 1985, 66–67)<sup>20</sup>. В стихах: <...> *Но сквозь надменность эту я читал // Иную повесть: долгие печали <...>* («Домик в Коломне», XXIII: 3–4) — контаминированы сразу два онегинских фрагмента: *Он <...> Читал <...> Другие строки* (8, XXXVI: 5–7); *О, кто б немых ее страданий // В сей быстрый миг не прочитал!* (8, XLI: 1–2). В отвергнутом варианте стиха: *Любовь и слезы — их-то я искал* (Пушкин 1937–1949, 5: 384) — слышатся отзвуки того места в романе, где Онегин безуспешно ищет *пятна слез* на лице Татьяны (8, XXXIII: 13)<sup>21</sup>.

Самое удивительное, что образы из VIII главы отражались в кривом зеркале «Домика», едва только успев оформиться: последняя глава «Онегина» закончена и переписана 25 сентября 1830 г., а уже 9 октября Пушкин подсчитывал общее количество стихов в первой полной редакции своей стихотворной повести, состоявшей тогда из 57 октав. Но и более ранние произведения, как сказано выше, не избежали участи «Онегина». Особенно показательно пародийное снижение сюжета и стиля «Цыган», которых, кажется, еще никто не пытался сличать с коломенской повестью. От цивилизации, от богатства и роскоши Алеко уходит к цыганам, перенимая их язык, обычаи и промысел. Метаморфоза, произошедшая с героем «Домика», еще разительней: из блистательного конногвардейца он становится кухаркой в мещанской (?) лачужке, переменяя не только сословие и род занятий, но даже пол — с мужского на женский. Алеко в табор приводит Земфира: *Отцу мой, — дева говорит, — // Веду я гостя <...>* («Цыганы», 42–43). Маврушку в светелку к маменьке тоже приводит дочь: <...> *Параша тихо к ней вошла, // Сказав: — «Вот я кухарку привела»* («Домик в Коломне», XXIX: 7–8). И там и там инициатива исхо-

дит не от героя, а от героини: <...> **за нею следом** // *По степи юноша спешит* <...> («Цыганы», 39–40); **За нею следом, робко выступая** <...> («Домик в Коломне», XXXI: 3). Поначалу родители с радостью принимают пришельца и дают ему свои наставления: *Будь нам — привыкни к нашей доле* <...> («Цыганы», 56); <...> *Живи у нас* <...> и т. д. («Домик в Коломне», XXXI: 3). Однако в конце концов новый мир изгоняет героя, распознав в нем чужака: в «Цыганах» это делает старик отец, а в «Домике» — старушка мать. Алеко застают на месте преступления с ножом в руках и называют *убийцей* («Цыганы», 54), а Маврушку — с бритвой и называют *разбойником* («Домик в Коломне», XXXVII: 7). Симметричное построение сюжетов и персонажей дополняется текстуальным тождеством. Алеко говорит Земфире: *А девы... Как ты лучше их // И без нарядов дорогих, // Без жемчугов и ожерелий!* («Цыганы», 170–172). Так же смотрят на Парашу черноусые гвардейцы: *И девушка прельщать умела их // Без помощи нарядов дорогих* («Домик в Коломне», XXV: 7–8); *И девица без блонд и жемчугов // Прельщала взоры ловких сорванцов* (Пушкин 1937–1949, 5: 384)<sup>22</sup>.

Отдельно остановлюсь на перепевах «Руслана и Людмилы». Пока был зафиксирован лишь один факт (Semjonow 1965, 38–39):

На критиков я еду, не свищу,  
Как древний богатырь — а как наеду....  
Что ж? поклонюсь и приглашу к обеду.

(Пушкин 1937–1949, 5: 380)

Но эта парафраза «Руслана»: *Я еду, еду, не свищу, // А как наеду, не спущу!* (III: 281–282) — не единственный след, оставленный в «Домике» первой поэмой, написанной, как и все другие объекты пушкинских автопародий, 4-стопным ямбом, который ныне оставался *мальчикам в забаву*. Автор рисует разгоревшуюся журнальную кампанию теми же красками, какими прежде — битвы былинных витязей:

<...> Друг на друга словесники идут,  
Друг друга жмут, друг друга [колот] губят  
И хором про свои победы трубят.

(Пушкин 1937–1949, 5: 379)

А вот как бился Руслан с печенегами:

<...> Чудесный воин на коне  
Грозой несется, колет, рубит,  
В ревуций рог, летая, трубит...

«Руслан и Людмила», VI: 292–294<sup>23</sup>

Того же происхождения древнерусская военная терминология: *Как весело дружину рифм вести* <...>; <...> *Скорей вести свою дружину рысью* (Пушкин 1937–1949, 5: 378, 375), — а также *вербуя рать*, *скликали рать* и *время* <...> *брани бурной* [«Домик в Коломне», III: 5; XXXIX: 4 (Пушкин 1937–1949, 5: 379)]. Слово *дружина* в «Руслане и Людмиле» появляется семь раз (I: 354, 368; IV: 144; VI: 242, 246, 258, 308), слово *брань* — четыре (II: 1; III: 206; V: 110; V: 367), а слово *рать* — один (VI: 251). Эти пересечения между «Домиком» и «Русланом» симптоматичны не только по причине стилистического и тематического родства пушкинской поэмы-сказки с октавами Ариосто, но и с учетом того места, какое она занимает в эволюции пушкинского бурлеска: от «Монаха» через «Тень Баркова» к «Руслану» и далее — к «Онегину» и «Домику в Коломне» (ср. Гроссман 1955, 144–158; Крејсі 1963; 1964, 225–249; Викери 1963, 390, 392–396; Vickery 1967, 182; Гаспаров, Смирин 1986; Шапир 1999д; 2000, 241–251; 2002а, 440–442, 449 примеч. 74, 450 примеч. 76; 2003б, 67–68 <sup>198–199</sup>; Альтшуллер 2003, 201–214; Пильщиков, Шапир 2005а; 2005б; и др.).

2. Ариосто был среди тех, чьим наследником числил себя Байрон. «Северный Ариост» [*the Ariosto of the North* («Childe Harold's Pilgrimage», IV, XL: 8)] изложил свой взгляд на историю ирои-комической октавы в предисловии к переводу I песни «Il Morgante Maggiore» Пульчи: «Огромными недостатками Боярдо были слишком серьезная трактовка рыцарской темы и неотделанность стиля. Ариосто <...> благодаря разумной примеси веселости Пульчи избежал первого из этих дефектов, а Берни <...> исправил второй. Пульчи, коего можно считать предтечей и образцом для Берни, а отчасти и для Ариосто, стоит между тем ниже обоих своих подражателей. В меньшей степени он является родоначальником нового поэтического стиля, очень поздно сложившегося в Англии. Я сошлюсь в этом на остроумного (*ingenious*) Уискрафта» (Вутон 1899–1903, IV: 283; ср. «Don Juan», IV, VI: 3; Шапир 1999д, 34; 2000, 247, 249–250 примеч. 12) <sup>24</sup>. Но при всем обилии ирои-комических прецедентов не кто иной, как Байрон положил «начало целому направлению в разработке жанра поэмы» (Фридендер 1974, 116; ср. Вольперт 1990, 25). От своих предшественников «Беппо» и «Дон-Жуан» принципиально отличаются организацией сюжета и композиции, тоном повествования и его приемами, тематикой и стилистикой, но главное — необычным сочетанием всех этих особенностей, апроприированных «Домиком в Коломне».

Первая из них — «ничтожество сюжета» (Гаспаров, Смирин 1986, 256–257, 259). Не содержания, как утверждали многие, а именно сюжета, точнее фабулы, вырождающейся в «пустой анекдот», который можно пересказать одним



или двумя предложениями, допустим: «<...> вновь нанятая кухарка въ мѣщанской семьѣ оказалась переодѣтымъ мужчиной» (Гершензон 1919, 138; Гроссман 1923, 59, 70; Томашевский, Тынянов 1929, стб. 179; Худошина 1979, 42; и др.). В «Беппо» рассказана «анекдотическая новелла, в „Дон-Жуане“ — целый ряд самостоятельных новелл, нанизанных на личность героя и объединенных мотивом „путешествия“» (Жирмунский 1924, 191), то есть, по сути, не объединенных ничем, ибо главная черта героя — пассивность, «страдательность» в отношениях с женщинами, а главное направление пути — куда глаза глядят или куда Бог пошлет<sup>25</sup>. «Низменный и ничтожный» предмет (Брюсов 1909, 90) избирался во многих иронико-комических поэмах, но рассказ о нем как-то соотнобразовывался с требованиями эпического повествования. У Байрона же и его последователей фабула пребывает в небрежении, занимая в объеме целого весьма скромное место: так, в стихотворной повести Пушкина из сорока строф только двадцать одна посвящена неспешному изложению событий (IX, XIII—XIV, XVI—XIX, XXV—XXXVIII), еще четыре причастны к нему косвенно (XX—XXII, XXIV), а остальной текст вовсе не обременен сюжетом.

Это распространяется и на все октавы, исключенные из окончательной редакции (общим числом 17). Они предназначались для непропорционально растянутого вступления, которое в конце концов «втиснулось» в восемь строф, но первоначально было вдвое длиннее. Автор «Беппо» тоже приступает к делу только в XXI октаве: <...> *But to my story. — 'Twas some years ago, // It may be thirty, forty, more or less <...> = <...> Но перейдем <наконец> к моему рассказу. Это было сколько-то лет назад, // Может быть, тридцать, сорок, больше или меньше <...>* Ср.: *Однако ж нам пора. Ведь я рассказ // Готовил — а шу-чу довольно крупно <...>* (Пушкин 1937—1949, 5: 381); *Теперь начнем. — Жила-была вдова, // Тому лет восемь <...>* («Домик в Коломне», IX: 1–2). Еще ближе это запоздало *теперь начнем* к XII песни «Дон-Жуана»:

But now I will begin my poem. 'Tis  
Perhaps a little strange, if not quite new,  
That from the first of Cantos up to this  
I've not begun what we have to go through.

«Don Juan», XII, LIV: 1–4<sup>26</sup>

Основную интригу в бурлескных октавах à la Вуот составляет эротическое приключение, как в «Беппо» и в «Домике», или несколько приключений, как в «Дон-Жуане». Ближайшим источником пушкинского сюжета и многих словесных оборотов была, бесспорно, похабная народная сказка «Батрак-Марфутка» (см.

Шапир 2002в; ср. Томашевский 1937, 252–253; Державин 1941, 171–172). Но интерес к ней мог быть подогрет Байроном, соединившим эпическую октаву с мотивами внебрачной любовной связи, маскарада, переодевания (*travestия* в собственном смысле) и даже временной смены пола (Semjonow 1965, 89; Гаспаров, Смирин 1986, 260). Пародируя пародию, Пушкин соотносил гвардейца, вырядившегося кухаркой, с Дон-Жуаном, облаченным в одеяние султанской наложницы: *За нею вслед с неловкостью шагая // Коротенькой юбчонкой обвертятся <...>* (Пушкин 1937–1949, 5: 385); *<...> Высокая, собою недурная, // Шла девушка <...>* («Домик в Коломне», XXX: 3–4). Ср.: *<...> But tugging on his petticoat, he tripped <...> = <...> Но, натянув юбку, он оступился <...>; <...> He looked in almost all respects a maid <...> = <...> Он почти во всех отношениях выглядел девушкой <...>* («Don Juan», V, LXXVII: 5; LXXX: 3). Оба героя в новой роли ощущают неловкость: Маврушка никак не может справиться с иголкой («Домик в Коломне», XXXII: 5), а Дон-Жуан — с булавками («Don Juan», VI, LXI: 7)<sup>27</sup>.

К теме «чередования полов», смутно предсказанной во вступлении и в снятом эпиграфе (Фомичев 1980б, 76–77; 1984, 129; 1986, 213; Виленчик 1987, 364), Пушкин возвращается в финале поэмы, отразившем ее генетическую двойственность (фольклорные и литературные корни):

Вот вам мораль: по мнению моему,  
Кухарку даром нанимать опасно;  
Кто ж родился мужчиною, тому  
Рядиться в юбку странно и напрасно:  
Когда-нибудь придется же ему  
Брить бороду себе, что несогласно  
С природой дамской... Больше ничего  
Не выжмешь из рассказа моего.

«Домик в Коломне», XL: 1–8

Первая часть этого наставления (*<...> Кухарку даром нанимать опасно <...>*) опосредованно связана с народной сказкой, записанной (РП, 409–410) и поэтически обработанной Пушкиным: *<...> Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной* («Сказка о попе и о работнике его Балде»). Прочее — от Байрона, который говорит, что для мужчин необходимость бриться — такая же расплата за грехи, как для женщин — рожать детей: *<...> shaving <...> A daily plague, which in the aggregate // May average on the whole with parturition = <...> бритье <...> Ежедневное наказание, которое в совокупности // Как целое может быть приравнено к родам* («Don Juan», XIV, XXIII: 8 – XXIV: 2). А строфой ниже поэт воспевает юбку (*petticoat*) как символ женской природы («Don Juan», XIV, XXVI: 1–8).

Ирои-комика байроновского типа выработала целый набор характерных нарративных приемов. Прежде всего это «вводные замбчания» и пространные «неожиданные отступления» (Брюсов 1909, 88), тема которых, на первый взгляд, никак не вяжется с событийной канвой: *Язык мой враг мой: все ему доступно, // Он обо всем болтать себе привык!...* (Пушкин 1937–1949, 5: 381). Исключенные из вступления, сетования автора на свою болтливость присутствуют в основной части поэмы: *Тогда блажен, кто крепко словом правит // И держит мысль на привязи свою <...> Но кто болтлив, того молва прославит // Вмиг извергом...* («Домик в Коломне», XII: 1–4). Точно так же себя рекомендует Байрон: «*Ye gods, I grow a talker!*» *Let us prate* = «О боги, я становлюсь болтуном!» *Будем болтать* («Don Juan», XII, LXIV: 1; ср. Эткинд 1973, 200). Обоим поэтам в высшей степени свойственна разговорная интонация и непосредственные обращения к читателю, как в «Дон-Жуане»: *reader!* ‘читатель!’ (I, CCXXII: 8; VIII, CXXXVII: 1; X, XLIX: 2; XII, LXXXVII: 6; LXXXVIII: 2; XIII, LXXIV: 1; XV, LXXII: 8); *oh, reader!* ‘о читатель!’ (XIII, LXXIII: 1); *kind reader!* ‘любезный читатель!’ (VI, LVI: 3; VIII, XXIX: 6; IX, XXXIII: 1); *grim reader!* ‘непреклонный читатель!’ (XV, XCV: 1); *chaste reader* ‘целомудренный читатель’ (III, XII: 3); *still chaster reader* ‘еще более целомудренный читатель (по сравнению с *chaste Muse* = *целомудренной Музой*)’ (I, CXX: 1–2); *gentle reader!* ‘благосклонный читатель’ (X, LXXIII: 5; XIII, XCVI: 3; XIV, VII: 2); *too gentle reader!* ‘слишком благосклонный читатель!’ (VIII, I: 3); *gentle reader! and still gentler purchaser!* ‘благосклонный читатель! и еще более благосклонный покупатель!’ (I, CCXXI: 1–2) и др. В короткой поэме Пушкина нет такого разнообразия обращений, но и здесь повествование строится как непринужденная беседа с читателем (Перцов 1994, 278 сл.). Автор тоже вступает с ним в прямой контакт, спрашивает его, дает советы и указания: *Блаженнее стократ ее была, // Читатель, новая знакомка ваша <...>* («Домик в Коломне», XXIV: 6–7); *Читатель, можешь там глядеть на всех, // Но издали и смейся то над теми // То над другими <...> Но сам в толпу не суйся... или смех // Плохой уж выдет <...>* (Пушкин 1937–1949, 5: 379)<sup>28</sup>.

Крайняя редуцированность сюжета у Байрона и Пушкина усугубляется показной недосказанностью и ретардациями: *<...> But whether Julia to the task was equal // Is that which must be mentioned in the sequel* = *Но соответствовала ли Юлия этой задаче? // Об этом будет упомянуто в дальнейшем* («Don Juan», I, LXXXII: 7–8); *Меж ими кто ее был сердцу ближе, // Или равно для всех она была // Душою холодна? увидим ниже* («Домик в Коломне», XXVI: 1–3). Поэт, которому, иной раз кажется, нечего сообщить «по существу», еще и признается в неосведомленности, например: *What answer Verpo made to these*

*demands // Is more than I know = Как ответил Беппо на эти требования, // Того я знать не знаю («Верро», XCIV: 1–2); Параша покраснела или нет, // Сказать вам не умею <...> Кто заступил Маврушу? признаюсь, // Не ведаю и кончить тороплюсь («Домик в Коломне», XXXVIII: 1–2, 7–8).* На фоне многословных аргументов вызывает недоумение пушкинское желание поскорее разделиться со своей поэмой. Ср. в «Беппо» (XCIX: 5–8):

My pen is at the bottom of a page,  
Which being finished, here the story ends:  
'Tis to be wished it had been sooner done,  
But stories somehow lengthen when begun <sup>29</sup>.

Свои произведения Байрон и Пушкин выставляют как шуточные. Называя «Дон-Жуана» веселой (*gay*) повестью, написанной для развлечения (*amusement*) публики («Don Juan», I, CCVII: 6; CCIX: 3), поэт уверяет, что не имел никаких иных литературных намерений: <...> *I have nothing planned, // Unless it were to be a moment merry — // A novel word in my vocabulary = <...> Я не планировал ничего, // Кроме как стать на миг веселым // (Новое слово в моем словаре) (IV, V: 6–8).* В VII песни Байрон оправдывается: <...> *I hope it is no crime // To laugh at all things <...> = <...> я надеюсь, не грех // Смеяться надо всем <...> (II: 6–7), — а начиная с XIII песни дает тщетные обещания впредь быть серьезнее (XIII, I: 1–2; XIV, XCIX: 5–6). Пушкин тоже определяет «Домик в Коломне» как «шуточную поэму» (1937–1949, 5: 377). Он декларирует веселость (*Как весело стихи свои вести <...>*) и вводит тему шуток в финал («Как, разве все тут? шутите!» — «Ей-богу»), а в отброшенной строфе призывает читателя смеяться надо всеми (Пушкин 1937–1949, 5: 379). Но смех у него, как и у Байрона, прикрывает совсем другие эмоции: <...> *the older that one grows // Inclines us more to laugh than scold, though Laughter // Leaves us so doubly serious shortly after = <...> возраст // Склоняет нас скорее смеяться, чем брюзжать, хотя хохот // Уже вскоре делает нас серьезными вдвойне («Верро», LXXIX: 6–8).* Не слышать горечь этого смеха можно, только если смотреть на жизнь со стороны и не принимать ее близко к сердцу — иначе смех // Плохой уж выдет: шутками одними // Тебя как шапками и враг и друг // Соединясь все закидают вдруг (Пушкин 1937–1949, 5: 379–380).*

Специфика пушкинского бурлеска — в совмещении не только стилистически, но и эмоционально несовместимого. У М. О. Гершензона эта шуточная повесть оставила ощущение «щемящей боли» (1919, 151). Грусть, печаль, уныние, озлобленность — вот авторские эмоции, которые в «Домике» поименованы вслух; у смеющегося Байрона спектр отрицательных переживаний никак

не уже. Но внешние признаки комикки должны быть соблюдены, поэтому уны-  
нию объявляется война, принимающая у двух авторов одинаковые формы:

And if I laugh at any mortal thing,  
'T is that I may not weep; and if I weep,  
'T is that our nature cannot always bring  
Itself to apathy, for we must steep  
Our hearts first in the depths of Lethe's spring,  
Ere what we least wish to behold will sleep:  
Thetis baptized her mortal son in Styx;  
A mortal mother would on Lethe fix.

«Don Juan», IV, IV: 1–8<sup>30</sup>

Спасение от уныния Пушкин находит там же, где Байрон: *Я воды Леты пью,  
// Мне доктором запрещена унылость: // Оставим это, — сделайте мне  
милость!* («Домик в Коломне», XII: 6–8).

*Пить* <целебные> *воды Леты*, прописанные доктором: на античный оборот *τὸ (τῆς) Λήθης ὕδωρ (ἐκ)πίνω* 'пить воды Леты' (Luc. *Cataplus*, 1, 15; 28, 12; *Timon*, 54, 10; *Dial. mort.*, XIII, 6, 3; XXVIII, 2, 1; и др.) тут наложено современное языковое клише (ср. Перцов 1996, 181; 2000, 59)<sup>31</sup>. Подобные каламбуры у Пушкина, как прежде у Байрона, служат формальной приметой комического, хотя не обязательно комичны по содержанию. Совмещение в одном контексте разных значений языковой формы я уже иллюстрировал на примере байроновской игры со словом *Elements* — случаев такого рода в «Дон-Жуане» и «Беппо» десятки. Пушкин тоже играет на асимметрии языкового знака, и виды этой игры весьма разнообразны. Сюда относится, в частности, паронимасия: <...> у *Г.-осподина* *Кона* // *Коптят его* <...> — или межъязыковой каламбур, эксплуатирующий два значения латинского *versus* 'стих; поворот': *Порой я стих повертываю круто, // Всѣ ж видно: не впервой я им верчу* <...> (Пушкин 1937–1949, 5: 381, 380; Шапир 1996б, 392 примеч. 51<sup>96</sup>)<sup>32</sup>. Апогея данный прием достигает в октаве, которая представляет собой развернутый «каламбурный период»:

Фигурно иль буквально: всей семьей,  
От ямщика до первого поэта,  
Мы все поем уныло. Грустный вой  
Песнь русская. Известная примета!  
Начав за здравие, за упокой  
Сведем как раз. Печалию согрета  
Гармония и наших муз и дев.  
Но нравится их жалобный напев.

«Домик в Коломне», XV: 1–8

Подчеркнутая многозначность (*фигурно или буквально*)<sup>33</sup> покрывает здесь, по мнению Н. В. Перцова (1994, 288–290), сразу три лексемы, выступающие одновременно в музыкальном и литературном значении: *петь, песнь, напев*; на мой взгляд, к ним еще нужно добавить четвертую — *гармония* **1.** музыкальное созвучие; **2.** поэтическое благозвучие'. Каламбурные истоки имеет также оксюморон в шестой строке (ср. Перцов 1994, 294 примеч. 22). «Музу, согретую печалью», нельзя не связать с той витиеватой характеристикой, какую русская элегическая поэзия получила в статье И. В. Киреевского: «Его <Дельвига> Муза была въ Греціи <...> но ея нѣжная краса не вынесла бы холода мрачнаго Сѣвера, если бы поэтъ не прикрылъ ее нашу народную одеждою; если бы на ея классическія формы онъ не набросилъ душегрѣйку новѣйшаго унынія» (Киреевский 1830, LIX). *Душегрѣйка унынія*, послужившая поводом для журнальных насмешек и удостоенная абзаца в так называемом «Опровержении на критики» (Пушкин 1937–1949, 11: 151), отозвалась в коломенской повести, как выясняется, не только словами об «оборванной телогрейке», которую, того гляди, натянут на рассерженную музу (ср. Брюсов 1909, 89 примеч. \*).

Еще одна родовая примета байронической трагедии — глубокая и разносторонняя металитературность: и про «Дон-Жуана», и про «Домик в Коломне» можно сказать, что во многом это поэзия о поэзии, в том числе о стихах<sup>34</sup>. Тяга к поэтической рефлексии у Байрона и Пушкина коренится в близости их литературных судеб: после восторженного приема, который был оказан их ранним произведениям, обоим пришлось столкнуться с охлаждением публики, с непониманием и недобросовестностью критиков. Поэты больше не ждут, что успех выпадет на долю их новых произведений: *Oh! that I had the art of easy writing // What should be easy reading! could I scale // Parnassus, where the Muses sit inditing // Those pretty poems never known to fail <...> = О, если бы я владел искусством легко писать // То, что будет легко читать! я бы смог взобраться // На Парнас, где сидят Музы, диктуя // Те милые стишки, что никогда не ведают провала <...>* («Верро», LI: 1–4); *<...> И журналисты строго мне твердят, // Что ремесло поэта — не безделье, // Что на Пег<асе> удержусь я вряд <...> → <...> Что славы прочной я добьюся вряд <...>; С октавами я над парнасской высью // Не буду век* (Пушкин 1937–1949, 5: 371, 373).

Исходно «Домик в Коломне» начинался с темы критики (*Пока меня без милости бранят // За цель моих стихов — или за бесцелье <...>*) и тою же темой заканчивался (*Чем критику умолите вы строго? // У ней ужасно когти отросли*<sup>35</sup>), а в промежутке Пушкин трюнил над литераторами и живописал журнальные баталии (1937–1949, 5: 371, 386, 377–381; Брюсов 1909, 89; Гоф-

ман М. 1922, 30–31)<sup>36</sup>. Эту черту его повесть также унаследовала от Байрона: мимоходом сказав о придираках критиков в «Беппо» (LI: 6), в I песни «Дон-Жуана» целых четыре строфы (CCVIII–CCXI) автор уделил издевкам над своими хулителями, прежними и будущими (ср. еще «Don Juan», X, XIV: 1–XVI: 4; XI, LX: 1–8; XV, XXII: 5–6). Но язвительность в стихах английского и русского поэтов сочетается с аристократизмом и светскостью; после всех инвектив и угроз они завершают дело учтивым поклоном: <...> *I know a trick or two, would turn // Their flanks; — but <...> My natural temper 's really aught but stern, // And even my Muse's worst reproof 's a smile; // And then she drops a brief and modern curtsy, // And glides away, assured she never hurts ye = <...> я знаю пару приемов, с помощью которых мог бы намять // Им бока; но <...> Мой природный нрав на самом деле вовсе не так суров, // И даже худший упрек у моей Музы — это улыбка; // А затем она делает легкий современный реверанс // И ускользает, уверенная, что никогда не оскорбит вас («Don Juan», XI, LXIII: 1–2, 5–8); На критиков я еду, не свищу, // Как древний богатырь — а как наеду.... // Что ж? поклонюсь и приглашу к обеду (Пушкин 1937–1949, 5: 380).*

С литературной полемикой сопряжен и ответ, который поэты дают тем, кто требует от искусства назидательности, пользы, высокой цели. В последней строфе «Домика» взыскующих нравоученья Пушкин пародийно наставляет: *Вот вам мораль... Ср.: And that's the moral of this composition, // If people would but see its real drift <...> = И вот мораль этого сочинения, // Если бы только люди могли видеть его подлинный смысл <...> («Don Juan», VI, LXXXVIII: 1–2).* Байрон, объявляющий себя чуть ли не проповедником, неустанно напоминает о морализме «Дон-Жуана»: <...> *Now, if my Pegasus should not be shod ill, // This poem will become a moral model = <...> Итак, если мой Пегас не окажется плохо подкован, // Эта поэма станет образцом морали (V, II: 7–8; ср. I, CCVII: 1–CCIX: 4; XII, XXXIX: 1–7; LV: 1–4; LXXXVI: 3–8; XIII, XXXVIII: 5–6; и др.)<sup>37</sup>.*

В ирои-комических октавах на первый план нередко выходят единицы мета-языка. У Байрона можно наткнуться на самые разные термины из области поэтики и риторики: *metaphor* («Don Juan», II, VI: 7; VII, XLIX: 3; XIII, XXXVI: 5), *comparison* (XII, XLI: 3; XV, LIX: 1), *synonym* (IV, LIII: 8), *euphony* (VII, XV: 2); *anticlimax* (X, LIX: 1), *apostrophe* (XVI, XIII: 6), *parenthesis* (VI, LVI: 4), *Apologue*, *Parable* (XV, LXXXIX: 1), *epigram* (I, XLIII: 8; XVI, XLVII: 3), *ballad*, *romance* (III, LXXXVI: 3), *pastoral* (XIV, XXX: 3), *romantic*, *burlesque* (IV, III: 8), *Sentimentalism*, *Orientalism* («Верро», LI: 7–8) и т. д. У Пушкина терминологический диапазон не столь широк, зато более интенсивен, и хотя он охватывает только стихосложение и грамматику, но употребляется специальная лексика гуще: *стих*, *стопа*, *цезура*, *че-*

тырестопный ямб, пятистопная строчка, александрийский стих, октава, куплет, рифма, женские и мужские слоги, тройное созвучие, глаголы, наречия, союзы, частицы — многие из перечисленных терминов повторяются не один раз [«Домик в Коломне», I: 1, 4, 6, 7; II: 2, 3, 8; III: 4, 6, 7; IV: 1, 4; V: 1, 5, 6; VI: 3–5; XXXIX: 2 (Пушкин 1937–1949, 5: 372–378, 380, 381)]. Слов этого семантического поля Байрон тоже отнюдь не чуждается — ср. *verse*, *blank-verse*, *rhyme*, *octave*, *stanza*, *hexameter*, *foot*, *prosody* etc. («Верро», XXI: 8; XXXIII: 2, 3; LII: 3, 8; LVI: 2; LXIII: 3, 5; LXXIII: 1; «Don Juan», Dedication, XVII: 2; I, III: 8; XLII: 1; LXXXIV: 8; XC: 7; CVIII: 3; CLXXXVIII: 4; CLXXXIV: 6; CCI: 5; CCVIII: 4; CCXVII: 8; CCXXII: 7; II, CCXVI: 3; III, LXXVII: 5; LXXIX: 8; LXXXVII: 2; CX: 7; IV, VI: 3; LXXIV: 8; XCIX: 4; CXI: 3; V, I: 3, 6; LII: 8; LXXVII: 7, 8; LXXXIX: 4; CXLIX: 6; CLIX: 4; VI, XVIII: 1–3, 6, 7; LIX: 7; XCIII: 3; VII, II: 2; III: 7; XVI: 2; XXVI: 5; VIII, XIV: 6; LIX: 2; LXXXVI: 4; XC: 5; CIV: 7; CXXV: 6; IX, LX: 2; LXXIV: 3, 4, 6; X, X: 5; XVI: 3; XIX: 2; XXXVII: 3; XI, LVIII: 6; LV: 8; XC: 3; XIII, VIII: 4; LXXIV: 2; LXXXIII: 6; XIV, IX: 8; LXXV: 5; XV, XIX: 6; XX: 2; XXIV: 5; LXIII: 6; LXXI: 3; XVI, XLVII: 2; L: 7; LXXVII: 1; CXIII: 4; CXVI: 4).

Байрон и Пушкин подолгу обсуждают профессиональные вопросы поэтической техники. Один из них — возможность выбора того или иного стихотворного размера: <...> *This form of verse began, I <...> must keep time and tune <...> But if I once get through my present measure, // I'll take another when I'm next at leisure* = <...> Начав в этой стихотворной форме, я <...> должен выдерживать ритм и строй <...> Но если когда-нибудь я всё же продерусь сквозь данный размер, // Я возьму себе другой, когда у меня снова будет досуг («Верро», LXIII: 5–8)<sup>38</sup>. Ср.: Четырестопный ямб мне надоел: // Им пишет всякой. Мальчишкам в забаву // Пора б его оставить. Я хотел // Давным-давно приняться за октаву («Домик в Коломне», I: 1–4). Метафорика английского поэта (*if I once get through my present measure*) дает почувствовать ту стесненность, в которой пребывают стихотворцы, отважившиеся попытать удачу в октавах. Чтобы «совладеть» с трудной метрической формой, они готовы примириться с любой, даже самой неудачной, рифмой: <...> *And when I can't find that, I put a worse on <...> = <...> И когда я не могу найти ту, что надо, я пускаю в дело худшую <...>* («Верро», LII: 5); *Вы знаете, что рифмой наглагольной // Гнушаемся мы. Почему? спрошу <...> К чему? скажите; уж и так мы голы. // Отныне в рифмы буду брать глаголы* («Домик в Коломне», II: 3–4, 7–8)<sup>39</sup>.

Байрон охотно расписывается в своей версификационной беспомощности: то он испытывает «крайнюю нужду в рифмах» (*my extremity of rhyme's distress*), то жалуется, «с каким трудом поддаются рифмовке» (*certainly more difficult to rhyme at*) те или иные слова («Don Juan», XIV, LXXV: 5; XXIX: 4). Пушкин ему в этом не усту-



пает, заявляя прямо: <...> *Октавы трудны <...> — и охотно посыпая голову пеплом: <...> Кой-как уж до конца октаву эту // Я дотянул. Стыд русскому поэту!; <...> Насилу-то рифмач я безрассудный // Отделался от сей октавы трудной* (1937–1949, 5: 375, 381). Семью годами раньше, ругая себя почем зря, Байрон риторически восклицал: <...> *the sinner that I am! // How shall I get this gourmet stanza through?*<sup>2</sup> = <...> *что я за грешник! // Как я доберусь до конца этой гурманской строфы?*<sup>2</sup> («Don Juan», XV, LXIII: 5–6). Строфа гурманская, потому что в рифмах стоят названия французских блюд. Не забудем, что в «трудной октаве», где Пушкин корит себя за безрассудство, он тоже собирался попотчевать читателя копченым языком, подаваемым на стол в ресторанах господина Коппа<sup>40</sup>.

Если верить поэтам, то проблемы у них возникают не только с поиском тройных созвучий. Чтобы *втиснуть в тесные рамки октавы* (*thrust in to close the octave's chime*), Байрон слегка видоизменяет цитату из «древних гексаметров» (*old hexameters*) Овидия (Met. II: 137). Признавая, что в получившемся стихе *нет ни строя, ни размера* (*there's neither tune nor time*), английский поэт сожалеет, что «не владеет просодией»: <...> *I own no prosody <...>* («Don Juan», VI, XVIII: 6, 3, 4, 7). Похожим образом перед античным гексаметром, а вернее перед его русским эквивалентом, робеет Пушкин: *С гексаметром... о с ним я не шучу: // Он мне не в мочь* (1937–1949, 5: 375).

Но лукавые жалобы поэтов на собственную версификаторскую неумелость служат лишь к одному — обострить читательский интерес к вопросам стихотворной формы. Формальная чуткость читателя — тот благодатный фон, на котором только и может вполне проявиться виртуозное владение стихом, позволяющее Байрону и Пушкину решать технические задачи исключительной сложности. Они оба прекрасно осознают свое поэтическое могущество, которое — вопреки всем фигурам самоуничижения — будто невзначай прорывается на страницы поэмы: <...> *Prose poets like blank-verse, I'm fond of rhyme, // Good workmen never quarrel with their tools <...> = <...> Прозаическим поэтам по душе белый стих, а я обожаю рифму: // Хороший работник никогда не ссорится со своими инструментами <...>* («Don Juan», I, CCI: 5–6). Автор «Домика в Коломне» так же, как Байрон, с рифмами накоротке: *А в самом деле: я бы совладел // С тройным созвучием. Пушусь на славу. // Ведь рифмы запросто со мной живут; // Две придут сами, третья приведет* (I: 5–8).

Комические октавы Байрона и Пушкина превращаются в своего рода демонстрацию поэтического мастерства: «Наибольшая сила юмора — и юмора глубокого и остраго, — вложена <...> в *рифмы* и в *ритмы*» (Брюсов 1915, 3). Это свойство «Домика в Коломне» в той или иной мере присуще романтическому бурлеску как

таковому. В опровержение всех фигур ложной скромности Байрон рифмует *stanzas* с *dance as* и *France has* («Верро», XXXIII: 2, 4, 6), *mathematical* — с *Attic all* и *what I call* («Don Juan», I, XII: 1, 3, 5), *share it, if* — с *comparative* и *narrative* («Don Juan», XV, LIX: 2, 4, 6)... Он выстраивает цепочки созвучий, скрепляющие меж собой все строки октавы: *state — make — mate — sake — great — quake — grace — case* («Don Juan», I, LXXV), — или добивается полного ритмико-фонетического параллелизма в заключительном двустихии строфы: <...> *With dinners, where he oft became the laugh of them, // For stories — but I don't believe the half of them* («Верро», ХCVIII: 7–8). Подобно Байрону, Пушкин разрешает себе каламбурные рифмы вроде *Кона : Езопа : Европа* (1937–1949, 5: 381), женские и мужские окончания у него аукаются: *на точке — на пе — на кочке — на канаве* («Домик в Коломне», VI: 1, 2, 5, 6), — а строки поражают симметричными звуковыми повторами: *Всяк с ревом так и рвется в бой кровавый* (Пушкин 1937–1949, 5: 374); *Что? перестать или пустить на пе?*... («Домик в Коломне», VI: 2).

Провозгласив свою терпимость к малопочтенным грамматическим рифмам: *Все годны в строй. Октава не парад* (Пушкин 1937–1949, 5: 373), — поэт тут же, прямо в следующей строфе, проводит смотр разных частей речи:

Нет, мудрено — я взяв уловку лисью  
Сказать бы мог: нет, кисел виноград.  
С октавами я над парнасской высью  
Не буду век. Не лучше ли назад  
Скорей вести свою дружину рысью? —  
Уж рифмы их едва едва бренчат —  
Кой-как уж до конца октаву эту  
Я дотянул. Стыд русскому поэту!

(Пушкин 1937–1949, 5: 373)

Притяжательное прилагательное рифмуется с существительным и наречием (*лисю : высью : рысью*), существительное — с наречием и глаголом (*виноград : назад : бренчат*), а указательное местоимение женского рода в винительном падеже — с существительным мужского рода в дательном падеже (*эту : поэту*). Антиграмматизм торжествует, притом что обычно морфологически тождественные созвучия у Пушкина составляют порядка 40% (ср. Брюсов 1909, 91; Измайлов 1971, 108; Хаев 1977, 28; Бельская 1985, 68, 72–73; Перцов 1994, 292 примеч. 9; Шапир 2004а, 422).

Наблюдения над изощренной версификацией двух поэтов не входят в задачу настоящей статьи, но на одном параметре стихотворной речи, роднящем Пушкина с Байроном, я хочу немного задержаться. Речь идет о систематическом рассогласо-

вании синтаксического и стихового членения (ср. Гофман М. 1922, 73–76; Эткинд 1973, 200; Фомичев 1984, 128; 1986, 212–213; Бельская 1985, 69, 74–75; Перцов 1994, 292 примеч. 5; Шапир 2003б, 67–69 <sup>198–199</sup> <sub>таб. 22</sub>). Грамматические конструкции переносятся не только из строки в строку, но также из строфы в строфу:

<...> And all around were grown exceeding wroth  
At such a pertinacious infidel,  
And poured upon him and his sons like rain,  
Which they resisted like a sandy plain

СХ.

That drinks and still is dry. | At last they perished —  
His second son was levelled by a shot;  
His third was sabred; | and the fourth, most cherished  
Of all the five, | on bayonets met his lot <...>

«Don Juan», VIII, CIX: 5 — CI: 4<sup>41</sup>

В общей сложности в «Беппо» и «Дон-Жуане» синтаксически проницаемы 6,6% межстрофных границ.

С этим показателем сопоставимы данные по октавам «Домика в Коломне» (7,7%). В основном тексте поэмы межстрофная граница нарушается трижды (XIII—XIV, XVIII—XIX, XXXIV—XXXV) и еще два раза — в отброшенных строфах вступления: <...> *И табор свой писателей ватага // Перенесла с горы на дно оврага* <конец строфы> // *И там копышутся себе в грязи* <...>; *Фригийский раб, на рынке взяв язык, <конец строфы> // Сварил его...* (Пушкин 1937–1949, 5: 378, 381). Еще чаще, чем у Байрона, в пушкинской повести случаются затяжные серии enjambement'ов типа:

Бывало, мать давным-давно храпела,  
А дочка — на луну еще смотрела

XIX.

И слушала мяуканье котов  
По чердакам, | свиданий знак нескромный,  
Да стражи дальный крик, да бой часов —  
И только. | Ночь над мирною Коломною  
Тиха отменно. | Редко из домов  
Мелькнут две тени. | Сердце девы томной  
Ей слышать было можно, | как оно  
В упругое толкалось полотно.

«Домик в Коломне», XVIII: 7 — XIX: 8

Но такая система организации стихотворной речи — я предложил ее называть антисинтаксической — не дана на откуп одной лишь бурлескной октаве: ее можно встретить не только у Байрона и Пушкина, не только в комическом и не только в строфическом стихе. С точки зрения эволюции стилей эту систему, потеснившую классическую модель, где конец строки стремится совпасть с самой слабой синтаксической связью, мы вправе условно интерпретировать как романтическую (см. Шапир 2003б<sup>166–236</sup>). По крайней мере, Пушкин (1937–1949, 5: 375–377; 11: 175) именно так расценил эксперименты с цезурой, поставленные *Hugo с товарищи*: в их александрийском стихе словораздел после 6-го слога сохранялся, но далеко не всегда совпадал с синтаксическим членением (ср. Гаспаров, Смирин 1986, 258, 262).

Я отдаю себе отчет, что не все параллели между Байроном и Пушкиным есть следствие прямого влияния, но тем интереснее, ибо это значит, что литературные формы не только «притягивают» к себе другие, стилистически родственные, но и «продуцируют» сходную поэтическую семантику. Вместе с тем, чтобы осознать истинную меру пушкинского байронизма, не надо забывать, что многие точки соприкосновения между поэтами еще не выявлены<sup>42</sup>.

3. Мощный импульс, полученный Пушкиным от Байрона, почти не затронул стихосложения: «<...> в английской октаве <...> чередование мужских и женских окончаний совершенно не соблюдается, так же как и количество стоп в стихе. Образцом для октав Пушкина октавы Байрона и Барри Корнуолла, следовательно, не могли служить» (Измайлов 1971, 106–107). Чтобы прояснить генезис строфической формы «Домика в Коломне» необходимо вернуться на русскую почву.

Октаву в отечественную поэзию ввел Феофан Прокопович (1730), причем это была единственная строфа, встречающаяся у него неоднократно (Smith 1977, 105). Одиннадцатисложники, зарифмованные по схеме АВАВАВСС (со сплошными женскими окончаниями, как в «героических октавах» Ариосто и Тассо), Феофан мог взять собственно у итальянцев (см. Пумпянский 1935, 87–88), но не исключено, что посредническую роль сыграли также польский (XVI в.) и украинский (XVII в.) переводы «Освобожденного Иерусалима» (Горохова 1973, 105–163; Smith 1977, 107). Но на русских переводчиков Тассо опыт Прокоповича не оказал никакого воздействия: первые стихотворные переводы отрывков из «Иерусалима», анонимно опубликованные в самом конце XVIII в., были написаны традиционным для классицистической эпопеи астрофическим 6-стопным ямбом парной рифмовки (см. РС 1798; ПРС 1799).

Спустя десятилетие тем же размером Батюшков перевел фрагмент XVIII песни «Освобожденного Иерусалима» (1808–1809), а Мерзляков начал пере-

водить всю поэму целиком (1808—1828). Но примечательно, что, когда Батюшков подступал к Тассовой эпосе впервые, он попытался в какой-то мере учесть своеобразие ее строфы (Благой 1934, 559; Матяш 1979, 107): александрийские стихи в отрывке из I песни поэмы (1808) переводчик объединил в синтаксически и семантически замкнутые восьмистишия (AAbbCCdd). Очевидно, они представлялись строфическим эквивалентом оригинала не только Батюшкову, но и некоторым его современникам: «Начало поэмы Т. Тасса *Освобожденный Иерусалим*» в переводе В. Г. Анастасевича, напечатанное без подписи в его журнале «Улей», членится на такие же восьмистишия (Анастасевич 1811—1812; Пильщиков 2003, 52—56)<sup>43</sup>.

В 1761 г. увидела свет эпиграмма Богдановича «Понеже»:

Понеже говорят подьячье въ приказѣ,  
Понеже безъ нево не можно имъ прожить,  
Понеже слово то показано въ указѣ,  
Понеже въ выпискѣ оно имѣлось бытъ,  
Понеже секретарь имъ сдѣлался въ заразѣ,  
Понеже слѣдуетъ вездѣ ево гласить,  
Понеже состоятъ вся сила въ ихъ понеже,  
Затѣмъ и не живеть у нихъ *понеже* рѣже.

(Богданович 1773, 68)

Последовательность рифм, связывающих 6-стопные ямбы этой сатирической миниатюры, совпадает с рифмовкой октавы — по всей вероятности, случайно (ср. Гаспаров 1984а, 155). Об этом, кажется, говорит первая, 12-строчная редакция эпиграммы, написанная астрофическим стихом вольной рифмовки:

Понеже говорятъ подьячье въ приказѣ,  
Понеже имъ прожить не можно безъ тово;  
Понеже въ головѣ у нихъ и въ каждомъ глазѣ:  
И для тово писать не можно безъ нево.  
Они составлены понеже изъ понеже,  
За тѣмъ и не живиотъ у нихъ понеже рѣже.  
Понеже носятъ всѣ подьячье во рту:  
И просятъ для тово съ понежемъ за работу;  
Понеже де писалъ, и пролилъ много поту,  
И потому давай за всякую черту.  
Подьячье бы всѣ пропали безъ понеже,  
Не можетъ быть за тѣмъ у нихъ понеже рѣже.

(Богданович 1761, 15)<sup>44</sup>

В 1773 г., добиваясь большего лаконизма, Богданович преобразовал всё стихотворение в единый восьмистишный период с двустрочным пуантом в финале, что и привело к внешнему совпадению текста с традиционной строфической формой<sup>45</sup>.

Как бы то ни было, подлинным основоположником русской ямбической октавы стал Жуковский. Он опирался на конкретные западноевропейские образцы, но не итальянские, а немецкие: преимущественно он вдохновлялся «Посвящением» к «Фаусту» Гёте (ср. Capaldo 2003, 225–230). Так же как в немецком оригинале, в стихотворении Жуковского, изданном самостоятельно («Мечта. Подражание Гёте», 1817) и в качестве вступления к балладе «Двенадцать спящих дев» (1817), все октавы начинаются и заканчиваются женской строкой (*AbAbAbCC*); в переводе сохранен и размер подлинника — 5-стопный ямб. Новообретенную форму Жуковский использовал еще четырежды: в трех стихотворениях 1819 г.<sup>46</sup> и в переводе двух монологов из «Орлеанской девы» Шиллера (1817–1821)<sup>47</sup>. Тогда же эту строфу вместе с ее жанрово-семантическим ореолом перенял В. И. Козлов («К мечтам», 1819), а еще через два года следом за Жуковским и Гёте к октаве обратился Пушкин:

Кто видел край, где роскошью природы  
 Оживлены дубравы и луга,  
 Где весело шумят и блещут воды  
 И мирные ласкают берега,  
 Где на холмы под лавровые своды  
 Не смеют лечь угрюмые снега?  
 Скажите мне: кто видел край прелестный,  
 Где я любил, изгнанник неизвестный?

В отличие от октав его знаменитых предшественников, ранние октавы Пушкина имеют «обязательную цезуру после четвертого слога» (Томашевский 1958б, 95; ср. 1923б, 20–31).

Стихотворения, написанные по модели Жуковского, нарушают правило альтернанса: на границе строф сталкиваются две разных женских рифмы. Это обстоятельство отметил П. А. Катенин: «<...> правило сочетания рифмъ женскихъ съ мужскими не позволяеть намъ присвоить себѣ безъ перемѣны Итальянскую октаву. Напримѣръ: если первый стихъ получить женское окончаніе, третій и пятый должны ему уподобиться; второй, четвертый и шестой сдѣлаются мужскими, а послѣдніе, седьмой и осьмой, опять женскими, такъ, что другую октаву придется начать стихомъ мужскимъ, и продолжать въ совершенно противномъ порядкѣ, отъ чего каждая будетъ разнствовать съ предъидущею и послѣдующею» (Катенин 1822, 306). Чтобы преодолеть затруднение, а заодно избавиться от необходимости «пріискивать безпрестанно по три рифмы» (1822, 306), Катенин предложил ввести в употребление

«октаву» с иной конфигурацией рифм (*AbAbCCdd*). Он опробовал эту строфу в переводах из «Освобожденного Иерусалима» и «Бешеного Роланда» (1822), а впоследствии написал ею большую поэму-сказку «Княжна Милуша» (1832–1833).

Эксперимент Катенина не возымел успеха: подводя итог разгоревшейся дискуссии, Н. И. Греч язвительно заметил, что стихи Катенина «не октавы, а могут называться *суррогатами* октавъ, такъ какъ свекла была суррогатомъ сахару» (Греч 1822, 34; Измайлов 1971, 102–105; Эткинд 1973, 156–161, 169–171). В освоении итальянской строфы русская поэзия пошла по пути, который Катениным был отвергнут. Так, с 1826 по 1836 г. И. Козлов выступал в печати с отрывками из поэмы Тассо, в которых первая строка октавы имеет поочередно мужское и женское окончание (см. Козлов 1826; 1833, 243–246; 1836)<sup>48</sup>; в четырех других произведениях этой формы данное правило у Козлова не выполняется<sup>49</sup>. Но еще в 1817 г. тот же версификационный ход применил Дельвиг, перед выпуском из Лицея обратившийся с посланием «К друзьям». Оно состоит из двух октав цезурованного 5-стопного ямба, главное отличие которых от строф Жуковского заключается в строгом соблюдении альтернанса: первая октава начинается мужским, а вторая — женским стихом. Через десять лет в «эпическом стихотворении» «Давид» (1826–1829) примеру Дельвига последовал Кюхельбекер, освободивший, однако, свои октавы от цезуры<sup>50</sup>. В той же поэме Кюхельбекер нашел остроумный способ соблюсти правило альтернанса, не расподобляя смежные строфы (Гаспаров 1984а, 156): первый, третий и пятый стих получили дактилическое окончание, второй, четвертый и шестой — мужское, а седьмой и восьмой — женское<sup>51</sup>.

«Давид» не был опубликован при жизни автора, так же как лицейское послание Дельвига, но, скорее всего, оно было Кюхельбекеру известно. В любом случае, стихи своего школьного товарища помнил Пушкин; он внес в них несколько существенных исправлений, а на полях написал: «Просят покорно сохранить» (Дельвиг 1986, 392 примеч. 51). Чередуя в начальной строке строфы мужские и женские рифмы, Пушкин строил октавы «Домика в Коломне» по той схеме, которую наметил Дельвиг и позднее забраковал Катенин. Эта преемственность касалась только строфической структуры; в стилистическом и жанрово-тематическом отношении «Домик в Коломне» продолжает традицию ирои-комической октавы — английской, а до нее итальянской. Но еще за несколько лет до Пушкина в 5-стопных эпических октавах, неукоснительно выдерживающих альтернанс на границе строф, соединить бурлескную семантику с интонацией непринужденного разговора довелось М. П. Загорскому (1804–1824; см. Шапир 2004а, 220; 2006).

В одном из вариантов зачина «богатырской поэмы» «Илья Муромец» (1820–1824), закончить которую Загорскому помешала ранняя смерть, юный поэт

скрестил обе линии развития октавы, которые как будто бы очень плохо согласуются между собой. Одна из них, элегически-медитативная, связана, как уже говорилось, с двумя «Посвящениями» Гёте, из коих более позднее (1797) открывает собой трагедию «Фауст», а более раннее, задуманное как вступление к поэме «Тайны» (1784), печаталось автором в качестве поэтического манифеста перед собранием его лирических стихотворений (Жирмунский 1937а, 106–107). Между прочим, не только Загорский, но и Пушкин своими октавами тоже намеревался предварить большое произведение, написанное иным размером (у Загорского — 4-стопным, у Пушкина — 6-стопным ямбом): «Сии октавы служили вступлением к шуточной поэме уже уничтоженной» (Пушкин 1937–1949, 5: 377; ср. Гофман М. 1922, 46–49, 54; Томашевский 1958б, 94–95; Фомичев 1980а, 50; Харлап 1980, 220; Гаспаров, Смирин 1986, 260) <sup>52</sup>.

Элегическое начало сказывается с самой первой строфы вступления к «Илье Муромцу»:

Приди, Мечта, бесѣдовать со мною,  
Игривая наперсница небесъ,  
И легкою, небрежною рукою  
Сорви покровъ съ невѣдомыхъ чудесъ,  
Забвенія покрытыхъ дикою тьмою!...  
Ты внемлешь; ужь туманъ исчезъ...  
И, ясными одѣтое лучами,  
Минувшее сіяетъ предъ очами.

(Загорский 1827, 81)

Здесь видны явные следы подражания батюшковской «Мечте» (в поздней редакции автор называет ее *посланницей небес*), но больше всего — октавам Жуковского: *Приди, Мечта, бесѣдовать со мною <...>* (М. Загорский, «Илья Муромец») — *<...> Теснишься ты, Мечта, к душе моей... // Приди ж, о друг!* (В. Жуковский, «Мечта») <sup>53</sup>; *<...> И легкою, небрежною рукою <...>* (М. Загорский, «Илья Муромец») — *С какой небрежною и легкою свободой <...>* (В. Жуковский, «Невыразимое», 1819) <sup>54</sup>; *<...> Сорви покровъ съ невѣдомыхъ чудесъ <...>* (М. Загорский, «Илья Муромец») — *Сорвав с чела супружеский венец <...> Задержнулось за нею покрывало...* (В. Жуковский, «На кончину Ея Величества Королевы Виртембергской»); *<...> Минувшее сіяетъ предъ очами* (М. Загорский, «Илья Муромец») — *<...> Минувшею мне жизньию повеи <...>* (В. Жуковский, «Мечта»); *<...> И прошлое воскресло предо мною; <...> Отжившее нам снова оживало <...>* (В. Жуковский, «Цвет завета») <sup>55</sup>. Дело не только в заимствованной фразеологии и формульности: сама идея поэтической Мечты, позволяющей приподнять завесу над тем, что недоступно чувствам, как



нельзя лучше отвечает эстетике Жуковского второй половины 1810-х годов (ср. Эйгес 1914, 80; Янушкевич 1985, 117; Винницкий 1997, 261—262; и др.).

Но минувшее в поэме Загорского — это не личные воспоминания, а предания глубокой старины. Влияние Жуковского уступает место влиянию «Руслана и Людмилы», и прототипическая роль от Гётевых октав переходит к октавам Ариосто. На протяжении ряда строф (со II по VII) Загорский варьирует мотивы пушкинской сказки, а в VI строфе фактически пересказывает ее развязку:

Проснись, проснись, прекрасная Княжна!  
Уже близка минута избавленья!  
Напрасна злость сѣдаго колдуна,  
Напрасны всѣ злодѣя покушенья,  
И черная наука не сильна  
Предъ витяземъ, любимцемъ Провидѣнья!  
Ликуй, Герой! врагъ злобный усмирень  
И подвигъ твой любовью награждень!

(Загорский 1827, 82—83)

О плотности цитатного слоя можно судить по таким стихам «Ильи Муромца»:

<...> И въ гридниѣ чертоговъ позлащенныхъ  
Пирует Князь съ дружиной удалой,  
И громкій звонъ серебряныхъ стакановъ  
  
Мѣшается съ цѣвницами Баяновъ.

(Загорский 1827, 83)

Ср. в «Руслане и Людмиле»: <...> С друзьями, в гриднице высокой // Владимир-солнце пировал <...> (I: 39—40); <...> Владимир в гриднице высокой // Запировал в семье своей (VI: 371—372); <...> И мед из тяжкого стакана <...> (I: 43); <...> Ковши, серебряные чаши <...> (I: 47); <...> Все смолкли, слушают Баяна <...> (I: 57) и т. д.<sup>56</sup>

Внезапно Загорский снова меняет тон, и вместо эпической плавности и приподнятости мы видим автопародию, интонация которой поразительно предвосхищает «Домик в Коломне»:

Но что съ тобой, о Муза, удержиись!  
Куда тебя умчало восхищенье?  
Хоть ты друзей не много постыдись!  
Ты о себѣ худое дашь имъ мнѣнье;  
Они тебя послушать собрались,

А ты кричишь, какъ дура, въ изступленьѣ:  
Вотъ тамъ! вотъ здѣсь! я вижу то и то!  
Но ничего не видитъ здѣсь ни кто.

Сядь лучше здѣсь на канапе широкомъ,  
Чѣмъ лѣзть на верьхъ крутыхъ Парнасскихъ горъ;  
Друзья всѣ ждуть въ молчаніи глубокомъ,  
И на тебя вперивши робкій взоръ,  
И повести не смѣютъ даже окомъ:  
Начнемъ же имъ рассказывать свой вздоръ!...  
Но берегись излишняго болтанья,  
Чтобъ ихъ глазамъ не навести дреманья.

(Загорский 1827, 83)

Так же, как потом это будет делать Пушкин, Загорский передразнивает сам себя. <...> *Вотъ тамъ! вотъ здѣсь! я вижу то и то!* — эти слова сниженно повторяют панорамное описание условного былинно-сказочного хронотопа в предыдущих строфах, например:

Я вижу вдругъ погибельную сѣчь!  
Тамъ быстрая стрѣла сквозь воздухъ мчится!  
Тамъ падаетъ, свистя, несыйтый мечь!  
Тамъ палицей тяжелый шлемъ дробится!  
Тамъ голова летитъ съ широкихъ плечъ!  
Тамъ блѣдный трупъ, въ крови съ коня валится!  
Повсюду страхъ и стонъ и трескъ и вой,  
И льется кровь обильною рѣкой.

(Загорский 1827, 82)

Но если в этом описании Загорский вторичен и выступает едва ли не эпигоном<sup>57</sup>, то в последних двух октавах, предпосланных «Илье Муромцу», он предстает как смелый новатор, чьи поэтические открытия были восприняты и закреплены Пушкиным. Автор поэмы о карачаровском сидне раскрыл перед ним привлекательность автопародии, подтолкнув к травестированию «Руслана и Людмилы». Под пером Загорского ирои-комическая октава, впервые зазвучавшая по-русски, обрела эмоциональную многоплановость, изумляющую широтой стилистического диапазона и легкостью перехода от темы к теме. С элегических высот поэт быстро опускается до насмешек, вдохновенный певец превращается в завязатого болтуна, призывания Мечты сменяются одергиванием Музы, а отборные славянизмы и поэтизмы (*позлащенные чертоги, цѣвница, изступленье, око...*) вытесняются просторечием и бранью (*кричать, дура, вздоръ, болтанье...*).

«Домик в Коломне» пересыпан реминисценциями из Загорского, начиная с почтительного обращения к музе. Взамен того чтобы куда-то вдохновенно мчаться, ей предписывается сидеть на месте: *Но что съ тобой, о Муза, удержиись!* («Илья Муромец») — *Усядья, муза: ручки в рукава, // Под лавку ножки! не вертись, резвушка!* («Домик в Коломне», IX: 1–2); *Куда тебя умчало восхищенье? <...> Сядь лучше здѣсь на канапе широкомъ <...>* («Илья Муромец») — *И хоть лежу я здесь на канапе <...> По мерзлой пашне мчусь я в тряском беге* (Пушкин 1937–1949, 5: 378). Слово *канапе* в языке октавы выглядит не менее диковинно, чем слово *дура*, которое у Загорского и Пушкина прямо или косвенно характеризует музу: *<...> А ты кричишь, какъ дура, въ изступленьѣ <...>* («Илья Муромец») — *Он вынянчен был мамкою не душой <...>* (Пушкин 1937–1949, 5: 375; об александрійском стихе французских классиков XVII–XVIII вв.)<sup>58</sup>.

Загорский велит своей музе не заноситься: *Сядь лучше здѣсь на канапе широкомъ, // Чѣмъ лѣзть на верхъ крутыхъ Парнаскихъ горъ <...>* Пушкин тоже сомневается насчет высокого призвания своих октав: *Мне видно с ними над парнасской высью // Век не бывать,* — а общелитературную ситуацию определяет совсем скептически: *И табор свой писателей ватага // Перенесла с горы на дно оврага <...>* (Пушкин 1937–1949, 5: 375, 378). И в «Муромце», и в «Домике» возникает тема стыда за написанное: *Хоть ты друзей не много постыдись!* («Илья Муромец»; адресовано к музе) — *Стыд русскому поэту!* (1937–1949, 5: 373; о себе). Загорский сочувствует читателям, томящимся в ожидании поэмы: *<...> Друзья всѣ ждутъ въ молчаніи глубокомъ <...>* Подобным образом Пушкин, обратившийся было к читателям как к друзьям, извиняется перед ними за промедление: *<...> я <...> ждать напрасно заставляю вас* (1937–1949, 5: 381). И тот, и другой автор отмечают начало рассказа: *<...> Начнемъ же имъ рассказывать свой вздоръ!...* («Илья Муромец») — *Теперь начнем* («Домик в Коломне», IX: 3); ср.: *Однако ж нам пора. Ведь я рассказ // Готовил <...>* (Пушкин 1937–1949, 5: 381). Оба поэта остерегаются при этом быть чересчур болтливыми: *Но берегись излишняго болтанья <...>* («Илья Муромец») — *Язык мой враг мой: все ему доступно, // Он обо всем болтать себе привык!...* (Пушкин 1937–1949, 5: 381); *Но кто болтлив, того молва прославит // Вмиг извергом...* («Домик в Коломне», XII: 5–6). Кстати, свою поэтическую «болтовню» Пушкин, вторя Загорскому, уничижительно называет *вздором* — пусть не сам, так устами воображаемых критиков: *Охота вам писать такие вздоры <...>* (1937–1949, 5: 371 примеч. 7а); ср.: *<...> много вздору // Приходит нам на ум <...>* («Домик в Коломне», XI: 6–7).

Я не берусь решать, был ли Загорский знаком с ирои-комическими октавами Байрона или он пришел к своему открытию самостоятельно, отгалкиваясь, как и

автор «Бешпо», от итальянского бурлеска; ясно лишь, что Байрон входил в круг чтения русского поэта, переложившего стихами его стихотворение в прозе «The Death of Calmar and Orla: An Imitation of Macpherson's Ossian» (Загорский 1823)<sup>59</sup>. Но творческая зависимость «Домика в Коломне» от вступления к «Илье Муромцу», по-моему, сомнению не подлежит. Чтобы вполне оценить ее глубину, примем во внимание, что Загорский научил Пушкина не только пересмеивать себя и других, мешая в октавах прозаизмы и брань со славянизмами и запанибрата болтая с музой и читателями. Еще автор недописанной «богатырской поэмы» наметил пути сопряжения элегической и комической семантики в рамках одного текста. Мотивы мечты и воспоминания (они были центральными у Жуковского и Гёте) Загорский, а за ним Пушкин вводят в ирои-комическую не снижая: *Я вспомнил о старушке, о невесте <...> О той поре, когда я был моложе <...> Мне стало грустно <...>; Я живу // Теперь не там, но верною мечтою // Люблю летать, заснувши наяву, // В Коломну, к Покрову <...> Туда, я помню, ездила всегда // Графиня...* и т. п. («Домик в Коломне», X: 5 — XI: 1; XX: 4 — XXI: 2; ср. Semjonow 1965, 93 и др.; Гаспаров, Смирин 1986, 262—263)<sup>60</sup>.

Выходит, оставляя 4-стопный ямб *мальчикам в забаву*, Пушкин взял комическую октаву у одного из таких «мальчиков»: Загорский умер, когда ему едва исполнилось двадцать лет. Пушкинский интерес к его стихам засвидетельствован документально. В ответ на первую публикацию отрывков из «богатырской поэмы» (Загорский 1825а; 1825б) будущий создатель «Домика в Коломне» спрашивал П. А. Плетнева в начале декабря 1825 г.: «Не ужъ-то *Ил<сь>* *Мур<омецъ>* Загорскаго? если нѣтъ кто-же Псевдонимъ, если да: какъ жаль что онъ умеръ!» (Пушкин 1926—1935, I: 172).

4. Хотя «Домик в Коломне» не имел никакого успеха и «почти всѣми» был принят «за признак конечнаго паденія <...> поэта» (Анненков 1855, 294)<sup>61</sup>, по прошествии всего нескольких лет стихотворная повесть Пушкина стала «вызывать одно за другим подражания. Быть может, — подытоживал Б. В. Томашевский, — ни одна из» его «поэм <...> не отразилась так в русской литературе, как „Домик в Коломне“» (1941, 297—298). Она породила целое «семейство» повестей в стихах, из коих многие писаны октавами: это «Аул Бастунджи» (1833—1834) Лермонтова, «Царица моря» (конец 1830 — начало 1840-х годов), «Талисман» (1842), «Сон» (1856), «Две липки» (1856) и «Студент» (1884) Фета, «Поп» (1844) и «Андрей» (1845) Тургенева, «Отпетая» (1847) А. Григорьева, «Портрет» (1872—1873) и «Сон Попова» (1873) А. К. Толстого, «Княжна \*\*\*» (1874—1876) А. Майкова, «Кремлев» (1890, 1894) Ф. Сологуба, «Старинные

октавы» (1905—1906) Мережковского, «Деревья» (1918) Вяч. Иванова и др. (см. Томашевский 1941, 298—305; Семјонов 1965, 94—108; Федотов 1999, 207—208). Не так давно в этом «семействе» случилось прибавление — самым младшим его членом стала поэма Тимура Кибирова «Сортиры» (1991), вобравшая чуть ли не весь репертуар инвариантных мотивов, аккумулированных ирои-комической октавой XIX столетия.

Кибиров с первых же строф строит свое произведение как пародию на эпическую поэму. Он начинает с опознавательных сигналов жанра — с «предложения» и «призывания»: в первом из них автор, верный заветам «пудренных пиитик», обязывался сообщить «*вкратиць*, о чемъ писать намъренъ», а во втором — призывать «Божество, или другое какое нибудь лице и просить помощи или наставленія къ продолженію своей поэмы» (Остолопов 1821, ч. I: 476; Шапир 1999д, 31—32; 2000, 242—243). Воспевать Кибиров надумал, ясное дело, *сортиры* (муза зовет его *сходить на двор*), и хотя он просит себе для этого твердой памяти, но обращается не к Мнемосине, а к эпической музе, как Пушкин в «Евгении Онегине»: *О, дай Бог памяти, о, дай мне, Каллиопа, // блаженной точности, чтоб описать сей двор!* («Сортиры», 3: 8 — 4: 2)<sup>62</sup>. Это не единственный рефлекс традиционной поэтической мифологии, по обыкновению жанра сниженной: уже в 3-й строфе появляется *Лета*, а в 25-й строфе — *Пегас*. Отвергая расхожие темы писателей-почвенников (*Вольно // осводовцам отечественной Леты // петь храмы, и замки, и гумно <...>*), Кибиров оправдывает небрежность собственной музыки:

Отрадно

Пегасу на раздолье свежих тем  
резвиться и пастись — пускай немного  
воняет, но уж лучше, чем дорога

26 шоссейная, где тянется обоз  
усталых кляч...

«Сортиры», 25: 5 — 26: 2

Разговор о преимуществах Пегаса перед тянущимся по дороге ассенизационным обозом возвращает нас к сравнению поэтического «парения» с *кибиткой* (как у Байрона) или с *телегой* (как у Пушкина).

Скатологическая тематика в ирои-комических октавах не должна удивлять: она продиктована тою же традицией. Критике, настоятельно требовавшей *Для вдохновенных песнопений // Избрать возвышенный предмет* («Египетские ночи», гл. II)<sup>63</sup>, Пушкин отвечал в наброске предисловия к VIII и IX главам «Онегина»: «Самый ничтожный предмет может быть избран стихотворцем; критике нет нуж-

ды разбира<ть>, что стихотворец описывает, но как описывает» (1937—1949, 6: 540 примеч. \*\*) <sup>64</sup>. Всего несколькими неделями раньше Пушкин воспользовался своим правом на «ничтожный предмет», сочиняя «Домик в Коломне» (Сидяков 1968, 11—14; Харлап 1980, 220 и др.). Несомненно, однако, что русского поэта поддерживал и укреплял авторитет Байрона: *But my Muse withstands // The giant thought of being a Titan's bride, // Or travelling in Patagonian lands; // So let us back to Lilliput <...> = Но моя Муза отвергла // Гигантскую мысль стать невестой Титана // Или путешествовать в Патагонии; // Поэтому вернемся к лиллипутам <...>* («Don Juan», VI, XXVIII: 3—8). До описания отхожих мест и дефекации Байрон, правда, не унился, застряв где-то на полпути, — лейтмотивом его поэмы стала работа пищеварительных органов:

«*O dura ilia messorum!*» — «Oh  
Ye rigid guts of reapers!» I translate  
For the great benefit of those who know  
What indigestion is — that inward fate  
Which makes all Styx through one small liver flow.

«*Don Juan*», IX, XV: 1—5 <sup>65</sup>

Разрабатывая эту богатую тему, Байрон не ограничивается физиологией («Don Juan», II, LXVII: 7—8; V, XXX: 1—2; XXXII: 4—8; VII, XXXVI: 3—4; IX, XIV: 5—8; X, XIV: 6—8; XV, LXIX: 3—4; и др.); метафоры *пищеварения* (*digestion*) и *несварения желудка* (*indigestion*) распространяются на сферу духовной жизни: *But System doth reverse the Titan's breakfast, // And eats her parents, albeit the digestion // Is difficult = Но <философская> система, в противоположность завтракающему Титану, // Пожирает своих родителей, хотя переварить их // Нелегко* (см. «Don Juan», XIV, II: 1—3; ср. XI, III: 1—2). Иногда кажется, что поэтическую мысль Байрона в ее движении от ротового отверстия к анальному тормозит только запор:

<...> Nadir Shah, that costive Sophy,  
Who, after leaving Hindostan a wild,  
And scarce to the Mogul a cup of coffee  
To soothe his woes withal, was slain, the sinner!  
Because he could no more digest his dinner <...>

«*Don Juan*», IX, XXXIII: 4—8 <sup>66</sup>

Стихи про персидского шаха Байрон снабдил примечанием: «He was killed in a conspiracy, after his temper had been exasperated by his extreme costivity to a degree of

insanity» = «Он был убит заговорщиками из-за своей ярости: чудовищные запоры приводили его в состояние умопомешательства» (Вутоп 1899—1903, VI: 380 п. 2).

Следующий шаг сделал Пушкин, который ввел в поэму мотив дефекации — пока не в текст, а в подтекст, но прочитывается оный без труда. В одном случае к нему ведет фонетический сдвиг в паремии, перифразом которой ознаменован финал «Домика в Коломне»: *К чему ж такую подняли тревогу, // Скликали рать и с похвалбою шли?*<sup>3</sup> (XXXIX: 3–4). Тут подразумевается исконно двусмысленная по-словица: *Не хвались идучи на рать, хвались идучи съ рати* [= срát'и] (Даль 1863—1866, IV: 76). В другом случае аллюзия была еще прозрачнее, почему Пушкин очень скоро ее из поэмы вычеркнул (ср. Шапир 2001/2002, 242<sup>387</sup>):

Фригийский раб, на рынке взяв язык,

Сварил его... (у Г.<осподина> Копя  
Коптят его) Езоп его потом  
Принес на стол... Опять! зачем Езоп  
Я вплел с его вареным языком  
В мои стихи — что вся прочла Европа,  
Нет нужды вновь беседовать о том —  
Насилу-то рифмач я безрассудный  
Отделался от сей октавы трудной.

(Пушкин 1937—1949, 5: 381)

Иноязычные имена собственные на *-она* (*Кона*, *Езона* и особенно *Европа*), по крайней мере, с XVIII в. для русского уха накрепко связаны с табуированным словом, обозначающим мягкую часть тела ниже спины: «<...> Майковъ, трагикъ встрѣтя Ф. Визина, спросилъ у него, заикаясь по своему обыкновению: Видѣль-ли ты мою Агриопу — Видѣль — Что жъ ты скажешь объ этой трагедии? — Скажу: Агриопа, засраная жопа» (Пушкин 1926—1935, III: 6; из письма П. А. Вяземскому от 10—13 января 1831 г.). Не учитывать ассоциации Пушкин не мог; он сам этих рифм не чурался: «<...> Но, в пример и страх Европы, // Многим можно б высечь жопы, // С позволения сказать» (из коллективных лицейских куплетов на слова «С позволения сказать», 1816); *Когда смотрюсь я в зеркала, // То вижу, кажется, Эзоп, // Но стань Дембровский у стекла, // Так вдруг покажется там жопа* (приписываемая Пушкину эпиграмма на К. И. Дембровского, 1819 — апрель 1820); *Ты помнишь ли, как всю пригнал Европу // На нас одних ваш Бонапарт-буян? // Французов видели тогда мы многих жопу, // Да и твою, говенный капитан!* («Рефутация г-на Беранжера», 1827)<sup>67</sup>. Ср. также стихотворение «Раззевавшись от обедни...» (1821): *Признаюсь пред всей Европой, — // Хромоногая кричит: —*

// *М<аврогений> толстожопый // Душу, сердце мне томит*. Надо ли говорить, что этим рифменным клише многие пользовались и раньше, в частности С. А. Нелов (1778?–1852), чьи стихи Пушкин хвалил («прелесть»), а сочинителя окрестил «певцом дерьма», «le chantre de la merde» (1926–1935, I: 131): <...> *Не первым быть хочу писателем в Европе, // А так, чтобы подчас слово сказать о жопе <...>; Мусье Давуст // Забился в куст, // Чтоб удивить Европу // А Удино // Попал в говно // И подмывает жопу* (цит. по: Панов С. 1995/1996, 256, 258–259). Байрон как-то пошутил, что «монархи менее властны порой, чем рифмы» («Don Juan», V, LXXVII: 7–8): без преувеличения, услышав на конце стиха *Европа*, читатель ждет уж общенной рифмы (ср. Левинтон 1991, 53 примеч. 35). А не дождавшись, понимает, что Пушкин говорит о *жопе* Эзоповым языком<sup>68</sup>.

М. В. Строганов ошибается, утверждая, что «Пушкин не имеет к теме „Сортиров“ никакого отношения» (1993, 115). Вместе с пушкинской строфой Кибиров берет «тройное созвучие» на *-опа* и тоже нарушает рифменное ожидание<sup>69</sup>. Не повторив ни единого слова из «трудной октавы» «Домика в Коломне», наш современник находит три других европеизма, удовлетворяющих требованиям рифмы:

О, дай Бог памяти, о, дай мне, Каллнопа,  
 блаженной точности, чтоб описать сей двор!  
 Волною разноцветного сиропа  
 там тянется июль, там на забор  
 отброшена лучами фильмоскопа  
 тень бабочки мохнатой, там топор  
 сидит, как вор, в сирени, а пила  
 летит из-за сарая, как стрела.

«Сортиры», 4: 1–8

Кричащее отсутствие неприличного слова, вычитываемого между строк, не вяжется с заглавной темой «Сортиров». Любопытно, что и дальше, на протяжении всех 106 строф поэмы, Кибиров парадоксальным образом обходится без ключевого слова, хотя вообще-то им не гнушается — ср. *толстую жопу жены лейтенанта* из послания «Художнику Семену Файбисовичу» (Кибиров 1993, 9)<sup>70</sup>.

Дефекация и соответствующий орган тела в коломенской повести Пушкина завуалированы, но в других его произведениях, не предназначавшихся для печати, вещи названы своими словами. В «Сортирах» поэту не зря отведено почетное место среди классиков темы: *Пушкин тоже // об афедроне царском написал // и о хвостовской <о>де* (95: 2–4). Но в творчестве классика есть контексты, куда теснее связанные с тематическим и образным строем «Сортиров», чем стихотворение «Ты и я» (1825?), по случаю пришедшее на память



Кибирову (Строганов 1993, 116–117) <sup>71</sup>. Поэму открывают образы энуреза и диспепсии как «синонимы» поэтического недержания и графоманства:

Не все ль равно? Ведь клялся Пастернак  
насчет трионизмов — мол, струя сохранна,  
Поэзия, струись! Прохладный бак  
фаянсовый уж полон. Графомана  
расстройство не кончается никак.  
И муза, диспепсией обуяна,  
забыв, что мир спасает красота,  
зовет меня в отхожие места <...>

«Сортиры», 1: 1–8

К похожим метафорам прибегал Пушкин, всякий раз инспирируемый на это Вяземским. В ответном письме к нему (не позднее 21 апреля 1820 г.) Пушкин подхватил выражение своего корреспондента: «Я читаль моему преображенскому приятелю <Катенину> — нѣсколькo строкъ тобою мнѣ написанныхъ въ письмѣ къ Тургеневу — и поздравиль его съ щастливымъ испражнѣнiемъ пировъ Гомеровыхъ — Онъ отвѣчалъ что <говно> твое а не его» (Пушкин 1926–1935, I: 10; ср. 1937–1949, 13: 12–13). Много лет спустя, опять-таки с подачи Вяземского и обыгрывая его словоупотребление, Пушкин писал ему 14 августа 1831 г.: «У Ж<уковскаго> поносъ поэтической хотя и прекратился однако-жъ онъ все еще поддрискиваетъ гекзаметрами» (1926–1935, III: 43; ср. 14: 199). Через три недели, 3 сентября, Пушкин сообщал тому же адресату: «Я началъ также подристывать; на дняхъ изпрознилъ сказкой въ тысяча стиховъ; Другая въ брюхѣ бурчить. А все холера...» (1926–1935, III: 46). Но обстоятельнее всего, и притом в стихах, Пушкин развил эту тему осенью 1825 г. В то лето в письме к жене Вяземский набросал даже нечто вроде философии *говна* (ОА 1909, V, вып. 1: 59), отголоском которой стали его письмо Пушкину от 16 октября и, по-видимому, приложенное к этому письму пародийное «посвящение» Хвостову, которое до нас не дошло (см. Пушкин: 1937–1949, 13: 238–239; Вацуро 1999, 56). Пушкин откликнулся поэтически:

«Въ глуши, измучась жизнью постной,  
Изнемогая животомъ,  
Я не парю — сижу орломъ  
И боленъ праздностью поносной.  
Бумаги берегу запасъ,  
Натугу вдохновенья чуждый,  
Хожу я рѣдко на Парнасъ,  
И только за большою нуждой <sup>72</sup>.

Но твой затѣйливый навозъ  
 Приятно мнѣ щекотить носъ:  
 Хвостова онъ напоминаетъ,  
 Отца зубастыхъ голубей  
 И духъ мой снова позываетъ  
 Ко изпражнению прежнихъ дней.

Благодарствую, душа моя — и целую тебя въ твою поэтическую <жопку> — съ тѣхъ поръ какъ я въ Михайловскомъ я только два раза хохоталъ; при разборѣ новой пѣснѣ басень, и при посвященіи г<овну> г<овна> твоего» (Пушкин 1926—1935, I: 167). Ср. также эпиграмму «Сожаленье не поможет...» (1819?), которая долгое время приписывалась Пушкину: <...> *Все ж мне жаль, что граф Хвостов // Удержать в себе не может // Ни у<ри>ны, ни стихов* (Орлов 1931, 172).

Из материала для эпиграмм, для эпистолярных *bons-mots* Кибирова komponует сюжетный стержень ирон-комической поэмы, на который, как и его учителя в этом жанре, нанизывает анекдоты различной занимательности и назидательности. Мотивировка та же, что и в стихотворной повести Пушкина: <...> *конфетки // из всякого дерьма творит поэт* («Сортиры», 90: 8 — 91: 1)<sup>73</sup>. Поэтому металитературная функция физиологических отправлений, а также места и времени их совершения у Кибирова совсем не эпиграмматическая; его цель — не принизить то, что считается поэтическим, а поэтизировать то, что считается низким: <...> *поэт обьемлет // буквально все, и первую любовь // ко всякой дряни ощущает вновь* («Сортиры», 91: 6–8). В результате *сортиры* вырастают до размеров геополитического и социокультурного символа; однако и это обобщение в русской словесности имеет давнишнюю историю. 11 июня 1834 г. Пушкин писал жене о Николае I: «На того я перестал сердиться, потому что, toute réflexion faite, не он виноват в свинстве его окружающем. А живя в нужнике, по неволе привыкнешь к <говну>, и вонь его тебе не будет противна, даром что gentleman. Ух кабы мне удрать на чистый воздух» (Пушкин 1937—1949, 16: 159)<sup>74</sup>.

Копрологические подтексты «Домика в Коломне», будучи возведенными в ранг сюжетообразующих мотивов, у Кибирова не заслоняют фундаментальных тем, заветанных бурлеску эпопеями древности. Три линии в ирон-комическом повествовании «Сортиров» — любовная, военная и путевая — стянуты к образу лирического героя. Перед читателем проходит вся его жизнь, от эмалированного ночного горшка до турникета в кооперативном нужнике: ранние годы в семье советского офицера, бесконечные переезды (Кабарда, Башкирия, Заполярье, Подмосковье...), детский вуайеризм и подростковый онанизм героя, половое созревание и первые влюбленности, провин-

циальная школа, столичный вуз и срочная военная служба, кажется, где-то в Средней Азии... На фоне картин испражнения, мочеиспускания и рвоты всё это начинает казаться почти что литературной условностью.

Традиционное и нетрадиционное в тематике кибировской октавы существуют не изолированно, но всегда переплетаются и взаимно окрашивают друг друга. Таков симбиоз, в который вступают эпический мотив странствия с мотивом естественной потребности:

Пыхтит и пахнет сажей паровоз  
не списанный еще. Давай-ка трогай  
и песню не забудь, и папирос  
дым голубой в вагоне ресторане  
ты не забудь, и жидкий чай в стакане

27 с барочным подстаканником, и взгляд  
в окне крошечном двойника смешного,  
и как во тьме мучительно храпят  
в купе соседнем, как проходишь снова  
в конец вагона, и бредешь назад,  
прочтя дугой начертанное слово  
безжалостное «Занято», но вот  
свободно, наконец. И настает

28 блаженства миг.

«Сортиры», 26: 3 — 28: 1

Тема армии под углом материально-телесного низа изначально не сулит ничего хорошего: <...> дядя Слава, // студент КБГУ, садится вновь // в костюме новом на погранзаставу // из пластилина («Сортиры», 7: 1–4). В этой детской катастрофе — прообраз юношеских страданий героя: Мне давалась трудно // наука побеждать. Никак не мог // я поначалу какать в многолюдном // сортире на глазах у всех («Сортиры», 69: 1–4). И это лишь первая глава горькой солдатской исповеди: герой вспоминает, как драил до потери сознания клозетное очко, как отправился было за подтиркой для одного из дедов и как вместо себя послал за ней самого слабого и забитого из казарменных салаг.

Эротика у Кибирова тоже выступает в «сортирной» аранжировке. Герой, понуждаемый расстройством желудка, спешно покидает девушку в момент наивысшей близости:

Я внезапно замер,  
схватил штаны и, прошептал: «Прости,  
я скоро!», изумленными глазами

подружки провожаемый, пути  
не разбирая, стул с ее трусами  
и голубым бюстгалтером свалив,  
дверь распахнул и выскочил, забыв

66 закрыть ее, помчался коридором  
пустым. Бурление адское в кишках  
в любой момент невысказанным позором  
грозило обернуться.

«Сортиры», 65: 2 — 66: 4<sup>75</sup>

Эпизод пародирует целых три пушкинских поэмы (Шапир 2003б, 73<sup>204</sup>). Во-первых, это побег разоблаченной кухарки из «Домика в Коломне»: <...> *Та, второпях, с намыленной щекой // Через старуху (вдовью честь обидя), // Прыгнула в сени, прямо на крыльцо, // Да ну бежать <...>* (XXXVI: 3–7). Во-вторых, это ночной визит Нулина к Наталье Павловне: <...> *накинув // Свой пестрый шелковый халат // И стул в потемках опрокинув <...>* («Граф Нулин», 244–246). В-третьих, это бесцельные скитания безумного Евгения по Петербургу: *Нередко кучерские плети // Его стегали, потому // Что он не разбирал дороги // Уж никогда <...>* («Медный всадник», II: 110–113)<sup>76</sup>.

Верный ученик Пушкина, автор «Сортиров» в своих октавах сливает байроновскую струю с гётевской, комическую семантику с элегической. Мотив воспоминания, доставшийся от предшественников, у Кибирова приобретает навязчивость: *помнится невнятно; страшно припомнить; уже не помню; теперь не помню; уже не помню; помню я; помнится; ты помнишь ли; но помнится; не помню; страшно и стыдно вспоминать; я помню; точно не помню; вспомнил я сейчас; не помню сколько* (11: 8; 23: 1–2; 39: 2; 47: 5–6; 50: 5; 52: 1; 53: 3; 60: 4; 61: 8; 77: 2; 83: 1–2; 87: 7; 92: 7–8; 97: 7; 99: 7). Поэт повторяет, как заклинание: <...> *и песню не забудь, и папирос // дым голубой в вагоне-ресторане // ты не забудь <...>; И не забудь про ручку // удобную на стенке <...>; Так не забудь! — Клянусь, что не забуду; Ты только не забудь // мельканье ипал в кружочке этом...; <...> никогда // я не забуду этот вкус <...>; И минуту эту // нельзя мне забывать* (26: 5–7; 28: 1–2; 29: 2, 7–8; 37: 3–4; 82: 4–5). Многие обороты пародийно дублируют пушкинские воспоминания, и не только из коломенской повести: *Я вспомнил о старушке, о невесте, // Бывало, тут сидевших под окном, // О той поре, когда я был моложе <...>* («Домик в Коломне», X: 5–7) — *Вспомнил я сейчас // о том, что иногда не в унитаз // урина проливается. О влажных // простынках я ни слова не сказал* («Сортиры», 97: 7–98: 2); *Туда, я помню, ездила всегда // Графиня.... (звали как, не помню, право)* («Домик в Коломне», XXI: 1–2) — <...> *на сцену клуба выплы-*

*вала, чья // уже не помню, дочка. Боже правый!; А из дедов крутейшим был дед Жора, // фамилии не помню* («Сортиры», 50: 4–5; 77: 1–2; в обеих поэмах неверная память мешает повествователю припомнить имя персонажа); <...> *Две ножки... Грустный, охладельй, // Я всё их помню* <...> *Когда ж, и где, в какой пустыне, // Безумец, их забудешь ты?* («Евгений Онегин», 1, XXX: 12 — XXXI: 2) — *Но помнится мне девушка одна. // Когда и где, в какой-такой пустыне // ее забуду? Твердые соски* <...> («Сортиры», 61: 8 — 62: 2). Ностальгию по ушедшей молодости, по минувшему времени, так интриговавшую в пушкинской повести Гершензона, Кибиров обращает на еще более низкие и презренные объекты — на детские горшки, о которых он говорит с той же нежностью, с какой Пушкин — о ветхой лачужке. Поступь прогресса обоих поэтов не радует: *Лачужки этой нет уж там. На месте // Ее построен трехэтажный дом* <...> *Мне стало грустно* <...> («Домик в Коломне», X: 3 — XI: 1); ср.: *Не таков // теперь горшок — пластмасса заменила // эмалевую гладкость, и цветов // уж не рисуют на боках блестящих. // И крышек тоже нету настоящих* («Сортиры», 9: 4–8)<sup>77</sup>.

У человека, свободно владеющего разными регистрами речи, интонация непринужденного разговора способна нейтрализовать противоречия между несовместимыми стилистическими формами (ср. Шапир 2004г, 38 примеч. 30). Своих новобранцев (<...> *что слог, то и солдат* <...>) Пушкин-полководец честит мелкой сволочью и тотчас восхищается их статью и выправкой: *Тут каждый слог замечен и в чести, // Тут каждый стих глядит себе героем* <...> («Домик в Коломне», III: 7, 5; V: 5–6). В первой из характеристик нет инвективы, во второй — дифирамба: обе выражают лишь пристрастное, любовно-покровительственное отношение поэта к языку и стиху. В «Домике в Коломне» элементы стиля лишены автономной семантики: в системе, выстроенной Пушкиным, любой стилеобразующий фактор потенциально готов принять любую нагрузку — в зависимости от авторской интонации и контекста. Это пушкинское открытие усвоили многие, включая Кибирова. Как Руанский собор на картинах Моне, дощатая уборная в его стихах запечатлена в разное время суток. Слог дневного пейзажа граничит с одическим, а ночной пейзаж отдает идиллией, но это не значит, что оценка описываемого или отношение к нему изменились:

- 14 <...> когда пирамидальный тополь клал  
 тень кроны на фасад его, и в жгучий  
 июльский полдень — как сиял металл  
 горячих ручек, и Халид могучий  
 на дочку непослушную орал,  
 катавшуюся на двери скрипучей,

и крестовик зловеший поджидал  
блистающую изумрудом муху  
под шиферною крышей, и старуху

15 хакуловскую медленно вела  
к сортиру внучка взрослая и долго  
на солнцепеке злилась и ждала.  
А на закате лучик, ярче шелка  
китайского, и тонкий, как игла,  
сочился сзади сквозь любую щелку,  
и остывал спокойный небосвод  
в окошке с перекладиной. Но вот

16 включали свет, и наступала темень  
в окошке и вообще во всем дворе.  
И насекомых суетное племя  
у лампочки толклось, а у дверей  
светились щели...

«Сортиры», 14: 1 – 16: 5

За «избыточностью», за переливающейся «роскошью» стиля скрываются та же ностальгия и легкая насмешка над собственной сентиментальностью.

Стилистический спектр «Сортиров» еще более широк, чем в стихотворной повести Пушкина. В кибиrowsком бурлеске тщательно перемешаны библеизмы и поэтизмы, просторечие и вульгаризмы, арго и варваризмы, медицинская, научно-техническая, грамматическая и стиховедческая терминология, слова детской речи и профессиональный сленг, и всё это обильно приправлено цитатами из фольклора, из популярных песен, из массовой и элитарной поэзии. Как и в пушкинском «Домике», сцементировать эту смесь, придать ей органическое единство может лишь интонация автора, строящего свой рассказ как живой разговор с собеседником. Поэма Кибиrowa, как реплика в диалоге, начинается с неполного предложения: *Не все ль равно? Ведь клялся Пастернак // насчет трюизмов — мол, струя сохранный, // Поэзия, струись!* («Сортиры», 1: 1–3). Синтаксический стиль так же неровен, как лексический: несмотря на вереницы развернутых книжных периодов, черты разговорного синтаксиса периодически дают себя знать. Укажу хотя бы на апосиопесис во второй строке 43-й строфы. Понимая, что заврался, поэт обрывает себя, но к начатому предложению не возвращается:

<...> Был он белобрысый

43 и лысоватый, а она, как хром

начищенный. Среди прапорщиков... Здравсте!  
Какие еще прапоры?! Потом,  
лет через 10 эта злая каста  
название приобретет с душком  
белогвардейским. А сосед очкастый,  
конечно, старшиною был. Так вот,  
представь, читатель, не спеша идет

44 в уборную Лариса.

«Сортиры», 42: 8 — 44: 1

Иллюзия интерактивного общения подкрепляется частыми обращениями к читателю: *Но пусть // читатель лучше вспомнит <...>; <...> представь, читатель <...>; <...> ты угадал, читатель <...>; Без сомненья, читатель понял <...>; <...> прощай, читатель; Прощай, читатель, помнишь обещай!.. // Нет! Погоди немного! Заклинаю, // еще немного!* («Сортиры», 21: 6–7; 43: 8; 46: 4; 55: 6–7; 97: 3–7). Частью эти апелляции пародийны: *Читатель ждет уж рифмы Рубинштейн, // или Эпштейн, или Бакуштейн. Напрасно* («Сортиры», 59: 3–4; ср. «Евгений Онегин», 4, XLII: 3–4). Двукратное прощание с читателем в 97-й октаве тоже пародирует «Онегина»: *Кто б ни был ты, о мой читатель, // Друг, недруг, я хочу с тобой // Расстаться нынче как приятель. // Прости <...> За сим расстанемся, прости!* («Евгений Онегин», 8, XLIX: 1–4, 14). Кибиров всячески старается вовлечь читателя в диалог и побудить к сопереживанию, раз уж невозможно превратить его в прямого соучастника событий. Как вам понравится такая попытка зачихнуть читателя в шкуру персонажа?

Арктический мороз вгрызался в пах  
и в задницу, и лишь тепло одетым  
ты мог бы усидеть, читатель мой,  
над этой ледовитою дырой.

«Сортиры», 39: 5–8

Для поэта аудитория не сливается в безликую массу: у него есть, что сказать разным ее представителям. Он сознает, например, что вынужденный побег героя от распаленной ласками подружки может и не вызвать сочувствия у лиц прекрасного пола: *<...> представь себе, читатель! Не суди, // читательница!* (65: 1–2). Откровенничая насчет детских страхов, якобы окончательно не изжитых и посейчас, Кибиров из множества собеседников выделяет того, чье любопытство алчет подобных историй: *<...> фрейдист-голубчик, ну-ка, не кемарь!*

<...> (11: 4). Наконец, в «Сортирах» манифестируется двойственность всякой поэтической адресации (ср. Шапир 1987а, 228–229<sup>337–338</sup>; 2000, 33 примеч. 6). Кроме более или менее далеких читателей, о коих еще неизвестно, прочтут ли они его стихи, Кибиров в коммуникативное пространство текста включает своих первых слушателей — друзей из ближнего круга, которые, как водится, авторское чтение будут заливать рюмкой-другой: *Вертится // нетерпеливый Рубинштейн. Бокал // влечет Сережу; Наливай, Сережка!* (32: 5–7; 68: 8)<sup>78</sup>.

Прилежным читателям пушкинских и байроновских октав такая манера повествования должна показаться знакомой. Автор затягивает начало, то и дело себя подстегивает и подгоняет; он перескакивает с темы на тему, возвращаясь к оставленному ранее; многочисленные отступления его не пугают; сбивчивый рассказ изобилует амплификациями. Эти вольности композиции отложились во фразеологии: *Нампора <...>; Начнем же <...>; Но ближе к теме <...>; Но, кстати <...>; Надо было, // конечно же, начать с <...>; Как сказано уже <...>; Надо бы прерваться; Ну что ж, продолжим; Но мы от темы слишком далеки; Пора уже <...>; <...> прерваться надо; Ну вот. Продолжим* и проч. («Сортиры», 3: 7, 8; 8: 1, 8; 9: 1–2; 10: 1; 32: 7; 33: 1; 37: 8; 56: 1; 68: 8; 69: 1). Кое-что буквально воспроизводит классические шаблоны: *Нам пора <...>* («Сортиры», 3: 7) — *Однако ж нам пора* (Пушкин 1937–1949, 5: 381); *Начнем же <...>* («Сортиры», 3: 8) — *Теперь начнем* («Домик в Коломне», IX: 1); *Но ближе к теме <...>* («Сортиры», 8: 1) — *But to my story = Но <вернемся> к теме* («Верро», XXI: 1); *Ну что ж, продолжим* («Сортиры», 33: 1) — *But to resume = Но продолжим* («Don Juan», I, CLVII: 1) и др. После этих словоизлияний Кибиров с кокетливой самоиронией досадует на себя самого, злоупотребляющего долготерпением публики: *Вот, в сущности, и все. Давно пора // мне закругляться* («Сортиры», 89: 1–2), — после чего поэма длится еще восемнадцать октав. Этим отложенным финалом «Сортиры» отличаются от «Беппо» и «Домика в Коломне». Слова Байрона: *<...> here the story ends: // 'Tis to be wished it had been sooner done <...> = <...> тут и конец рассказу; // Хотелось бы, чтобы это случилось пораньше <...>* («Верро», XCIX: 6–7) — и впрямь звучат в последней строфе поэмы, а пушкинское *кончить тороплюсь* («Домик в Коломне», XXXVIII: 8) отделено от конца только двумя октавами.

Мотив пародийной морали в заключении: *Больше ничего // Не выжмешь из рассказа моего* («Домик в Коломне», XL: 7–8) — Кибировым, в свою очередь, пародийно перевернут в образе тужащегося автора: *<...> лирический герой встает с толчка, // но автор удаляется. Ни строчки // уже не выжмешь* («Сортиры», 105: 1–3). У Пушкина никак «не выжимается» содержание (мораль), а у Кибирова — форма (строчка), словно в соответствии с мандельштамовским выводом из



«La Divina Commedia»: у Данте, «как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает» (Мандельштам 1993—1997, 3: 227). Вообще у Кибирова по сравнению с Пушкиным форма и содержание не раз меняются местами. Так, сочинитель «Домика в Коломне» отбрасывает приевшийся размер, а сочинитель «Сортиров» — приевшуюся идеологию: *Четырестопный ямб мне надоел: // Им пишет всякой. Мальчикам в забаву // Пора б его оставить* («Домик в Коломне», I: 1—3); <...> *храмы, и заимки, и гумно, // и бортничество — всю эту халяву // пора оставить мальчикам в забаву* («Сортиры», 2: 6—8). Формально «Домик» кончается нравоучением, но по сути это отказ от морали (ср. Смирнова 1987, 173—174). Кто будет судить героев? Читатели? Но они поэту куда менее симпатичны, чем персонажи. Сам автор? Но он не всеведущий демиург, а простой рассказчик: он не знает даже того, *кто заступил Маврушу* в роли кухарки (ср. Сидяков 1977, 37; Гуменная 1991а, 43 и др.). В груди его подчас бушуют такие страсти, что он может показаться *извергом* («Домик в Коломне», XII: 6), — рядом с ними «добросовестный ребяческий разврат» обитателей коломенской лачужки воспринимается как сама невинность. Напротив, в «Сортирах» нравоучение отсутствует номинально. И у Байрона, и у Пушкина, и у Кибирова шокирующие прозаизмы по форме — это девальвация «устаревших» поэтических ценностей, а по сути — неприятие «превзошедшей» их современности. Но только у Кибирова неприятию социальной действительности отчетливо противопоставлено приятие Божьего мира, фактически составляющее имплицитную мораль поэмы:

На пустыре, спускавшемся к реке,  
я встретил солнце. Точно посредине  
пролета мостового, над рекой  
зажглось, и пролилось, и — Боже мой! —

- 102    пурпурные вершины предо мною  
          воздвиглись! И младенческая грудь  
          таким восторгом и такой тоскою  
          стеснилась! И какой-то долгий путь  
          открылся, звал, и плыло над рекою,  
          в реке дробилось, и какой-нибудь  
          искал я выход, что-то надо было  
          поделать с этим! И пока светило
- 103    огромное всходило, затопив,  
          расплавив мост над речкой, я старался  
          впервые в жизни уловить мотив  
          еще без слов, еще невинный, клялся

я так и жить, вот так, не осквернив  
ни капельки из этого!..

«Сортиры», 101: 5 — 103: 6

5. Инвариантность многих мотивов своей поэмы Кибилов не думает прятать от читателя, а настойчиво ее педалирует. В гармонии с общими принципами московского концептуализма, к которому поэт одно время примыкал (Постникова 1995, 49; ср. Кибилов 1996, 214, 218, 220), «Сортиры» частично тяготеют к цитонности. Круг цитируемых и перифразируемых авторов очень широк: от хрестоматийных классиков до третьеразрядных советских поэтов, не говоря уже о фольклоре. Некоторые свои источники Кибилов раскрывает сам: <...> и пышный Ломоносов рассуждает // о Божиим Величии не зря, // когда с полночных стран встает заря! (33: 6–8). О других предоставляет догадываться читателю, рассчитывая на его поэтическую культуру. Например, строка: <...> там пряталась малиновая слива <...> (5: 3) — перекочевала в «Сортиры» из Лермонтова: <...> И прячется в саду малиновая слива <...> («Когда волнуется желтеющая нива...»). В словах: Никого... Лишь вьюга // хохочет в очи... (47: 1–2) — амальгамированы три стиха блоковской поэмы: И вьюга пылит им в очи <...>; Только вьюга долгим смехом // Заливается в снегах... («Двенадцать», 292, 323–324). А в начале 90-й строфы «Сортиров»: И как сияла твердь над головою<, > // когда мочился ночью на дворе <...>, — переиначено стихотворение Мандельштама: Умывался ночью на дворе — // Твердь сияла грубыми звездами. Образы пастернаковской «Поэзии» модифицированы дважды (во вступлении и в финале поэмы), но один раз имя «донора» указано, а другой — нет: Не все ль равно? Ведь клялся Пастернак // на счет трюизмов — мол, струя сохранна, // Поэзия, струись! («Сортиры», 1: 1–3); Сейчас я кончу, прохрипев без толку: // «Поэзия!..» (104: 3–4). Ср.:

Поэзия, я буду клясться  
Тобой и кончу, прохрипев <...>  
Поэзия, когда под краном  
Пустой, как цинк ведра, трюизм,  
То и тогда струя сохранна,  
Тетрадь подставлена — струись!

Б. Пастернак, «Поэзия»

С равным успехом цитатный слой «Сортиров» ассимилирует прозу, причем это могут быть не только вдолбленные в память афоризмы Достоевского или Чехова: И муза <...> забыв, что мир спасает красота <...> (1: 6–7); Се-

*стра таланта, где же ты, сестрица?* (32: 1). Во всяком случае, за гиперболизированными телесами Ларисы Геннадиевны: *В толпе видна // была мне белизна такого зада, // какого больше не случилось мне // увидеть никогда* (45: 8 — 46: 3) — мерещится изображение «нимфы с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал» (Гоголь 1937—1951, VI: 9).

Но главный рудник, разрабатываемый на предмет добычи цитатного материала на постройку «Сортиров», — разумеется, собрание сочинений автора «Домика в Коломне». С Пушкина поэма Кибирова начинается, им же заканчивается (Строганов 1993, 117). Эпиграф взят из «Table-talk»: «Державин приехал. Он вошел в сени, и Дельви́г услышал, как он спросил у швейцара: „где, братец, здесь нужник?“» (Пушкин 1937—1949, 12: 158). А в заключительной строфе «Сортиров» пушкинское имя возникает в контексте реминисценции, почерпнутой из самого Пушкина, — чтобы мы не забыли, чью книгу Кибиров держал раскрытой «во всё время разговора» с читателями: *И ветхий Пушкин падает из рук. // И Бейбутов*<sup>79</sup> *тяжелою волною // уже накрыт. Затих последний звук* (106: 2–4). Переделав в своих нуждах отрывок 1829 г., Кибиров попал в след Пушкина, примерявшего на себя в одном из автопортретов венки великого флорентийца:

Зорю бьют... Из рук моих  
Ветхий Данте выпадает,  
На устах начатый стих  
Недочитанный затих —  
Дух далече улетает.  
Звук привычный, звук живой,  
Сколь ты часто раздавался <...>

«Шаржируя себя под Данте» (Благой 1973, 64), Пушкин написал под рисунком: «Il gran Padre A. P.» (РП, 693—694). Свои инициалы поэт подставил на место имени создателя «Комедии», взяв за основу крылатое выражение Альфиери из его сонета «O gran padre Alighier, se dal ciel miri...» (Розанов М. 1928, 18; Благой 1973, 64).

Литературное наследие Пушкина отражено в «Сортирах» неравномерно. Больше всего переключек, как и следовало ожидать, во-первых, с «Домиком в Коломне», а во-вторых, с произведениями, которые с ним связаны по стилю либо по стиху. Длинный ряд вышеприведенных параллелей между поэмой Кибирова и стихотворной повестью Пушкина нетрудно было бы умножить. Законная гордость уверенного в себе поэта: *Ведь рифмы запросто со мной живут; // Две придут сами, третью приведут* («Домик в Коломне», I: 7–8) — в ирои-комических октавах Кибирова трансформируется в ламентации о собственном бессилии, уже привычные нам по Пушкину и Байрону: <...> *никак не уживаются со мной // злодейки-рифмы — две*

еще приходят, // но — хоть ты тресни — третью не приводят! («Сортиры», 38: 6–8). Следуя традиции «Дон-Жуана» и «Домика», Кибиров легко закрывает глаза на несовершенство подбираемых созвучий: Пусть // простит Гандлевский рифмы. Как попало // я рифмовал опять («Сортиры», 93: 8 — 94: 2). Кибировские суждения о просодии тоже в духе иронии-комической октавы: Любимый мой хорей // тут подошел бы более... (16: 6–7). В «Сортирах» (32: 5–6) «нетерпеливый Рубинштейн» вертится наподобие пушкинской музыки: <...> не вертись, резвушка! («Домик в Коломне», IX: 1–2). Жалобные песни // советского интеллигента («Сортиры», 84: 4–5) напоминают «грустный вой русских песней»: Но нравится их жалобный напев («Домик в Коломне», XV: 3–4, 8). Порядок жизни обитателей коломенской лачужки в разные сезоны года спародирован в описании заполярной уборной:

Зимую ставни закрывались рано,  
Но летом дó-ночи растворено  
Всё было в доме. Бледная Диана  
Глядела долго девушке в окно.

«Домик в Коломне», XVIII: 1–4

У Кибирова вместо бледной Дианы — слабый свет электрической лампочки:

А туалет был размещен в сенях.  
Уже не помню, как там было летом.  
Зимую толстый иней на стенах  
белел, точней, желтел под тусклым светом.

«Сортиры», 39: 1–4<sup>80</sup>

У Пушкина величественный зимний пейзаж, как «иностранное тело», вклинивается в повествование о приземленных заботах старушки и Параши, обеспокоенных поиском кухарки: Зима стояла грозно, // И снег скрипел, и синий небосклон, // Безоблачен, в звездах, сиял морозно («Домик в Коломне», XXIX: 2–4). В «Сортирах» этот небосклон отозвался двумя чуть архаичными поэтизмами, придающими зрительный объем и эпическую значительность изображению уборной (один раз поданной изнутри, другой — извне): <...> и остывал спокойный небосвод // в окошке с перекладиной (15: 7–8); И небосклон // уже был светел над покатою крышей // сортирную (100: 4–6).

В обычаях иронии-комической октавы — выпады в адрес современных критиков и периодических изданий. Так, на страницах «Дон-Жуана» (I, CCIX: 8; CCXI: 7) нашлось местечко для «Британского обозрения» («The British Review and London Critical Journal»), «Эдинбургского обозрения» («The Edinburgh Review») и «Еже-

квартального обозрения» («The Quarterly Review»), а в X песни (строфы XI—XVI) Байрон отпускает шпильки, предназначенные Френсису Джеффри, издателю второго из этих журналов. Многие строки в ранних редакциях «Домика в Коломне» направлены против Н. И. Надеждина, Ф. В. Булгарина и Н. А. Полевого, а из текущей периодики упомянуты «Московский Телеграф», «Северная Пчела» и «Литературная Газета» (Пушкин 1937—1949, 5: 377, 379). От великих не отстает и Кибиров: <...> как злорадно // из «Обозренья книжного» О. М. // посмаковал бы случай этот. Ладно («Сортиры», 25: 1–3)<sup>81</sup>.

Произведения Пушкина и Кибирова сцеплены массой соотносимых деталей. Мемуарная интонация «Домика в Коломне»: *Жила-была вдова, // Тому лет восемь* (IX: 3–4), — находит продолжение в «Сортирах»: *Лет 7 нам было* (19: 4). Есть еще более мелкие общие мотивы: *Лачужки этой нет уж там. На месте // Ее построен трехэтажный дом* («Домик в Коломне», X: 3–4) — *А вскоре переехали мы в новый // пятиэтажный дом* («Сортиры», 48: 1–2); *Сердце девы томной // Ей слышать было можно, как оно // В упругое толкалось полотно* («Домик в Коломне», XIX: 6–8) — *Глухо // стучало сердце* («Сортиры», 81: 8 — 82: 1); <...> *На тонкой шее восковые бусы <...>* («Домик в Коломне», XXV: 4) — *Тугой животик, нитка алых бус* («Сортиры», 21: 4). В «Домике» мысль о приятном взоре пожаре *Приходит нам на ум, когда бредем // Одни или с товарищем вдвоем* (XI: 7–8); автор «Сортиров» спрашивает о лесных пожарах в Подмоскowie: *Товарищ, // ты помнишь ли?* (60: 3–4)<sup>82</sup>. Мавруша убегает от хозяйки, *закрыв себе лицо* (XXXVI: 7); перед тем, как сбежать в уборную, герой «Сортиров» показан в *грудях тугих // лицом зарывшись* (63: 5–6; общность сюжетного и словесного мотивов усиливается фонетикой и формой деепричастия).

Иногда оцутимость реминисценций поддержана ритмической позицией. Неспроста, я думаю, прилагательное *напрасный* и наречие *напрасно* попадают в конец строки: <...> *остолбенеv, я видел, как напрасный // крючок был сорван бурей* («Сортиры», 23: 5–6); *Читатель ждет уж рифмы Рубинштейн, // или Эпштейн, или Бакиштейн. Напрасно* («Сортиры», 59: 3–4). Ср.: <...> *Кто ж родился мужчиною, тому // Рядиться в юбку странно и напрасно <...>* («Домик в Коломне», XI: 3–4). Меньше впечатляет выпавший на клаузулу глагол *храпеть*: <...> *и как во тьме мучительно храпят <...>* («Сортиры», 27: 3) — *Бывало, мать давным-давно храпела <...>* («Домик в Коломне», XVIII: 7). Отдельный прием — это цитирование переносов из «Домика в Коломне» и «Онегина», проходящее лейтмотивом через всю поэму Кибирова (ср. Шапир 2003б, 73–74<sup>204–205</sup>): <...> *я выводил // пятно. Меж тем светало. И пробили // часы — не помню сколько <...>* («Сортиры», 99: 5–7) — ср.: *Пробили // Часы урочные: поэт // Роняет, молча,*

*пистолет <...>* («Евгений Онегин», 6, XXX: 12–14); *<...> но автор удаляется. Ни строчки // уже не выжмешь* («Сортиры», 105: 2–3) — ср.: *Больше ничего // Не выжмешь из рассказа моего* («Домик в Коломне», XL: 7–8); *И, перейдя на ультразвук, она // ворвалась в коридор. В толпе видна <...>* («Сортиры», 45: 7–8) — ср. в той же позиции заключительного двуступища перед межстрофным переносом: *<...> В ней вкус был образованный. Она // Читала сочиненья Эмина <...>* («Домик в Коломне», XIII: 7–8). Б. В. Томашевский подметил, что «почти всеми подражателями „Домика в Коломне“» «был канонизирован» прием «рассечения на стыке стихов имени и отчества действующих лиц» (1941, 304): *<...> Ее сестра двоюродная, Вера // Ивановна, супруга гоф-фурьера* («Домик в Коломне», XXVI: 7–8). Не избежал этого и Кибиров, дважды разорвавший имя с отчеством и трижды — имя с фамилией: *<...> жирна // и высока была его Лариса // Геннадиевна. Был он белобрысый <...>* (42: 6–8); *<...> к советскому дичку привил Андрей // Андреич. Впрочем, так же, как фарцовку <...>* (3: 3–4); *Толстый Боря // Чумилин, по прозвищу Чума <...>* (10: 4–5); *В ту пору <...> я пленен был навсегда // поэзией. «Суд памяти» Егора // Исаева я мог бы без труда <...>* (52: 1–4); *Среди салаз был всех бесправней Жаров // Петруша. Две коронки золотых <...>* (74: 2–3).

Как это видно из примеров, второе место в индексе цитируемости у Кибирова занимает «Онегин» — не просто как памятник общенационального значения, но как произведение, находящееся во власти бурлескной стихии. Среди мотивов, перешедших в «Сортиры» из пушкинского романа в стихах, тоже есть сквозные, уходящие корнями в байроновскую традицию. Доверительно и в подробностях поведав читателям, как выворачивал его *нутро проклятый «Солнцедар»*, изливавшийся в унитаз *крово-красной жижей пищеводной*, Кибиров кается в измене, которую он совершил по отношению к юношеской привязанности: *Прости меня, друг юности, портвейн! // Теперь мне ближе водки пламень ясный* (58: 1–2, 8 — 59: 2). Этот пассаж восходит к пушкинским откровениям насчет шампанского (ср. Строганов 1993, 115):

Но изменяет пеной шумной  
 Оно желудку моему,  
 И я Бордо благоразумный  
 Уж нынче предпочел ему.  
 К *Аи* я больше не способен;  
*Аи любовнице* подобен  
 Блестящей, ветреной, живой,  
 И своенравной, и пустой...  
 Но ты, Бордо, подобен *другу* <...>

«Евгений Онегин», 4, XLVI: 1–9

Противопоставление спиртных напитков, хотя бы один из которых вредит здоровью и сравнивается с любовницей, Пушкину, в свою очередь, было внушено Байроном:

<...> Cogniac!  
Sweet Naiad of the Phlegethonic rill!  
Ah! why the liver wilt thou thus attack,  
And make, like other nymphs, thy lovers ill?  
I would take refuge in weak punch, but rack  
(In each sense of the word), whene'er I fill  
My mild and midnight beakers to the brim,  
Wakes me next morning with its synonym.

«Don Juan», IV, LIII: 1–8<sup>83</sup>

К узуальным темам ирои-комической октавы можно причислить оперирование с цифрами, фиксирующими объемы стихотворной продукции: *Уж три десятка строф я миновал <...>*; *Уже 7 сотен строк. Пожалуй, хва. // Кончаю. Перечестъ немного стыдно* («Сортиры», 32: 2; 93: 3–4). Помимо передразнивания письма Татьяны к Онегину (*Кончаю! Страшно перечестъ...*), здесь, возможно, содержится намек на то, что Пушкин в рукописи подсчитывал число строк «Домика в Коломне» (РП, 331; Пушкин 1997, 326–327). Но и независимо от этих выкладок идея количественного учета написанного нашла воплощение в пушкинской повести: *Как весело стихи свои вести // Под цифрами, в порядке, строй за строем* (V: 1–2). А когда 9-я глава «Онегина» стала 8-й, поэту пришлось «пожертвовать одною из окончательных строф:

Пора: перо покоя просит;  
Я девять песен написал <...>»

(Пушкин 1937–1949, 6: 197)

Всё это лежит в русле байроновских «шуточек» вроде:

<...> I've finished now  
Two hundred and odd stanzas as before,  
That being about the number I'll allow  
Each canto of the twelve, or twenty-four <...>

«Don Juan», II, CCXVI: 2–5<sup>84</sup>

Бурлескному стилю свойствен легкий макаронизм, простирающийся также на область рифмовки (Шапир 2004б, 420–421). Некоторые иноязычные речения сделались столь частотными, что стали вызывать у критиков саркастические замечания: «Ето *et cetera* пора бы и устать повторять безпрестанно!...» (Надеж-

дин 18306, 218). У Кибирова *et cetera* попадает в число надежных жанрово-стилистических симптомов: <...> *муза* <...> *зовет меня в отхожие места* — // *В сортиры, нужники, ватерклозеты, // etc.* (1: 6, 8 — 2: 2). В коломенской повести Пушкина, где латиница встречается только в написании имен Гюго и Сент-Бёва (1937–1949, 5: 376), вышереченное *et cetera* отсутствует: *cum grano salis* предположим, что Пушкин учел замечание рецензента. Но в «Онегине» выражение встречается не только в 7-й главе, на которую обрушился Надеждин, но и в 3-й, оба раза в рифме: *пера : et cetera* (3, II: 10–11) и *et cetera : добра* (7, XXXI: 10–11); кроме того, внутри строки *et cetera* первоначально значилось в XXVII строфе 4-й главы и в одной из одесских строф Путешествия (см. 6: 364, 466)<sup>85</sup>. «Дон-Жуан» почти втрое длиннее «Онегина», и пропорционально чаще встречается там соответствующий латинизм — всего 5 раз (III, I: 1; V, XLII: 6; VI, IV: 1; XII, LIII: 7; XIII, XXXVI: 4), из них один в рифме: *say : et cetera* (V, XLII: 4, 6).

Приведу вдобавок еще ряд онегинских реминисценций: <...> *чуть отрок, я пленен был навсегда // поэзией* («Сортиры», 52: 2–3) — *Чуть отрок, Ольгою плененный* <...> («Евгений Онегин», 2, XXI: 1); <...> *я* <...> *описал покамест лишь крупицу // из тех богатств, что смутно прозревал // я сквозь кристалл магический* («Сортиры», 32: 2–5) — <...> *И даль свободного ро ма на // Я сквозь магический кристал // Еще не ясно различал* («Евгений Онегин», 8, L: 12–14). Не все параллели столь очевидны. Менее тривиален имитирующий научный дискурс прием указания в скобках на один из предшествующих фрагментов сочинения: *Странно освещен // был призрачный наш двор (смотрите выше // подробнее о нем)* («Сортиры», 100: 2–4) — ср.: *В начале моего романа // (Смотрите первую тетрадь) // Хотелось в роде мне Альбана // Бал петербургский описать* <...> («Евгений Онегин», 5, XL: 1–4). Может статься, цитатную природу имеет и прием «экономии изобразительных средств» путем отсылки читателя к прецедентному тексту, в роли которого у Кибирова выступает картинка на коробке пудры: *Огромный бюст, // шиньон огромный, нос огромный тоже. // Тугой животик, нитка алых бус* <...> *Но пусть // читатель лучше вспомнит крышку пудры // с портретом Карменситы чернокудрой* (21: 2–4, 6–8). С портретом бухгалтерши Кибиров проделывает тот же «маневр», что и Пушкин с портретом Ольги:

Глаза как небо голубые,  
Улыбка, локоны льняные,  
Движенья, голос, легкий стан,  
Всё в Ольге... но любой роман  
Возьмите и найдете верно  
Ее портрет <...>

«Евгений Онегин», 2, XXIII: 5–10



О пародировании «Нулина» и «Медного Всадника» в 65-й строфе «Сортиров» я писал. Теперь дошла очередь до цитат из детского и юношеского бурлеска Пушкина. С «Гавриилиадой» (45, 46, 200, 234 и др.) «Сортиры» связаны не только «библейским» пластом своей лексики (*Эдем, эдемский, вертоград, змий*), но и темой «грехопадения», решенной в комическом ключе, а также зыбкостью границы между «раем» и «адам»: *<...> дивным садом // эдемским этот двор в моем мозгу // запечатлен навеки, вертоградом // Господним*<sup>86</sup>. *Хоть представить я могу, // что был для взрослых он нормальным адом // советским; В Эдеме, // как водится, был змий. В моей поэме // его мы обозначим Саиа Х. («Сортиры», 6: 2–7; 16: 7 – 17: 1). Имеются дословные заимствования: <...> читатель понял, что опять А. Х. // увлек меня на поприще греха («Сортиры», 55: 7–8). Образ товарища Кибиров стилизует под образ пушкинского змия-искусителя, в том числе, с помощью ритмико-синтаксических формул: <...> *Я узнаю того, кто нашу Еву // Привлечь успел к таинственному древу // И там склонил несчастную к грехам* («Гавриилиада», 185–187).*

В нижеследующем отрывке Кибиров, думается, перелагает строки из самого раннего опыта пушкинской ирои-комики:

Когда бы Бог  
мне даровал не стих неблагодарный,  
а кисть с мольбертом, я бы тоже смог,  
как тот собор руанский кафедральный  
живописал Монэ, сплести венок  
пейзажный из сортира <...>

«Сортиры», 13: 2–7

Парафразируя карамзинского «Илью Муромца», четырнадцатилетний певец «Монаха» сравнивал себя с Корреджо, Тицианом и Франческо Альбани (а заодно с Верне и Пуссеном):

Ах, отчего мне дивная природа  
Корреджо искусства не дала?  
Тогда б в число Парнасского народа  
Лихая страсть меня не занесла.  
Чернилами я не марал бы пальцы,  
Не засорял бумагою чердак,  
И за бюро, как девица за пядьцы,  
Стихи писать не сел бы я никак.  
Я кисти б взял бестрепетной рукою  
И, выпив вмиг шампанского стакан,

Трудиться б стал я с жаркой головою,  
Как Цициан иль пламенный Албан.

«Монах», I: 1–12<sup>87</sup>

5-стопные ямбы «Монаха» и «Гавриилиады» мыслились эквивалентом французского десятисложника: в первой поэме Пушкин ориентировался на Вольтера, во второй — на Парни. Оттого реминисценции из обеих поэм влетали в словесную ткань «Сортиров» благодаря не только жанрово-стилистическим, но и версификационным особенностям источников. В случае с «Моцартом и Сальери», откуда для «Сортиров» были одолжены три цитаты, действует лишь один фактор притяжения — метрический: <...> *со сцены я читаю «Коммунисты, // вперед!»... Вещь славная...* («Сортиры», 50: 7–8) — <...> *Ты для него Тарара сочинил, // Вещь славную...* («Моцарт и Сальери», II: 38–39). Роль стиха явственно проступает в двух других цитатах, распознать которые очень помогает их место в строке. В 55-й октаве «Сортиров» вместо слез капает сперма: *Постыдные и сладкие мгновенья // в дыру слепую канут без следа <...> (55: 3–4) — <...> Я слушал и заслушивался — слезы // Невольные и сладкие текли* («Моцарт и Сальери», I: 7–8). В 83-й октаве лирический герой радуется вовсе не творческим успехам (своим и коллег), а тому, что избежал собственного унижения ценой еще большего унижения товарища: *Страшно // и стыдно вспоминать, но в этот миг // я счастлив был. И весь багаж бумажный <...> (83: 1–3) — Я счастлив был: я наслаждался мирно // Своим трудом, успехом, славой; также // Трудями и успехами друзей <...> («Моцарт и Сальери», I: 46–48).*

Из крупных произведений Пушкина, востребованных в «Сортирах», осталась неназванной «Сказка о царе Салтане». Ее присутствие, уместное в поэме, наполовину состоящей из детских воспоминаний, в основном ощущается на уровне фразеологии, но всегда ситуативно оправдано. Так, соседи по студенческому общежитию уходят, чтобы не мешать любовникам: *Наконец одних // оставили нас* («Сортиры», 63: 3–4); ср.: <...> *На кровать слоновой кости // Положили молодых // И оставили одних* («Сказка о царе Салтане», 40–42). Ср. также: *Тощей павой // на сцену клуба выплывала, чья // уже не помню, дочка* («Сортиры», 50: 3–5) — *А сама-то величава, // Выплывает, будто пава <...> («Сказка о царе Салтане», 709–710, ср. 753–754, 789–790, 973–974); В молодом козле, // выпускнике солнечногорской школы, // играло ретивое <...> («Сортиры», 87: 4–6) — В нем взыграло ретивое!* («Сказка о царе Салтане», 977).

Чтобы исчерпать тему, надо сказать еще о трех цитатах из пушкинской лирики. По меньшей мере две из них самоочевидны: <...> *в неуставных китайских полукедах // и трениках является беда // к нам в строй, как беззаконная коме-*

та, // из самоволки <...> («Сортиры», 73: 3–6) — <...> *О жены Севера, меж вами // Она является порой <...> Как беззаконная комета // В кругу расчисленном светил* («Портрет»); *Пускай толпа бессмысленно колеблет // его треножник* («Сортиры», 91: 2–3) — *Так пускай толпа его бранит <...> И в детской резвости колеблет твой треножник* («Поэту»). Третья цитата немного теряется в многострочном периоде, задавленная потоком однородных обособленных оборотов: <...> *уже почти ворвавшись // в промежуный мрак, уже на полпути // к мятежным наслаждениям, задравши // ее колени <...>* («Сортиры», 64: 3–6) — ср. начало стихотворения «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем...». Как «заимствованное» может переживаться также слово *веленьям*, причем ассоциацию с пушкинским «Памятником» укрепляет словоупотребление Лермонтова: *Он <поэт> чутко внемлет // веленьям — но кого?* («Сортиры», 91: 4–5) — *Веленью Божию, о муза, будь послушна <...>* («Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»); *Пустыня внемлет Богу <...>* («Выхожу один я на дорогу...»).

В дополнение к пушкинской семантике Кибиров делает объектом цитирования грамматику и версификацию. О потаенной рифме на *-она* или о реминисцентных enjambement'ax я уже говорил. Но не только они — весь синтаксис кибировской октавы есть комбинация антисинтаксической системы организации стиха, присущей «Домику в Коломне», с парасинтаксической системой Бродского (см. Шапир 2003б, 72–74 <sup>203–206</sup>). Еще интереснее, пожалуй, цитирование и утривование версификационных аномалий. Автор «Беппо» сокрушался: <...> *This form of verse began, I can't well break it, // But must keep time and tune like public singers <...> = <...>* *Начав в этой стихотворной форме, я никак не могу нарушить ее, // Но должен выдерживать ритм и строй, как публичные исполнители <...>* (LXIII: 5–6). Если Байрон чувствовал, что над выбранной строфой не властен, то Пушкин последовательно отстаивал верховное право творческой личности над любыми литературными установлениями, в том числе над законами октавы; поэтому в XXXVI строфе «Домика в Коломне» вместо восьми стихов — семь. У Кибирова тоже есть одна семистрочная строфа (26-я) и еще две девятистрочных (14-я и 53-я). Время от времени жалуясь, что за развитием сюжета *опять — увы — не поспевают // тройная рифма* («Сортиры», 22: 6–7), Кибиров в какой-то момент всё же меняет принятую в октаве схему рифмовки:

Прости меня, друг юности, портвейн!  
 Теперь мне ближе водки пламень ясный.  
 Читатель ждет уж рифмы Рубинштейн,  
 или Эпштейн, или Бакштейн<.> Напрасно.  
 К портвейну пририфмуем мы сырок

«Волна» или копченый сыр колбасный.  
 Чтоб двести грамм вобрал один глоток,  
 винтом раскрутим темный бутылек.

«Сортиры», 59: 1–8

Читатель, несмотря на заверения в том, что он «напрасно ждет рифмы Рубинштейн», ее тем не менее получает; однако через строку, на месте еще одного предусмотренного схемой созвучия к *портвейну*, «на закуску» к нему является *сырок* («семантическая рифма»), и в 59-й «октаве» складывается необычный рисунок рифмовки: *aBAbcBcc*. Трудно поверить, но Пушкин в «Онегине» сначала тоже хотел обнажить банальность не фонетической, а «семантической» рифмы: *Где вы, мечты! где ваша сладость // Где вечная вам рифма младость* (1937–1949, 6: 409), — с «мечтами» *младость* «рифмуется» по смыслу, а не по звуку (Шапир 2004б, 420). Зато в 55-й строфе «Сортиров» за тремя прорифмованными словами ни с того ни с сего подтянулось четвертое, превратив данное восьмистишие в модификацию катенинской «октавы»: *подозренья : тогда : мгновенья : следа : гуденья : сомненья : А. Х. : греха (AbAbAAcc)*<sup>88</sup>.

Кибиров вовсе не думает утаивать свои версификационные сбои от читателя:

Мной искажалась строгая строфа  
 не раз. Знаток просодии ехидный  
 заметит незаконную стопу  
 шестую в ямбах пятистопных. Пусть

94 простит Гандлевский рифмы. Как попало  
 я рифмовал опять.

«Сортиры», 93: 5 – 94: 8

Всё это правда. Две 6-стопные строки обнаруживаются в строфе 4-й и по одной — в строфах 17-й, 29-й, 50-й, 75-й, 84-й, 85-й и 96-й (всего 1,1%)<sup>89</sup>. Неправильности в рифмовке осложняются нарушениями альтернанса: разные мужские рифмы не разделены женской клаузулой в 4-й строфе и на стыке строф 19–20, а на стыке строф 68–69 или в строфе 88, наоборот, подряд сталкиваются разные женские рифмы. 94-ю октаву замыкают стихи с дактилическими окончаниями (*канализация : цивилизацией*) — единственный случай на всю поэму. Четыре или пять раз встречаются запретные перекцентуации: <...> *пóсле подножки на коленке правой*; *Был суриком, слóвно вагон товарный* <...>; <...> *пóсле полетов. Мертвенный покой* <...>; <...> (*тó бишь сержант*) *с улыбкой абсолютно* <...><sup>90</sup>; <...> в *пёрвом лице, в единственном числе* <...> («Сортиры», 7: 5; 36: 2; 13: 1; 69: 5; 87: 2).

Рифмы, за которые Кибиров просит прощения, тоже могут вызывать (и вызывают) нарекания: «<...> рифма у Кибирова оставляет желать лучшего» (Гандлевский 1994, 9). Я понимаю, что «желать лучшего» — в природе человека и что созвучия типа *неблагодарный* : *кафедральный*, *страшно* : *ужасный*, *растерян* : *мерно* («Сортиры», 13: 3, 5; 23: 1, 3; 54: 4, 6) способны раздражать своей небрежностью. Но меня она беспокоит не слишком, ибо входит в кибировскую поэтику, а главное, я не вижу, чтобы она тяготила автора, который, при всех извинениях за несовершенство стиха, разве что не бравирует скудостью рифмовки<sup>91</sup>. В этом отношении красноречива 12-я строфа, где однокоренная рифма *забыл* : *был* на фоне двух тавтологических смахивает на третью:

<...> смерть гимназистки некой... Но **забыл**  
я рассказать о шифере, о **цвете**,  
в который наш сортир покрашен **был**,  
о розоватом яблонево**м цвете**,  
который вешний ветер заносил  
в окошки над дверями, о газете  
республиканской «Коммунизме **жол**»  
на гвоздике... а может, жул... нет, **жол**.

«Сортиры», 12: 1–8<sup>92</sup>

Ср. также тройную тавтологическую рифму *еще* : *еще* : *еще* в 94-й октаве. В то же время Кибиров рифмует *на дне* и *едва ли не* («Сортиры», 29: 3, 5), заставляя вспомнить о рискованных экспериментах Байрона, позволявшего себе даже внутрисловные переносы: <...> *Her voice, though sweet, is not so fit to warb- // le those bravuras* <...> = <...> *Ее голос, хотя и приятный, не столь хорош, чтобы изда- // вать эти бравурные рулады* <...> («Don Juan», XII, LXXV: 5–6; *warb-* образует рифму со словами *garb* и *barb*)<sup>93</sup>.

Гипертрофированная цитатность Кибирова резонирует с инвариантной структурой ирой-комической октавы, переходившей от автора к автору вместе с более или менее устойчивым набором формально-семантических лейтмотивов. Внешне центонность «Сортиров» и ряда других вещей Кибирова (таких, как «Лесная школа» и послание «Л. С. Рубинштейну») есть родное дитя постмодерна, провозгласившего «смерть автора» и практикующего неограниченное присвоение чужих текстов в качестве элементов своего языка. Поэтическое слово оказалось отчужденным от субъекта речи: на языке, сотканном из обобщественных текстов, личное высказывание смешно, неуместно или даже фальшиво (ср. Шапир 1995б). В этой ситуации Кибиров совершил почти невозможное. Его «цитатная техника <...> доведена до естественности владения родным языком — он сыплет

цитатами, как поговорками, или скорее как частушками» (Тоддес 1990, 70; ср. Догалакова 1996; Шапир 1997а; Кибиров, Фальковский 1997). Однако, не поярывая с практикой постмодерна, сделавшего литературное высказывание единицей художественного словаря, автор «Сортиров» отважился заговорить «от себя» на языке «лексикализованных» текстов (Шапир 1998б).

### Примечания

<sup>1</sup> У Корнуолла *th' reader and Diego, both, are waiting* = читатель и Диего оба ждут («Diego de Montilla», XI: 8; «Диего де Монталья» и «Гигес» цитируются по изданию: Cornwall 1820).

<sup>2</sup> Перевод: *Я часто думал, будь у меня больше досуга, // Я бы попробовал приняться за этот приятный стих, // За старую «ottava rima»* (в самом деле, это сокровище // Для поэтов, которым удаются тройные созвучия // Легко) <...>

<sup>3</sup> Перевод: *Моя поэма — эпическая, и она будет // Поделена на двенадцать книг; в каждой книге будут описаны, // Наряду с любовью и войной, сильный шторм на море, // Список кораблей, и капитаны, и царствующие монархи, // Новые персонажи; будет три эпизода: // Панорамный вид преисподней на учениях, // В соответствии с традициями Вергилия и Гомера, — // И всё это чтобы не посрамить звания эпосеи.*

<sup>4</sup> В ранней редакции «Домика» еще резче: *И табор свой писателей ватага // Перенесла с горы на дно оврага // И там копышутся себе в грязи // Густой, болотистой, прохладной, клейкой <...>* (Пушкин 1937–1949, 5: 378). Слово *копышаться* в корпусе пушкинских текстов зафиксировано еще один раз — в бурлескной картине совокупления Девы Марии со Святым Духом: <...> *И вдруг летит в колени милой девы, // Над розою садится и дрожит, // Клюет ее, копышется, вертится <...>* («Гавриилиада», 497–499).

<sup>5</sup> Это пародия на десятую заповедь, по поводу которой случилось острить и молодому Пушкину (1821): *Не пожелаи жыны йскриннагво твоегво <...> ни рабыни егво, ни вола егво, ни ослэ егво <...> ни влэгво, елка свтъ влйжнагво твоегво* (Исх 20: 17); *Не пожелаи жыны влйжнагво твоегво <...> ни рабыни егво, ни вола егво, ни ослэте егво <...> ниже вкѣхъ, елка влйжнагво твоегво свтъ* (Втор 5: 21). Муза у Байрона занимает положение жены или рабыни, а Перас — вола или осла.

<sup>6</sup> Прозаизация стиля дает себя знать уже в «Евгении Онегине»: *Тьфу! прозаические бредни, // Фламандской школы пестрый сор!* («Отрывки из Путешествия Онегина»); *И в поэтический бокал // Я много прозы подмешал* (Пушкин 1937–1949, 6: 489; ср. Шапир 2004в, 535–536). Это укладывается в общий процесс постепенной переориентации Пушкина с поэзии на прозу: <...> *И, Фебовы презрев угрозы, // Унижусь до смиренной прозы <...>; Лета к суровой прозе клонят, // Лета шалунью рифму гонят <...>* («Евгений Онегин», 3, XIII: 5–6; 6, XLIII: 5–6; ср. Брюсов 1909, 90; Гофман 1922, 71–73; Эйхенбаум 1922б; Сидяков 1959; Semjonow 1965, 62–72; Лотман М. 1986б) и др. Такую же эволюцию претерпело творчество Байрона (ср. Жирмунский 1924, 190–193; Викери 1963, 374, 390 и др.; Vickery 1967, 190; Баевский 1996, 6, 7): <...> *I've half a mind to tumble down to prose, // But verse is more in fashion — so here goes!* = <...> *Я не прочь скатиться к прозе, // Но стих большие в моде — так пусть будет стих!* («Верро», LII: 7–8); *If ever I should condescend to*

*prose* <...> = *Если я когда-нибудь снизойду до прозы* <...> («Don Juan», I, CCIV: 1; ср. Рак 1999). Отсутствующий у Байрона эпитет — *смирненная* (вариант: *презренная*) проза — В. Д. Рак (1999, 14) возводит к французским переводам А. Пишо и Э. де Сяля: ср. *vil* 'презренный; ничтожный' в составе выражения *à la vile prose* (Вугон 1820, 282, 161).

<sup>7</sup> Здесь небольшая мифологическая путаница. Поскольку Пегас назван *парнасским иноходцем* и ниже сказано, что Парнас *порос крапивой*, есть основания полагать, что иссохший колодец, о котором сообщается тут же, — это Кастальский ключ, посвященный музам и орошающий склоны Парнаса. Но поэт говорит об источнике, который был вырыт Пегасом, — а это Иппокрена на Геликоне. Пушкин лишь усиливает катахрезу, намеченную эпиграммой П.-Д. Экушара-Лебрёна «Le nouveau Parnasse» («Parnasse est vieux; ses neuf vieilles pucelles...»), которая, по справедливому наблюдению А. А. Ахматовой (Герштейн, Вацуро 1972, 33), послужила главным источником VIII строфы «Домика в Коломне». В эпиграмме, призывающей к обновлению Парнаса, среди прочего говорится: *Leur vieux Parnasse est la source d'ennui: // Un autre Parnasse il nous faut aujourd'hui* = *Их <муз> старый Пермес — это источник скуки: // Сегодня нам нужен другой Пинд*. Парнас расположен в Фокиде, Пермес — на Геликоне (в Беотии), а Пинд лежит между Эпиром и Фессалией: все горные вершины отождествлены по их мифопоэтическому значению; несовместимость денотатов в расчет не принимается.

<sup>8</sup> Ср.: <...> *Pegasus runs restive in his «Waggon»* <...> = <...> *Пегас норовисто бежит в своей «Телеге»* <...> («Don Juan», III, XCIX: 2). Байрон обыгрывает название поэмы Вордсворта «Возница» («Benjamin the Waggoner», опубл. 1819).

<sup>9</sup> Любовь и война — две сюжетных пружины в «Освобожденном Иерусалиме» Тассо.

<sup>10</sup> Автору «Домика в Коломне» поэтическая война воображалась бесславной, войной без завоеваний: *Могучие нам чужды образцы, // Мы новых стран себе не покорили* <...> (Пушкин 1937–1949, 5: 374).

<sup>11</sup> В сходном металитературном контексте Байрон цитирует выражение Вальтера Скотта из «Последней песни менестреля»: *Having wound up with this sublime comparison, // Methinks we may proceed upon our narrative, // And, as my friend Scott says, «I sound my warison»* <...> = *Кончив этим возвышенным сравнением, // Я полагаю, мы можем продвинуться дальше в нашем повествовании, // И, как говорит мой друг Скотт, «созываю войско»* (или «*трублю сигнал к атаке*») <...> («Don Juan», XV, LIX: 1–3).

<sup>12</sup> Дополнительным стимулом к адаптации байроновского тропа могла стать колкость Н. И. Надеждина: «Посль неудачнаго боя при *Полтавѣ*, *А. С. Пушкинѣ*, отстрѣливаясь каррикатурами и эпиграммами, отретировался мужественно съ поля литературнаго и принялся — за грифель лѣтописца! Видимъ *Наполеона* — на *островѣ С. Елены* предприемлющаго писать *Исторію*, распростившись съ возможностью дѣйствовать для *Исторіи!*...» (Надеждин 1830а, 164; ср. 1830б, 199–200; Фомичев 2000, 66–67). Более ранний отклик Надеждина на «Полтаву» дал Пушкину один из первых толчков к написанию комических октав (Надеждин 1829; Фомичев 1980б, 74–75; 1986, 203; 2000, 41).

<sup>13</sup> Перевод: *Наполеон был сокрушен северным Тором, // Разбившим его армию ледяным молотом; // Он был остановлен стихиями, как китобой, или азами, // Как новичок, путающийся во французской грамматике* <...>

<sup>14</sup> Джордж Браммел (Бруммель, Брёммель), знаменитый лондонский денди.

<sup>15</sup> Здесь и далее все выделения полужирным шрифтом принадлежат мне.

<sup>16</sup> Вариант: *С октавы на октаву, всё шажком* (Пушкин 1937–1949, 5: 378).

<sup>17</sup> Эротическая тема тоже получает металитературное преломление. Так, Байрон не советует флиртовать с музой Мура или домогаться музы м-ра Сотби («Don Juan», I, CCV: 1 – CCVI: 1; ср. XIV, ХСVII: 4–8). Аналогичные намеки можно уловить у Пушкина: *Ведь рифмы запросто со мной живут; // Две придут сами, третью приведут* («Домик в Коломне», I: 7–8), — подобно тому как Параша «приводит» в дом переодетую Маврушку (см. также Шапир 1996б, 370<sup>76</sup> сл.).

<sup>18</sup> К автопародиям примыкают множественные переключки «Домика в Коломне» с повестью Тита Космокротова «Уединенный домик на Васильевском», сюжет которого, отдельные мотивы, образы и отчасти их словесное оформление принадлежат Пушкину (Дельвиг 1912, 158; Лернер 1913). Сравнивая две петербургских повести, Н. О. Лернер (1913, 187) и В. Ф. Ходасевич (1915, 34, 38–40) упустили из виду ряд немаловажных деталей, например: «<...> после обеда мать вяжет чулок, а молодая Вера <...> занимается с нею гаданием в карты» (Пушкин 1958, 508); ср.: <...> *днем она чулок вязала, // А вечером <...> Раскладывала карты и гадала* («Домик в Коломне», XVII: 1–3). Поворотный пункт в сюжете «Домика в Коломне» — смерть старушки-кухарки; поворотный пункт в сюжете «Уединенного домика» — смерть старушки-хозяйки, а «престарелая служанка, бывшая в должности горничной и вместе кухарки» (Пушкин 1958, 508), наоборот, остается жива. Противопоставление Параша и Графини, сбивающее с толку читателей «Домика в Коломне», проясняется генетически благодаря «Уединенному домику на Васильевском»: в нем обитательница предместья бедная девушка Вера оказывается соперницей знатной и богатой красавицы, графини И... Но главное, становится понятным происхождение «инфернальных» образов «Домика в Коломне», таких, как «змеиная» радость от пожара, охватившего трехэтажный дом, что вырос на месте ветхой лачужки, или нечто «змеиное» в облике «нежной голубицы» Параша: <...> *Глаза и брови — темные как ночь <...> Коса змией на гребне роговом, // Из-за ушей змиею кудри русы* («Домик в Коломне», XIII: 5; XXV: 1–2; ср. Перцов 1994, 291–292 примеч. 6; Фаустов 2003, 51–52, 79–82). В повести Тита Космокротова адское пламя пожара поглотило хижину Веры, а в черных очах графини И... проглядывала ее связь с нечистым: «<...> черные <...> очи красавицы <...> сопровождали его и во время сна; но сны <...> всегда кончались чем-то странным. То прогуливался он по зеленой траве; перед ним возвышались два цветка <...> но лишь только касался он стебля <...> вдруг взвивалась черная, черная змея и обливала цветки ядом. То смотрел он в зеркало <...> озера, на дне которого <...> играли две золотые рыбки; но едва опускал он к ним руку, земноводное чудовище, страшая, пробуждало его. То <...> на высоте сияли неразлучно две яркие звездочки; но не успевал он налюбоваться ими, как зарождалось черное пятно на темном западе и, растянувшись в длинного облачного змея, пожирало звездочки» (Пушкин 1958, 524–525).

<sup>19</sup> См. редакторское добавление «[\*]» к примеч. 36 на стр. 211 наст. изд. — Ред.]

<sup>20</sup> Слово *идеал* тоже есть в характеристике Татьяны, но насколько теплее и привлекательнее ее образ: *А та, с которой образован // Татьяны милый Идеал...* («Евгений Онегин», 8, LI: 6–7; ср. 4, XIII: 10; 8, XLIX: 6; L: 2)!

<sup>21</sup> Н. О. Лернер (1916; 1917; 1929, 86–93) предположил, что общее между Графиней и Татьяной — следствие единого прототипа (ср. Semjonow 1965, 83).



<sup>22</sup> Вместо «жемчугов и ожерелий» у Параша *На тонкой шее восковые бусы* («Домик в Коломне», XXV: 4).

<sup>23</sup> Сравнение схватки на поле брани и на Парнасе тоже берет начало в «Руслане и Людмиле»: *Соперники другого рода, // Вы, рыцари парнасских гор, // Старайтесь не смеишить народа // Нескромным шумом ваших ссор; // Бранитесь — только осторожно* (II: 9–13).

<sup>24</sup> Байрон имеет в виду написанную октавами бурлескную поэму Джона Хукхема Фрира (Frere) «Проспект и образчик задуманного национального произведения, сочиняемого шорниками Уильямом и Робертом Уислкрафтами из Стоумаркета, что в Саффолке, которое должно включить все самые интересные подробности касательно короля Артура и его Круглого стола» («Prospectus and Specimen of an intended National Work, by William and Robert Whistlecraft, of Stowmarket in Suffolk, Harness and Collar Makers, intended to comprise the most interesting Particulars relating to King Arthur and his Round Table», опублик. 1817). Пятью годами раньше (1812) вышла в свет первая англоязычная ирои-комическая поэма в октавах — «Энстерская ярмарка» («Anster Fair») шотландского поэта Вильяма Теннента (Tennant).

<sup>25</sup> Байрон пишет, что *Жуан никогда не бросал их* <возлюбленных>, *если они сохраняли очарование, // Пока не подчинился судьбе, или волне, или ветру, // Или близким родственникам, что почти то же самое* [*... Juan never left them <lovers> — while they had charms, // Unless compelled by Fate, or wave, or wind, // Or near relations — who are much the same* («Don Juan», VIII, LIII: 8 — LIV: 2)].

<sup>26</sup> Перевод: *Но теперь я начну свою поэму. Это, // Может быть, немного странно, если не совсем внове, // Что с первой песни и до сих пор // Я еще не приступал к тому, через что нам предстоит пройти.* Формульное нам пора (Пушкин 1937–1949, 5: 381) тоже находит соответствие у Байрона: *'T is time we should proceed with our good poem <...> = Нам пора продолжать нашу славную поэму <...>* («Don Juan», IX, XXII: 1).

<sup>27</sup> В свою трагедию Байрон, как это вообще ему свойственно, ухитрился ввести автобиографическую ноту: *<...> Oh ye! whose fate it is, as once 't was mine, // In early youth, to turn a lady's maid <...> = <...> О да! и эта судьба когда-то была моей, // В ранней юности, когда превращаешься в горничную благородной дамы <...>* («Don Juan», VI, LXII: 3–4).

<sup>28</sup> В рукописи Пушкин дважды обращается к читателям *друзья, друзья мои* (1937–1949, 5: 380, 379 примеч. 8). В окончательный текст эти обращения не попали: в 1830-х годах поэт уже не ощущает читателя другом.

<sup>29</sup> Перевод: *Мое перо уже внизу страницы, // Которая заканчивается, и тут конец рассказу; // Хотелось бы, чтобы это случилось пораньше, // Но рассказы, раз начавшись, тянутся так или иначе.*

<sup>30</sup> Перевод: *И если я над чем бы то ни было смеюсь, // Так это для того, чтобы не плакать; а если я плачу, // Так это потому, что наша натура не всегда позволяет нам приводить // Себя в состояние апатии, ибо мы должны топить // Наши сердца сперва в водах Леты, // Прежде чем то, что мы менее всего хотели бы видеть, уснет: // Фетида крестила своего смертного сына в Стиксе; // Смертная мать выбрала бы Лету.*

<sup>31</sup> Ср.: *Все шлют Онегина к врачам, // Те хором шлют его к водам* («Евгений Онегин», 8, XXXI: 13–14; ср. также Фомичев, Курганов 1983, 124).

<sup>32</sup> В *pendant* можно указать, к примеру, на строфу, где Байрон обыгрывает фамилии герцога Веллингтона и маршала Нея («Don Juan», IX, I: 1–8), или на другую, в которой сталкиваются французский и английский омографы (*gôût* ‘вкус’ и *gout* ‘подагра’): <...> *all that Art refines // From Nature for the service of the gôût — // Taste or the gout* <...> = <...> *всё, что утонченное искусство извлекает // Из природы для угождения gôût — // Вкусу или подагре* <...> («Don Juan», XV, LXXII: 1–3).

<sup>33</sup> Байрон в «Дон-Жуане» (IV, LIII: 5–6) сообщает, что слово *rack* употреблено им во всех смыслах слова (*in each sense of the word*); ср. примеч. 83 на с. 322.

<sup>34</sup> М. Л. Гофман не слишком преувеличил, заключив, что анекдот с кухаркой носит «характер эпизода в большой поэме о поэзии» (1922, 77); ср.: «Это поэма о поэме» (Шкловский 1923а, 213).

<sup>35</sup> Ср.: «Стихи Князя Вяземского, Баратынского, и самого Пушкина, перестали быть безусловнымъ, единственнымъ, всегда драгоценнымъ украшеніемъ и подкрѣпленіемъ Альманаховъ и Журналовъ: дерзкіе требуютъ отъ нихъ не одной подписи знаменитаго имени, но достоинства внутренняго и изящества внѣшняго. К р и т и к а с д ѣ л а л а с ь о т к р о в е н н ѣ , с т р о ж е» (Полевой 1830, № 3: 356–357; разрядка моя. — М. Ш.).

<sup>36</sup> В окончательном тексте полемика почти всюду ушла в подтекст (ср. Гофман 1922, 32, 100).

<sup>37</sup> Пушкин с одобрением отзывался о Мюссе: «О нравственности он и не думает, над нравоучением издевается и к несчастью чрезвычайно мило <...>» (1937–1949, 11: 175). Эту манеру Мюссе Пушкин воспринял как одну из примет его байронизма: «<...> в повести *Mardoche Musset* первый из фр.<анцузских> поэтов умел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка» (1937–1949, 11: 176).

<sup>38</sup> Приводя эти стихи в подтверждение преемственности между «Беппо» и «Домиком», В. Я. Брюсов допустил ошибку в переводе: «Но если я, наконецъ, не справлюсь съ настоящимъ размѣромъ <...>» (1909, 89; Гофман 1922, 35). С. А. Фомичев (2000, 52) переписал перевод Брюсова слово в слово, но, к сожалению, как и во многих других случаях, забыл сослаться на источник.

<sup>39</sup> Байрон не раз каялся в том, что вынужденно жертвовал содержанием в угоду рифме: *Besides Platonic love, besides the love // Of God, the love of sentiment, the loving // Of faithful pairs — (I needs must rhyme with dove, // That good old steam-boat which keeps verses moving // 'Gainst reason* <...>) <...> = Помимо платонической любви, помимо любви // К Богу, любви чувственной, любви // Преданных супругов (я по необходимости рифмую любовь <= love> с голубком <= dove>: // Это добрый старый пароход, который тянет стих дальше // Наперекор смыслу <...>) <...> («Don Juan», IX, LXXIV: 1–5; ср. I, LXXXIV: 7–8; CLXXVIII: 3–4; V, LXXVII: 6–8; XIII, LXXXIII: 5–6). Прием обнажения версификационных условностей банальной рифмы дважды использован в «Онегине»: *И вот уже трещат морозы // И серебрятся средь полей... // Читатель ждет уж рифмы розы; // На, вот возьми ее скорей!* (4, XLII: 1–4); *Мечты, мечты! где ваша сладость? // Где, вечная к ней рифма, младость?* (6, XLIV: 5–6).

<sup>40</sup> Более ранние варианты пушкинских строк: *Уф, наконец из сей октавы трудной // [Я вырвался] [Я выпутался] Я выбрался* <...> (Пушкин 1937–1949, 5: 381 примеч. 7а) — довольно точно соответствует английскому *to get through smth.* ‘пробраться через, сквозь что-л.’.

<sup>41</sup> Перевод:

<...> И всё вокруг переполнилось гневом  
На такого упрямого басурмана  
И изливалось на него и его сыновей как дождь,  
Который они встречали, словно песчаная пустыня,

СХ.

Что пьет, а всё еще суха. | Наконец они погибли:  
Его второй сын был повержен выстрелом;  
Третьего сразила сабля; | а четвертый, самый любимый  
Из всех пяти, | принял свою судьбу на штыке <...>

<sup>42</sup> Это касается даже «Евгения Онегина» (ср. с. 262 и примеч. 39). Например, столь характерный оборот, как *ярманка невест* («Евгений Онегин», 7, XXVI: 10), тоже может вести свое происхождение от Байрона: ср. *marriage mart* в XII песни «Дон-Жуана» (XLVI: 7). Кажется правдоподобным также, что фамилия *Кольони* (< ит. *coglionì 'colei'*) в пушкинских стихах из письма С. А. Соболевскому от 9 ноября 1826 г. (ср. Цявловский 2002, 312 примеч. 166) образована по аналогии с фамилией *Cazzani* (< ит. *cazzo 'mentula'*) — так зовут одного из поклонников Юлии в I песни «Дон-Жуана» (CXLIX: 1).

<sup>43</sup> Муравьев в «Эмилиевых письмах» (1790) перевел III строфу I песни «*Gerusalemme liberata*» александрийским восьмистишием с рифмовкой *AbAbccDD*, предугадав тем самым «октаву» Катенина (см. Горохова 1980, 141). Но судя по всему, с произведением Муравьева Батюшков познакомился только в середине 1810-х годов, хотя мог узнать об этом опыте гораздо раньше от самого автора (ср. Левин 1965, 187–189; Космолинская 1997).

<sup>44</sup> Хотя деления на строфы здесь нет, стихотворение композиционно и синтаксически распадается на две шестистрочные части (4 + 2), каждая из которых имеет одинаковую кодую. Отличаются части рифмовкой четверостиший: в первой половине — перекрестной, во второй — опоясывающей.

<sup>45</sup> Известен также 10-строчный вариант эпиграммы Богдановича, вошедший в состав кургановского «Письмовника»: первую публикацию неисправного текста см. в издании 1769 г. (Курганов 1769, 261), с исправлениями — в издании 1790 г. (Курганов 1790, 15).

<sup>46</sup> Два из этих стихотворений — элегии «На кончину Ея Величества Королевы Виртембергской» и «Цвет завета», третье — перевод первых строф Гётева «Посвящения» к поэме «Тайны» («Взошла заря. Дыханием приятным...»).

<sup>47</sup> См. первый и последний монолог Иоанны д'Арк в конце пролога и в начале IV действия.

<sup>48</sup> Из «Освобожденного Иерусалима» Козлов перевел с нарушением альтернанса только «Песнь попугая», причем дважды: сначала 6-стопным ямбом (Козлов 1824), а позднее — 5-стопным (Козлов 1828, 90–91).

<sup>49</sup> См. стихотворения «Киев» (не позднее 1824), «К Италии» (не позднее 1825) и «Воспоминание 14-го февраля» (1830 или 1831), а также перевод фрагмента из поэмы Т. Гросси «Ильдегонда» («Фиорина», не позднее 1830).

<sup>50</sup> См., например, 9 строф в конце III книги и 7 строф в конце IX книги.

<sup>51</sup> См. 6 строф в середине VIII книги «Давида».

<sup>52</sup> Посвящение к поэме Лермонтова «Последний сын вольности» (1830–1831) тоже писано октавами.

<sup>53</sup> Ср. также у Жуковского «Сон могольца» (1806): *Когда, когда и Феб и дочери Мнемозины // Придут под тихий кров беседовать со мной?*

<sup>54</sup> Ср. также: <...> *И легкою ль, неслышною стопою <...>* (В. Жуковский, «Деревенский сторож в полночь», 1806).

<sup>55</sup> Эта образность вместе со строфой и стихотворным размером была усвоена Пушкиным: *Минувших лет воскреснет ли краса?* («Кто видел край, где роскошью природы...», 1821); ср.: <...> *Минувшее проходит предо мною <...>* («Борис Годунов», сцена «Ночь. Келья в Чудовом монастыре»); <...> *Минувшее меня объемлет живо <...>* («...Вновь я посетил...», 1835). «Цвет завета», опубликованный лишь в 1837 г., наверное был известен Пушкину и вряд ли — Загорскому.

<sup>56</sup> В свою очередь, строки «Руслана и Людмила» повторяют послание Д. Давыдова «Бурцову» (1804): *Наливай обширны чаши // В шуме радостных речей, // Как пивали предки наши // Среди копий и мечей. Ср.: Не скоро ели предки наши, // Не скоро двигались кругом // Ковши, серебряные чаши <...>* («Руслан и Людмила», I: 45–47).

<sup>57</sup> Ср. анафорические дейктики в сцене боя с печенегами: <...> *Равнина кровью залилась; // Стремглав наездники помчались <...> Там рубится со строем строй; // Со всадником там пеший бьется; // Там конь испуганный несется; // Там русский пал, там печенег; // Там клики битвы, там побег; // Тот опрокинут булавою; // Тот легкой поражен стрелой; // Другой, придавленный щитом. // Расотпан бешеным конем...* («Руслан и Людмила», VI: 256–257, 260–268).

<sup>58</sup> Стилистическая палитра «Домика в Коломне» может сравниться с «Ильей Муромцем»: от *дуры, сволочи, разгильдяя, негодяя* — и вплоть до *хладного идеала*.

<sup>59</sup> Ср. прозаический перевод с французского (Каченовский 1821).

<sup>60</sup> Октавы «Домика в Коломне» от октав Загорского имеют важные формальные отличия: во-первых, в них нет цезуры, от которой в 5-стопном ямбе Пушкин отказался в 1830 г. (Томашевский 1923б, 24–25), а во-вторых, конец синтаксического периода в них далеко не всегда попадает на клаузулу (см. § 2).

<sup>61</sup> Ср., однако, восторженный отзыв анонимного рецензента на первую публикацию поэмы (ЛПРИ 1833, 546–547).

<sup>62</sup> Может быть, не случайно в 5-стопных ямбах «Сортиров» две эти строки, отсылающие к заповедям классицизма, написаны alexandрийским стихом (поэма цитируется по изданию: Кибиров 1993).

<sup>63</sup> Впервые это произошло еще в 1820 г., в рецензии на «Руслана и Людмилу»: «<...> надобно жалеть, что дарование не избрало для себя более благородного и возвышенного предмета <...>» (НЗ 1820, 68).

Семантические лейтмотивы црои-комической октавы (Байрон — Пушкин — Кибиров)

<sup>64</sup> Ср. парадокс пушкинского Импровизатора, продающего заказное вдохновение: «Вот вам тема, — сказал ему Чарский: — поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» (Пушкин 1937–1949, 8, [кн.] 1: 268).

<sup>65</sup> Перевод: «O dura ilia messorum!» — «О // Стойкие кишки жнецов!» — перевожу я // В пользу того, кто знает, // Что такое несварение — внутренний рок, // Заставляющий весь Стикс течь сквозь маленькую печенку. Латинская цитата — из Горация (Ерод. III: 4).

<sup>66</sup> Перевод: <...> Надир-шах, этот страдающий запором повелитель Персии, // Приведший в разорение Индостан // И оставивший Великому Моголу разве что чашку кофе // Для утоления его горестей, был убит за свои грехи, // Потому что не мог более переваривать обед <...>

<sup>67</sup> Пушкинское авторство этого стихотворения подверг обоснованному сомнению И. В. Немировский (1999). Известно тем не менее, что Пушкин исполнял эти куплеты вслух.

<sup>68</sup> Потаенная рифма — лишь одно из многоуровневых проявлений конститутивного принципа «Домика в Коломне»: Пушкин всё время побуждает «читателя прогнозировать дальнейший ход поэмы, причем прогнозы эти не сбываются с регулярностью паразитической <...> Чувство обманутого ожидания постоянно присутствует в повествовании, сопровождая каждый его поворот» (Хаев 1977, 29).

<sup>69</sup> Ср. *стопы* : *холопы* : *Европы* в грибоедовской эпиграмме на М. Дмитриева и А. Писарева (1824). См. также коллекцию рифм на *-опа* у Г. Шенгели (Гаспаров 2000а, 41).

<sup>70</sup> В своей поэме автор не пользуется и словом *говно* (ср. Кибиров 1993, 48), которое заанаграммировано в рифмах 2-й октавы: *давно* : *вольно* : *умно* («Сортиры», 2: 2, 4, 6).

<sup>71</sup> О датировке и о содержании этого стихотворения см. Вацуру 1999.

<sup>72</sup> Этой же фразеологией пользуется Кибиров: *Доселе я <...> опаску ощущаю неизменно, // садясь орлом...; <...> покуда ты, справляя напряженно // нужду большую, смотришь удивленно <...>* («Сортиры», 11: 3, 5–6; 28: 7–8; ср. Строганов 1993, 116–117).

<sup>73</sup> В подкладке, кроме общезыкового оборота, еще и ахматовские «Тайны ремесла»: *Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда <...>* («Мне ни к чему одические рати...»).

<sup>74</sup> В стихотворной повести Пушкина эта неизбывная субстанция российской жизни изображена несколько иначе: <...> *И там копышутся себе в грязи // Густой, болотистой, прохладной, клейкой <...> → И там себе мы возимся в грязи // Торгуемся, бранимся, [так что любо]* (Пушкин 1937–1949, 5: 378, 379). Ср. письмо П. А. Вяземскому (март 1823): «Я барахтаюсь въ грязи молдавской, чортъ знаетъ когда выкарабкаюсь. Ты — барахтайся въ грязи отечественной и думай:

Отечества и грязь сладка намъ и приятна»

(Пушкин 1926–1935, I: 43; Фомичев 1980а, 55 примеч. 9).

<sup>75</sup> Не совсем понимаю, что хотел сказать А. Л. Зорин в предисловии к первой публикации «Сортиров»: «Эротика здесь <то есть в поэме> нет» (1991, 107).

<sup>76</sup> Мотив кульминационного бегства (в туалет либо из туалета) Кибиров делает сквозным: пытаются удрать от взбешенной бухгалтерши двое подглядывавших за ней мальчишек; в ужасе вырывается из уборной полнотелая Лариса Геннадиевна, кем-то схваченная *за зад* в момент отправления нужды; и наконец, «обуянный диспепсией» герой в решающее мгновение уносится от возлюбленной.

<sup>77</sup> Как и всюду в «Сортирах», поэзия Пушкина дает лишь средства для кибировской пародии, не являясь ее целью. Поэтому в роли донора поэтических формул могут выступать и другие авторы, скажем Шекспир, вернее его русские переводчики: *Прощай, читатель, помнишь обещай!..* («Сортиры», 97: 5) — *Прощай, прощай и помни обо мне!* («Гамлет», акт I, сцена 5) и т. п.

<sup>78</sup> Имеется в виду поэт Сергей Гандлевский, чье имя трижды всплывает в поэме.

<sup>79</sup> Рашид Меджид-оглы Бейбутов (1915–1984), азербайджанский певец, лирический тенор, народный артист СССР.

<sup>80</sup> Ср.: <...> *Луну, небесную лампаду, // Которой посвящали мы // Прогулки средь вечерней тьмы, // И слёзы, тайных мук отраду... // Но нынче видим только в ней // Замену тусклых фонарей* («Евгений Онегин», 3, XXII: 9–14).

<sup>81</sup> О. М. — это Митроша Овечкин, псевдоним критика А. Н. Щуплова.

<sup>82</sup> Но основной подтекст здесь другой — песня «Ты помнишь» из кинофильма «Мы из блокады»: *Ты помнишь, ты помнишь, товарищ, // Пусть память о том тяжела, // Как вьюга сквозь ответ пожарищ // По улицам мертвым мела* (музыка В. Плешака, слова М. Дахие).

<sup>83</sup> Перевод: <...> *Коньяк! // Душистая наяда Флегетона! // Ах, зачем же ты так атакуешь печень // И делаешь, подобно другим нимфам, больными своих любовников?* <sup>2</sup> *Я бы нашел спасение в слабом пунше, но и арак // Всякий раз, когда я наполняю // До краев этим некрепким напитком мой полночный стакан, // Заставляет меня наутро пробуждаться в страшных мучениях.* В оригинале труднопереводимая игра слов: <...> *но арак* =< *rask* — афетическая форма от *arask* 'арак' > // (*Во всех смыслах этого слова*) <...> *Пробуждает меня наутро со своим синонимом* <то есть 'с пыткой'> (LIII: 5–6, 8). В этих строках «Дон-Жуана» — две филологических неточности. Во-первых, тут задействованы далеко не все значения полисемичного *rask*: в 5-й строке слово использовано как наименование спиртного напитка, а в 8-й строке — как свидетельство причиняемых этим напитком страданий. Во-вторых, *rask* 'арак' и *rask* 'пытка, мучение; гибель' неправильно считать синонимами: заключительным пуантом строфы должно было бы стать слово *hotoput*.

<sup>84</sup> Перевод: <...> *я закончил сейчас // Две сотни строф с лишком, как и в прошлый раз; // Это около того, что я отпускаю // На каждую песню из двенадцати или из двадцати четырех* <...> (ср. «Don Juan», XII, LV: 5–8; и др.).

<sup>85</sup> Тот же семантический ореол имеет двукратное *et cetera* в 133-м стихе «Графа Нулина» (ср. Nabokov 1975, 2: 322–323).

<sup>86</sup> В поэме Пушкина Господний вертоград — это лоно и чресла Девы Марии. Ср. пушкинское переложение из Песни песней («Вертоград моей сестры...»).

<sup>87</sup> Занятно, что этот топос представлен и в «Дон-Жуане»: <...> *Would that I were a painter! to be grouping // All that a poet drags into detail! // Oh that my words were colours! but their tints // May serve perhaps as outlines or slight hints* = <...> *Быть бы мне художником! собрать вместе // Всѣ, что поэт тащит в дело поодиночке! // О, если бы красками были мои слова! Но и оттенки их, // Вероятно, могут дать общий эскиз или сделать слабые намеки* («Don Juan», VI, CIX: 5–8).

<sup>88</sup> Аномальные строфы в качестве семантического курсива — это еще один лейтмотив стихотворной повести в октавах: Ф. Сологуб заканчивает, вернее *прерывает* «Кремлева» строфой, написанной без правил, состоящей из 7 строк с рифмовкой *АВАВССС*.

<sup>89</sup> Удлиненная строка в 96-й строфе допускает двойное прочтение: <...> *об испражненьи революц[и]онных толп* <...> или <...> *об испражнен[и]и революц[и]онных толп* <...>; строгое следование орфографии (*испражненьи, революц[и]онных*) нарушает ямбическую инерцию.

<sup>90</sup> Чтение *то бишь сержант* теоретически допустимо, но маловероятно — ср. 5-стопную строку стихотворения «Что „симулякр“? От симулякра слышу!...»: *О чем я то бишь? Да о том же самом* <...> (Кибиров 1998, 20).

<sup>91</sup> Ср.: «Неточная рифмовка была одним из способов избавиться от поэтичности, от гладкости и от позы такого романтического поэта, который что-то вещает. Я не вещаю — я болтаю» (Кибиров, Куллэ 1998, 12; ср. Кибиров 1996, 222). Интонацию поэтической «болтовни» Кибиров культивирует так же, как до него — Пушкин и Байрон [отсюда и кибировское многословие (ср. Зорин 1990, 245; Новиков 1994, 16)].

<sup>92</sup> Форма дательного-направительного падежа *коммунизме* — если не опечатка, прошедшая через все издания «Сортиров», то ошибка либо памяти, либо детского чтения непонятной тюркоязычной кириллицы. Газета «Коммунизмге жол» («Путь к коммунизму») выходила в Нальчике на балкарском языке [\*]. Слово *жол* 'путь' произносится [джол] [\*\*\*].

[\* Под этим названием — с 5.V 1957 (год реабилитации балкарцев) по 1992 г. [с 1961 (после временного ввода новой орфографии 20.V 1961) по 1964 г. — как «Коммунизмге жол»]; с 1936 г. (переход на кириллицу) по 26.IV 1944 (год депортации балкарцев) — «Социалистический Къабарты-Малкъар» («Социалистическая Кабардино-Балкария»); с 16.III 1934 по 1936 г. — «Socialisticskij Qabartь-Malqar»; с 7.IX 1931 по 14.III 1934 — «Leninci çol» (= «Ленинчи жол»/«Ленинчи жол», «Ленинский путь»); с 1.V 1924 (дата основания) по 5.IX 1931 — «Qaraxalq» (= «Къарахалкъ»/«Карахалк», «[Кабардино-Балкарская] Беднота», досл. «Простонародье»); с 1992 г. по настоящее время — «Заман» («Время»). См.: (Газеты 4: 132–133 [№ 10299]; 3: 22 (22–23 [№ 5454]); 5: 35–36; ср. 2: 38 [№ 1846]; 3: 396 [№ 7965]; 4: 135 [№ 10317]).

\*\*\* По-карачаевски и пишется *джол*; в современной (принятой 17.VIII 2012, но до сих пор не проведенной в жизнь) унифицированной караево-балкарской орфографии снова предлагается писать *жол*.

В строке <...> *на звезде... а может, жул... нет, жол* «гадательная» форма *жул* — возможно, (сымитированная?) произвольная реминисценция другого визуально частотного и идеологически актуального слова: *жулдуз/жулдуз* 'звезда'. — С. Б.]

<sup>93</sup> Кибировские октавы с байроновскими сближает еще и несоблюдение альтернанса, и дактилические окончания, и спорадические 6-стопные строки.