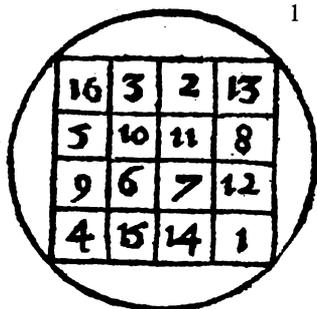


# Волшебный квадрат Фауста в тайнописи Пушкина — Декабристские картинки-загадки и число секрета 17 (К 200-летию рождения Пушкина и 250-летию Гете)

Ростислав Шульц\*

*Я стоял в интервале между Московским каре и  
колонною Гвардейского экипажа...мы были окру-  
жены со всех сторон.*

Н. А. Бестужев, 14 декабря 1825 года.<sup>2</sup>



*Wie dunkel wogt das mächtige Quadrat!*

Johann Wolfgang Goethe, *Faust*<sup>3</sup>

*“An der Wand war...ein sogenanntes magisches  
Quadrat, wie es...auf Dürers Melencolia erscheint.  
Wie dort war die Figur in sechzehn arabisch bezifferte  
Felder eingeteilt, so zwar, daß die 1 im rechten  
unteren, die 16 in linken oberen Felde zu finden war...”*

Thomas Mann, *Doktor Faustus*.<sup>4</sup>

\* Ростислав Шульц защитил докторскую диссертацию в Нью-Йоркском университете на славянском факультете; преподавал русский язык в Нью-Йоркском ун-те и в Университете Ферли Диккинсон. Был многолетним сотрудником радиостанций «Свобода» и «Голос Америки». Автор книг *Пушкин и Книдский миф*, *Пушкин и Казот* и *Пушкин и доктор Фауст (Puschkin und D. Faust)*.

Для всестороннего исследования обширной темы «Фауст в творчестве Пушкина» скорее уместна монография. В пределах же нашего очерка мы ограничимся освещением одного аспекта этой темы — зашифрованной формулы магического квадрата Фауста в творчестве Пушкина — и заодно вкратце отметим, что в 1820-х и 1830-х гг. Пушкин почти не расставался с идеей осуществить собственный замысел о докторе Фаусте.

Прежде чем перейти к волшебному квадрату в творчестве Пушкина, напомним, чем отличаются естественные квадраты от волшебных, использованных в ряде вариантов легенды о Фаусте. Естественные квадраты цифруются слева направо и сверху вниз. Квадрат третьей степени (3x3) состоит из девяти полей, а квадрат четвертой степени (4x4) — из шестнадцати. Для создания магического квадрата с единой цифровой константой в каждом столбце, в каждой строчке и в каждой диагонали естественный квадрат подвергается каббалистической перестановке цифр. Константу волшебного квадрата третьей степени составляет число 15.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

8	1	6
3	5	7
4	9	2

Подобно анаграммам, волшебные квадраты делятся на точные и неточные. В неточном магическом квадрате обычно допускается отклонение в одной из больших диагоналей от числа константы. Поэтому его труднее расшифровать. В качестве примера приведем каббалистическое превращение естественного квадрата в неточный магический квадрат, находящийся в гетевском *Фаусте* («Кухня ведьмы» — “Hexenküche”):

1	2	3
4	5	6
7	8	9

10	2	3
0	7	8
5	6	4

5

Превращение естественных числовых квадратов в искусственные или магические берет свое начало на Востоке (в Индии, Китае). В Средние века магические квадраты проникли с Ближнего Востока в Европу, найдя себе применение в западной каббалистической астрологии. Как сообщает магиолог Hans Biedermann,

Zusammen mit anderen orientalischen Kulturgütern wie Schach und Spielkarten fanden die magischen Quadrate Eingang in die magischen Spekulationen des Abendlandes, wobei immer der Grundgedanke der Korrespondenz mit Gestirngeistern (Intelligentia und Dämonium) im Vordergrund steht. Dies ist besonders bei den magischen Quadraten in der Occulta Philosophia des Agrippa von Nettesheim der Fall, von welchen viele astrologische Charaktere (signacula) abgeleitet sind... Das berühmte magische Quadrat auf Dürers Blatt Melencolia I mit 16 Feldern entspricht dem Planeten Jupiter und soll offenbar die saturnische Melancholie kompensieren.<sup>6</sup>

В эпоху поисков *философского камня и эликсира жизни*, т.е. в пору исторического Георга-Иоганна Фауста (1480-1540?) магический квадрат приобретает более широкую известность благодаря современнику Фауста астрологу Генриху Корнелию Агриппе Неттесгеймскому и художнику Альбрехту Дюреру. Агриппа Неттесгеймский подчинил каждой известной в ту пору планете по одному волшебному квадрату, а Дюрер запечатлел один из них на своей гравированной *картинке-загадке* — «Меланхолии». Итак, оба современника Фауста содействовали популяризации магических квадратов, появившихся затем на печатях, талисманах и амулетах, а также мифологизации образа самого Фауста, по преданию отрас-

тившего себе крылья. В XX веке почитатели Дюрера, всматриваясь в глаза огромной крылатой фигуры «Меланхолия» и в цифры магического квадрата, к которому прикасается левое крыло фигуры, продолжают попытки расшифровать эту картинку-загадку.<sup>7</sup>

Если, согласно Бидерманну, магический квадрат компенсирует *Меланхолию* (в ту пору тоску и грусть называли *желтой*, а депрессивное состояние, граничащее с умопомешательством, — *черной* меланхолией), то искусствовед Wilhelm Waetzoldt видит в дюреровской «Меланхолии» *фаустовское* настроение (“die faustische Stimmung der Melancholie”).<sup>8</sup> Продолжая традицию компенсации депрессивного состояния Фауста, Гете дает своему герою имя Агриппы — *Генрих* — и подвергает его психической и телесной метаморфозе: в сцене «Кухня ведьмы» Мефистофель ведет мрачного Фауста к ведьме, которая должна произвести в дряхлеющем Фаусте психическое и телесное омоложение. Ведьма велит Фаусту вступить в заколдованный круг; а сама начинает бормотать заклинание, называемое «Ведьмина таблица умножения» — “Das Hexen-Einmal-Eins”. В действительности же это — зашифрованная формула превращения простого цифрового квадрата в волшебный:

Aus Eins mach Zehn,	(Из 1 сделай 10.
Und Zwei laß gehn	а 2 оставь,
Und Drei mach gleich,...	а также 3,
Verlier die Vier!	потеряй 4,
Aus Fünf und Sechs,...	из 5 и 6
Mach Sieben und Acht...	сделай 7 и 8,
Und Neun is Eins,	и вот 9 суть единство,
Und Zehn ist Keins... <sup>9</sup>	а 10 нет).

Монолог Фауста, открывающий первую часть гетевской драмы (“Habe nun, ach! Philosophie, Juristrei und Medizin und leider auch Theologie! Durchaus studiert...”), частично навеян скептическими мыслями труда Генриха Агриппы “De incertitute et vanitate scientiarum” («О сомнительности и тщетности наук») и «Меланхолией» Дюрера, являясь как бы выражением депрессии дюреровской фигуры, перед которой лежат предметы (“mit Instrumenten vollgeropft”), свидетельствующие о ее прежних занятиях. К тому же, на коленях и Меланхолии, и Фауста лежит рукопись (“dies

geheimnisvolle Buch, von Nostrdamus eigner Hand”). Нострадамус тоже современник исторического Фауста. И так, превратившись в *Генриха*, гетевский Фауст стал не только похож на Агриппу, но и на *Меланхолию*, соприкосновением крыла связанную с *волшебным квадратом*.

\* \* \*

В первую Болдинскую осень 1830 г. Пушкин проявляет в своем творчестве особый интерес к зашифрованной игре с проницательным или, как поэт любил его называть, *любопытным* читателем, в которой волшебный квадрат занимает видное место. Первые следы знакомства Пушкина с волшебным квадратом обнаруживаются в уцелевших зашифрованных остатках *декабристской* Десятой главы *Евгения Онегина* и в разделе *застольных бесед* “Table-talk”. Эта коллекция, заведенная поэтом в 1830 г. представляет собой анекдоты об исторических личностях, из которых кое-кто отличался своей мятежностью, цинизмом, авантюризмом или готовностью добиться своей цели любыми средствами. В качестве иллюстрации приведем из “Table-talk” содержание 14-й записи:

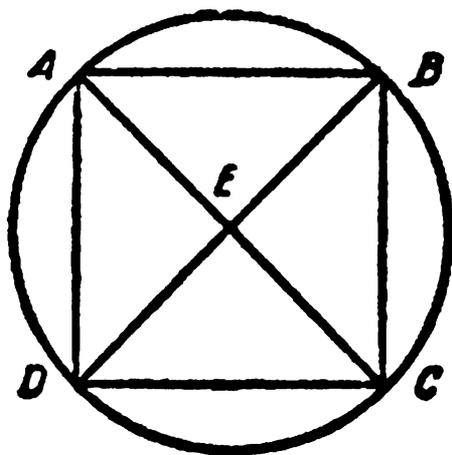
Дельвиг звал однажды Рылеева к девкам. «Я женат», отвечал Рылеев. «Так что же, — сказал Дельвиг, — разве ты не можешь отобедать в ресторации потому только, что у тебя дома есть кухня» (XII, 159).<sup>10</sup>

Такой, казалось бы, на первый взгляд добродушный анекдот о супружеской верности свидетельствует вовсе не о симпатиях Пушкина к Рылееву, которых он к нему не питал, а об историзме поэта, требующем раскрытия двойственной природы этого декабриста с его фаустовской целеустремленностью и способностью одновременно быть и примерным семьянином и террористом. И чем добродушнее анекдот о Рылееве, тем отчетливее вырисовывается двойственность его природы.

Многие анекдоты в разделе “Table-talk” обнажают прием авторской игры с проницательным читателем, знакомым с судьбой данных исторических личностей. Тот же прием встречается и в художественных фрагментах Пушкина. Например, «Сцена из Фауста» не нуждается ни в завязке, ни в развязке, поскольку автор рас-

считывает на знакомство читателя с бродячим сюжетом о целеустремленном человеке, обладающем сильными страстями и принципами и готовом одновременно преклоняться перед добродетелью и ради достижения своей цели безудержно шагать с помощью Мефистофеля по трупам. На фоне *застольных рассказов* о таких исторических личностях, как Фауст, Макиавелли, Петр Первый, Екатерина Вторая, Потемкин, Пугачев, Марат, Пален, Рылеев, etc. 6-я запись в “Table-talk” на первый взгляд не вписывается в эту портретную галерею, поскольку сердцевину ее составляет не историческая фигура, а геометрическая. Постараемся определить, что именно побудило Пушкина включить в “Table-talk” арабский цифровой квадрат:

Форма цифров арабских (VI) составлена из следующей фигуры.



A

I

D (1), ABDC (2), ABECD (3), ABD + AE (4), etc.

*Римские цифры составлены по тому же образцу.*

(XII, 157)

Эта запись раздела “Table-talk” не помечена датой. Если же учесть, что это — 6-я из 49-и записей, то не исключено, что она возникла в 1830 г., т.е. до или во время первой Болдинской осени. Отсутствие даже в академических изданиях сочинений Пушкина каких-либо комментариев к 6-ой записи раздела “Table-talk” свиде-

тельствуется, на наш взгляд, о том, что после Октябрьской революции на родине поэта произошла известная табуизация всех шифров — и квадратных, и числовых и буквенных.<sup>11</sup> К тому же, в окружении исторических личностей геометрический рисунок действительно производит впечатление инородного тела, чем и объясняется то обстоятельство, что изображение пушкинского числового квадрата, в который не вписаны арабские цифры, до сих пор не связывали ни с восстанием декабристов, ни с уцелевшей частью *декабристской* Десятой главы *Евгения Онегина*, ни со столкновением на Сенатской площади Евгения с покойным императором в «Медном всаднике», ни с закодированным декабристским слоем в «Пиковой даме». Однако сам факт помещения рисунка в исторической прозе, возможно, является приемом *намеренного несоответствия*, намекающим на важную роль этого квадрата, опоясанного кольцом. Но рассмотрим вкратце и другие возможности интерпретации квадрата, опоясанного кругом.

В каббалистической науке о числах круг олицетворяет цифру 1, т.е. высшее, духовное начало, а квадрат, — цифру 4, начало земное и материальное.<sup>12</sup> Рисунок в “Table-talk” отдаленно напоминает квадратуру круга, но площадь этого круга больше площади квадрата, так что пушкинский круг выступает скорее в ипостаси цербера или сдерживающего начала, перекликающегося с функцией круга на талисманах и амулетах. Пушкин был хорошо знаком с символическим значением круга и квадрата из романа Жака Казота *Le Diable amoureux*, имевшегося в его библиотеке:

...je découvre que nous sommes sous une voûte assez bien conservée, de vingt cinq pieds en carré à peu près, et ayant quatre issues. Mon camarade, à l'aide d'un roseau qui lui servait d'appui dans sa marche, trace un cercle autour de lui sur le sable léger dont le terrain était couvert, et en sort après y avoir dessiné quelques caractères! “Entrez dans ce pentacle, mon brave, me dit-il, et n'en sortez qu'à bonnes enseignes!”<sup>13</sup>

*Le Diable amoureux*, вышедший в свет в 1772 г., является одним из важнейших источников пушкинской числовой и звуковой каббалистики<sup>14</sup> и весьма вероятно, что и гетевская сцена заклинания, и появление безобразного вопрошающего духа и собачки в *Фаусте* навеяны шедевром Казота, хотя собачка как исчадь ада встречается и в некоторых других вариантах легенды о Фаусте.

Любопытна также параллель по контрасту между двумя картинками-загадками: для пушкинского цифрового квадрата в “Table-talk” необходимо подобрать цифры, а для гетевских цифр в *Фаусте* необходимо подобрать цифровой квадрат!

Пушкинский геометрический рисунок напоминает волшебный квадрат с его подчетом суммы числовых полей по большим диагоналям и суммы диаметрально противоположных угловых полей. На это указывает не только буквенное обозначение угловых полей и расчерченные большие диагонали, но и сопровождающий геометрическую фигуру текст, начинающийся с намеренного морфологического несоответствия — «Форма цифров арабских..., — призванного обратить на себя внимание *любопытного изыскателя*. Текст, предваряющий цифровой квадрат Пушкина, содержит одновременно два смысловых стержня: один — *форма арабского цифрового квадрата*, а другой — квадрат, содержащий *формулу арабского шифра*. Пушкин, на наш взгляд, *намеренно* употреблял в некоторых случаях слово мужского рода — ЦЫФРЬ. В *Толковом Словаре* Владимира Даля<sup>15</sup>, приятеля Пушкина, существительное ЦЫФРЬ или ЦИФРЬ отсутствует, но есть ЦЫФРА, ЦИФРА и ЦЫФИРЬ. Все три существительных у Даля — женского рода. Правда, имеется причастие *цифрованное* письмо в смысле *шифрованное* письмо. Однако в *Словаре языка Пушкина* есть указание, что поэт употреблял ЦЫФРЬ мужского рода в значении ШИФРЬ, т.е. в смысле секретной записи. В четвертом томе этого *Словаря*<sup>16</sup> приводится следующий пример из поэмы «Полтава», в котором ЦИФР употребляется в значении ШИФР:

Ведут свои переговоры,  
Измену ценят меж собой,  
Слагают **цифр** универсалов,  
Торгуют царской головой (V, 29).

Пушкин вполне сознательно употребил в “Table-talk” мужскую форму родительного падежа множественного числа «цифровъ» в значении слова «шифр», чтобы, с одной стороны, мистифицировать непосвященных в тайну истинного смысла рисунка, а, с другой, указать посвященным и *любопытным изыскателям* на ключ секрета: французское слово “chiffre”, обозначающее и *цифру* и *шифр*.<sup>17</sup> Напомним, что в сохранившемся куске *декабристской*

Десятой главы *Евгения Онегина* Пушкин тоже ради шифра заменял одну букву другой. Так, буква **Ц** заменена в зашифрованном тексте буквой **З**:

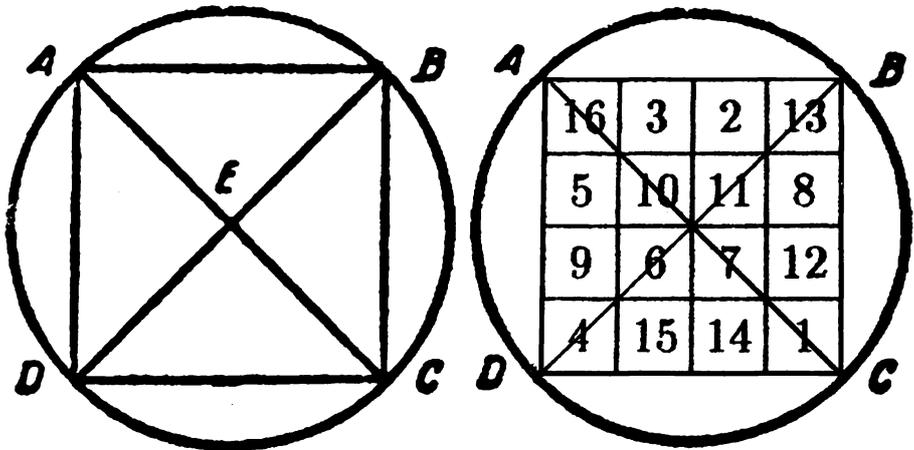
А Р. З. главой З.

(После расшифровки этот стих читается:)

А Русский Царь главой Царей (VI, 520).

Здесь ключом секрета является буква **З**: по-немецки она произносится как русская буква **Ц**, а по-французски и по-английски — как русская буква **З**.

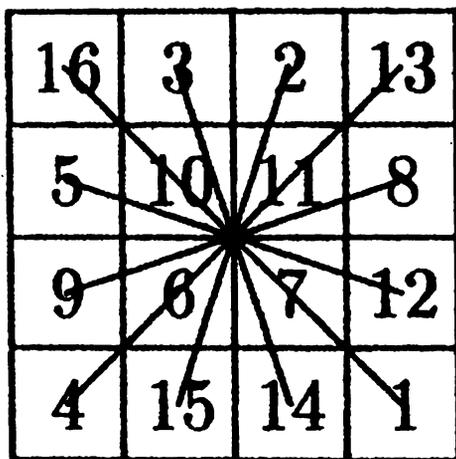
\*\*\*



Другим указанием на волшебный квадрат в 6-й записи раздела “Table-talk” являются *большие диагонали*, соединяющие противоположные углы пушкинского квадрата и определяющие его тайную формулу. Точка пересечения диагоналей, обозначенная буквой «**Е**», скрытое указание на то, что в квадрате — четное число полей, т.е. 4x4. В квадрате третьей степени (3x3) точка пересечения «**Е**» попала бы прямо на нечетное центральное поле и была бы практически не нужна и, стало быть, непригодна для подсчета полей. Если же в квадрате четвертой степени по этим диагоналям сложить величину чисел противоположных угловых полей, то мы получим *ключ секрета* — число 17, т.е.  $1+16=17$  или  $13+4=17$ . Но

этим не исчерпывается значение волшебного числа *17*. Кроме того, внутри шестнадцатипольного квадрата расположен квадрат *2-ой* степени, все *4* поля которого соприкасаются в точке пересечения «*Е*». Если мы сложим по большим диагоналям сумму чисел парных полей этого *внутреннего* квадрата, то мы вновь получим число *17*, т.е.  $7+10=17$  и  $6+11=17$ . Таким образом мы можем здесь говорить о формуле волшебного квадрата: во-первых, это — сумма чисел *внешних* угловых полей или двух угловых пар:  $17+17=34$ ; во-вторых, — сумма по диагонали чисел полей *внутреннего* квадрата, совпадающая с суммой чисел *внешних* угловых полей всего квадрата:  $17+17=34$ ; и, в-третьих, это — сумма чисел полей по одной и другой большой диагонали магического квадрата:  $17+17=34$  и  $17+17=34$ .<sup>18</sup>

Рассматривая магическую сторону этого числового квадрата, следует еще упомянуть, что число *17* обладает, так сказать, *вездесущими* свойствами, ибо оно *незримо* присутствует во всех *16-и* полях квадрата, составляющих *8* пар числа *17*; причем числа парных полей магического квадрата занимают по отношению друг к другу диаметрально противоположные места: *1* и *16* находятся в противоположных углах большой диагонали, причем *1* — *справа*, а *16* — *слева*; *2* занимает второе верхнее поле *справа*, а *15* — второе нижнее поле *слева*; *14* — второе нижнее поле *справа*, а *3* — второе верхнее поле *слева*, etc... Соединение прямыми линиями *8-и* числовых пар, сумма которых составляет *17*, напоминает узор *паутины*:



Другие следы знакомства Пушкина с волшебным квадратом обнаруживаются в зашифрованных страницах, представляющих незначительную часть *декабристской* Десятой главы *Евгения Онегина*, которые были расшифрованы еще до Октябрьской революции. Прежде чем перейти к эзотерической связи поэтики Пушкина с геометрической фигурой, сошлемся на Вольфа Шмида, отметившего, что Пушкин еще в 1827 г. намекал на точки соприкосновения между поэзией и геометрией: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии».<sup>20</sup>

Возникший в 1830 г. зашифрованный текст декабристской главы *Евгения Онегина* был расшифрован в 1910 г. Петром О. Морозовым. Исследователь подметил в тексте четыре разъединенных строки из стихотворения «Герой» и затем определил закономерности шифра.<sup>21</sup> Так что нам следует лишь остановиться на источнике пушкинского *ключа секрета* и на невыясненном вопросе причины зашифровки небольшой части Десятой онегинской главы. Взглянем сперва на *правую* и *левую* страницы уцелевшего текста Десятой онегинской главы, в которой зашифровано в среднем по **4** начальных стиха **16-и** строф. Ключом секрета Пушкина является число **17**. Сопоставление пушкинской числовой тайнописи с известными квадратными шифрами и числовыми квадратами приводит нас вновь к магическому квадрату **4-й** степени. Так, например, совпадая с числами магического квадрата, ключевые пушкинские числа **4**, **16** и **17** в шифре отрывка Десятой онегинской главы указывают, что в качестве шифровального образца Пушкин избрал магический квадрат.

При сопоставлении расшифрованного текста из Десятой главы *Евгения Онегина* с волшебным квадратом, ключом секрета которого является число **17**, бросается в глаза, что, помимо совпадения ключей секрета, возникает также параллель между **16** пушкинскими строфами и **16** полями волшебного квадрата, а **4** пушкинских стиха, написанных **4-х-стопным** ямбом перекликаются с прямоугольным полем квадрата **4-ой** степени. Декабристская онегинская глава вызывает ассоциации не только с магическим квадратом, но и с Сенатской площадью, на которой войска декабристов выстроились в форме квадрата. Реминисценции живого человеческого квадрата на Сенатской площади получили свое от-

ражение во второй части гетевского *Фауста*, где описаны полки, создавшие живой квадрат и окруженные вражескими войсками. О том, что Гете действительно намекал на Сенатскую площадь и на окруженное каре декабристов, подтверждает рассказ Н. А. Бестужева («14 декабря 1825 года»):

Сабля моя давно была вложена, и я стоял в интервале между Московским каре и колонною Гвардейского экипажа, нахлобуча шляпу и поджав руки, повторяя себе слова Рылеева... В самом деле: мы были окружены со всех сторон.<sup>22</sup>

Другая поэтическая аллюзия на Сенатскую площадь с ее живым квадратом, состоящим из декабристов, принадлежит Александру Галичу («Петербургский романс») и содержит текстуальные совпадения с разными стихами Пушкина:

Где всегда по квадрату  
В ожиданьи полки —  
От Синода к Сенату,  
Как четыре строки...<sup>23</sup>

Итак, уцелевшая часть Десятой онегинской главы дошла до нас только благодаря шифру, заимствованному Пушкиным у магического квадрата с его ключом секрета — числом *17* ( $1+16=17$ ). В отличие от естественного числового квадрата, где поле *1* по большой диагонали находится *слева*, а поле *16* — *справа*, в волшебном квадрате дюреровского образца, наоборот, поле *1* расположено *справа*, а поле *16* — *слева*. Поэтому и зашифрованный текст уцелевшей части Десятой онегинской главы следует начинать читать с первого стиха на *правой* странице, а потом перейти к *17*-у стиху на той же странице; далее читать первый стих на *левой* странице и наконец *17*-й стих на той же странице ( $17+17=34$ ). Эту секретную формулу следует продолжать использовать в той же (*правой* – *левой*) последовательности.

Основываясь на нашей гипотезе о заимствовании Пушкиным ключа секрета у волшебного квадрата, постараемся ответить и на такие вопросы: зачем понадобилось Пушкину заимствовать приемы шифра у сравнительно небольшого квадрата, занимающего по площади четвертую часть шахматной доски? И зачем решил поэт

спасти для вечности всего лишь незначительную часть *16-и* онегинских строф (в среднем *4* из *14-и* стихов) и вообще весьма незначительную часть Десятой главы (в обычной онегинской главе от *40* до *60* строф)? На наш взгляд, Пушкин вовсе не задавался целью спасти для потомства несколько разрозненных стихов Десятой онегинской главы; он, видимо, хотел испытать возможности шифра волшебного квадрата, надеясь рано или поздно использовать его в других творческих целях, например, в шифровании «Пиковой дамы».

В тайнописи Пушкина есть достаточно скрытых аллюзий, рассчитанных на его вдумчивых современников, которых он условно назвал *любопытными изыскателями*. Напомним, что призыв Пушкина к посвященным в тайнопись содержится в *Повестях Белкина*,<sup>24</sup> хотя на сей раз не будем останавливаться на этих картинках-загадках, так как в основе их шифра, как нам кажется, отсутствует волшебный квадрат.

Призыв Пушкина к *любопытным* читателям содержится также в первой сноске к «Медному всаднику»:

Происшествие, писанное в сей повести, основано на истине. Подробности наводения заимствованы из тогдашних журналов. Любопытные могут справиться с известием, составленным В. Н. Берхом (V, 133)

Каков смысл этой *научной* сноски? Какому читателю пришло бы в голову усомниться в том, что в 1824 г. в Петербурге произошло наводнение? Зачем указывать, что эта повесть основана на истине? Все это, как нам кажется, рассчитано на то, чтобы просигнализировать любопытному читателю, что самое главное событие здесь вовсе не наводнение в 1824 г., а вызов Евгения, брошенный покойному императору на Сенатской площади в 1825 г. На такой подтекст в 1929 г. обратил внимание Д. Д. Благой.<sup>25</sup>

Принимая гипотезу Благого о декабристском подтексте в «Медном всаднике» и учитывая многозначность пушкинских аллюзий, предлагаем в подкрепление его гипотезы еще одну аллюзию на восстание декабристов из «Table-talk»: изображение квадрата, опоясанного кругом, выглядит как графический намек на столкновение 14 декабря 1825 г. на Сенатской площади декабристов и сил, верных императору Николаю, сомкнувших кольцо вокруг мятежников.

В личной библиотеке Пушкина не сохранилась ни первая, ни вторая часть гетевского *Фауста*. Однако среди его официальных высказываний и творческих замыслов есть достаточно косвенных указаний на его знакомство с обеими частями этой драмы. Пушкин вращался в литературной среде, где невозможно было не знать величайшего произведения первого немецкого поэта, и дружил с В. К. Кюхельбекером, В. А. Жуковским и Н. М. Карамзиным, лично знавшими Гете и являвшимися проводниками его творчества в России. Благодаря своей дружбе с Кюхельбекером, Пушкин по всей вероятности еще в Лицее познакомился с гетевским *Фаустом*.

Самые ранние признаки стремления Пушкина создать собственный вариант легенды о докторе Фаусте относятся к 1819 году, когда возникают рисунок, названный впоследствии А. М. Эфросом «Сцена дебоша», и фрагмент «Надинька», являющийся первой попыткой поэта испробовать свои силы в прозе. В «Сцене дебоша» изображены двое мужчин. Один с хвостом сидит за столом; другой стоит у стены, куря трубку. Перед ними пьяная женщина в неглиже швыряет бутылками. На переднем плане шествует маленький скелет со шпагой, а на полу лежит череп. Т. Г. Цявловская первая заметила у сидящего на стуле мужчины хвост, и сочла этот рисунок иллюстрацией к пушкинскому замыслу «Влюбленный бес», который он годами вынашивал. Этот замысел — результат его серьезного увлечения творчеством французского мистика Жака Казота, автора романа *Le Diable amoureux* («Влюбленный дьявол»). От себя добавим, что *Влюбленный дьявол* Казота — один из вариантов Книдского мифа, в котором влюбленный демон — женского рода. Судя по «Сцене дебоша», возникшей в юбилейный год Казота, родившегося в 1719 году, у Пушкина происходит слияние двух преданий — Книдского мифа и легенды о Фаусте. Пушкинский искуситель — мужского рода и, стало быть, напоминает Мефистофеля. Бесовке из Книдского мифа Пушкин обычно отводит вспомогательную роль.

«Надинька» и «Сцена дебоша» сюжетно взаимосвязаны. «Надинька» — предвестница таких прозаических замыслов и повестей, как план «Влюбленный бес», устный рассказ «Уединенный домик на Васильевском», «Выстрел» и «Пиковая дама». В «Надиньке» главные роли искусителя и искушенного отведены мужчинам, что сближает их с главными героями легенды о Фаусте. Взглянем на фрагмент «Надинька»:

Несколько молодых людей, по большей части военных, проигрывали свое имение поляку Ясунскому, который держал маленький банк для препровождения времени, важно передергивал, подрезая карты. Тузы, тройки, разорванные короли, загнутые валеты сыпались, и облако стираемого мела мешалось с дымом турецкого табаку. Неужто два часа ночи? Боже мой, как мы засиделись, — сказал Виктор Н молодым своим товарищам. — Не пора ли оставить игру? Все бросили карты, встали из-за стола, всякий, докуривая трубку, стал считать свой или чужой выигрыш; поспорили, согласились и разъехались (VIII, 401).

Прежде всего заметно предпочтение Пушкиным мужчины в роли главного искуителя. Мы имеем дело со слиянием двух демонологических преданий — Легенды о докторе Фаусте и Легенды о мстящей Венере, известной под названием «Книдский миф».

\* \* \*

Набрасывая в 1820 году первые черновые варианты «Кавказского пленника», поэт в качестве эпиграфа к поэме выбирает стих из гетевского *Фауста*, касающийся предстоящей метаморфозы героя: “Gib meine Jugend mir zurück” («Верни мне молодость мою»). Упоминание Фауста или Мефистофеля встречается в «Набросках к замыслу о Фаусте», «Сцене из Фауста», *Аране Петра Великого*, в “Table-talk”, в заметке «О драмах Байрона, «Пиковой даме» и «Сценах из рыцарских времен». К тому же, фабульные параллели и текстуальные совпадения с гетевским *Фаустом* встречаются в *Евгении Онегине*, *Домике в Коломне*, *Уединенном домике на Васильевском*, «Медном всаднике» и в так называемых *адских рисунках*. Что же касается точек соприкосновения пушкинских вариантов легенды о Фаусте с *магическим квадратом* или, как его называли в России XIX века, *волшебным квадратом*, то этот вопрос в пушкиноведении еще не затрагивался.

Вопрос лишь в том, был ли он знаком с ними до написания в конце 1833 года «Медного всадника» и «Пиковой дамы».

Сперва, однако, отметим, что прототипом для Фауста во второй части гетевской драмы послужил Пётр Первый, основавший новую столицу в болотистой местности над уровнем моря. На такую зависимость указывают не только гетевские дневники, но и исследование Бориса Ю. Геймана 1950 года:

Достаточно внимательно ознакомиться с дневниками Гете периода работы над 2-й частью «Фауста» (1825-1831), с сохранившимися его высказываниями и произведениями этой поры, чтобы стало ясным, какое глубокое впечатление произвело на Гете известие о петербургском наводнении 1824 г. На протяжении всех лет работы Гете над второй частью своего произведения он постоянно возвращается мысленно к этому событию. Это-то и позволяет утверждать, что конкретное содержание подвига Фауста было найдено Гете в ходе тех многообразных, сложных и длительных размышлений, которые были разбужены в его сознании известиями о петербургском наводнении 1824 г. Огромное впечатление от этого события не только подсказало Гете тему развязки, но и содействовало возобновлению интереса к «Фаусту», которого он оставил много лет тому назад. Не будь Гете так потрясен известием о катастрофе в Петербурге, 2-я часть «Фауста», возможно, осталась бы ненаписанной.<sup>26</sup>

Известно также, что между второй частью *Фауста* и «Медным всадником» имеются такие точки соприкосновения, как антитеза *человеческий дух — природная стихия*, когда обоим героям, глядящим в морскую даль, приходит мысль построить на этом месте город:

Faust: Mein Auge war auf's hohe Meer gezogen,  
Es schwoll empor, sich in sich selbst zu türmen.  
Dann ließ es nach und schüttete die Wogen,  
Des flachen Ufer Breite zu bestürmen...  
Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen,  
Hier möcht' ich kämpfen, dies möcht' ich besiegen,...  
Da faßt' ich schnell im Geiste Plan auf Plan.<sup>27</sup>

М.В.: На берегу пустынных волн  
Стоял он дум великих полн  
И вдаль глядел...  
...И думал он:  
Отсель грозить мы будем шведу.  
Здесь будет город заложен  
На зло надменному соседу (V; 135).

Типологическое соответствие между второй частью *Фауста* и «Медным всадником» представляют собой Филемон и Бавкида с их гостем и Евгений и Параша с матерью, ставшие жертвами гран-

диозных планов сильных мира сего. В 1981 году М. Эпштейн продемонстрировал текстуальную близость между отрывком из пятого акта второй части *Фауста* и вступлением к «Медному всаднику»:

Vom Ufer nimmt zu rascher Bahn,  
So sprich, daß hier, hier vom Palast  
Das Meer die Schiffe willig an,  
Dein Arm die ganze Welt umfaßt!

Большинство слов этого отрывка находят прямое соответствие или отзвук во Вступлении к «Медному всаднику»: “das Ufer” — «берег»; “die Schiffe” — «корабли»; “der Palast” — «дворец»; “die ganze Welt” (весь мир) — «со всех концов земли»; “willig” (охотно, со рвением) — «стремятся»; “rascher” (быстрый, живой) — «оживленным». Ср. также гетевское “hier, hier vom...” и пушкинское «отсель»; “Dein Arm die ganze welt umfaßt” (твоя рука объемлет весь мир) — «ногою твердой стать при море». Почти совпадают и синтаксические конструкции, употребляемые обоими поэтами для сопоставления двух состояний местности — до и после строительства: у Пушкина — «где прежде... ныне там...», у Гете — “hier stand... wo jetzt (тут стоял... где ныне...). Впечатление сходства между двумя поэтическими текстами усиливается близостью их ритмической структуры (четырёхстопный ямб).<sup>27</sup>

Однако несмотря на типологические соответствия Эпштейн считает, что это — случайное совпадение:

Между «Медным всадником», написанным в 1883 году, и второй частью «Фауста», законченной в 1831 и впервые опубликованной в 1833 году, при полном отсутствии влияний, заимствований, полемики и т.п., есть глубокая соотносимость в системе художественных образов и философских обобщений.<sup>28</sup>

Если бы Эпштейн не ошибся на целый год, надо полагать, что его заключение возможно было бы несколько иным. Вторая часть *Фауста* вышла не в 1833, а в 1832 году:

1 июня 1831 года Гете сообщил своему другу Цельтеру о том, что «Фауст» завершен. Он сам подготовил рукопись для печати. Но она появилась в свет уже после его кончины в 1-м томе «Посмертного издания сочинений в 1832 году.<sup>29</sup>

Таким образом Пушкин имел больше времени ознакомиться с содержанием *Фауста II*. Хотя он предпочитал читать немецких писателей в переводе на французский или русский, тем не менее он понимал по-немецки гораздо лучше, чем говорил. Свидетельством тому являются немецкие книги, имевшиеся в его библиотеке. Кроме немецких словарей, там были сборники стихов, книги о России, которыми поэт пользовался для написания *Истории Петра* и *Истории Пугачева*. О том, что Пушкин понимал, когда говорили по-немецки, хотя он сам стеснялся говорить, можно судить по его письму жене от 8 декабря 1831 года (XIV, 245). Судя по заметке Пушкина от 17 декабря 1833 года, поэт бывал на литературных вечерах у Василия А. Жуковского, на которых читали немецкие произведения в оригинале.

17 ...Вечер у Жуковского: немецкий amateur, ученик Тиков, читал Фауста — неудачно, по моему мнению (XII, 317)

4 января 1835 года Павел А. Катенин сообщил Пушкину, что когда последний раз ездил в Москву, он приобрел первое гетевское десяти томное посмертное собрание сочинений с *Фаустом II*. Судя по тому, что Катенин написал письмо в самом начале 1835 года, он приобрел *Фауста II* года два после его выхода в свет. В литературных кругах, в которых вращался первый поэт России, даже такой второстепенный писатель, как Катенин, не мог себе позволить не быть знакомым с продолжением величайшего поэтического создания современности.

В своей критической заметке «О драмах Байрона» Пушкин выставил такой аттестат гетевскому *Фаусту*:

Фауст есть величайшее создание поэтического духа: он служит представителем новейшей поэзии, точно как Илиада служит памятником классической древности (XI, 51).

Судя по ряду косвенных указаний, Пушкин не только успел ознакомиться с *Фаустом II* до конца 1833 года, но и, на наш взгляд, расшифровал в нем русский исторический фон с Петром Первым и его новой столицей, заимствованный Гете для второй части драмы. От себя добавим, что Пушкин также обнаружил аллюзию на Сенатскую площадь, где 14 декабря мятежники образовали живой

квадрат, который был окружен войсками нового царя: “Wie dunkel wogt das machtige Quadrat!” («Как зыблется могучее каре!»<sup>30</sup>).

Художественный интерес Пушкина к памятнику Фальконе и цифровому арабскому квадрату возникает почти одновременно: в 1829 году возникает рисунок памятника на Сенатской площади, но на рисунке отсутствует всадник; а в 1830 году в “Table-talk” появляется шестая запись с зашифрованным волшебным квадратом! В таком контексте буква *E* в центре квадрата олицетворяет памятник Екатерины II Петру I. Римская буква *E* вполне может означать латинское слово *Equus*, т.е. *Всадник*, хотя бы потому, что посвящение на одной стороне его цоколя написано на латинском языке:

Petro Primo Catharina Secunda MDCCLXXXII

Напомним также, что англо-американский драматург Peter Schaffer, автор навеянных творчеством Пушкина пьес *Equus*<sup>31</sup> и *Amadeus*, использовал не только аллюзию на поэму Пушкина, но и на лежащий в ее основе Книдский миф о мести ожившей статуи, разъединяющей мужчину и женщину и лишаящей мужчину разума.<sup>32</sup> Менее вероятным кажется обозначение *Евгения* буквой *E*, поскольку Пушкин обычно давал своим замыслам наименования антагонистов: «Влюбленный бес», «Каменный Гость», «Сказка о Золотом Петушке», «Пиковая дама», «Медный всадник».

Петербургские повести «Медный всадник» и «Пиковая дама» писались одновременно во вторую Болдинскую осень и являются как бы двумя сторонами таких демонологических сюжетов, как Книдский миф об оживающей и мстящей потусторонней силе, разъединяющей мужчину и женщину, и Легенда о докторе Фаусте. В одном случае это — статуя Петра Первого, а в другом, Венера Милосская. В подтверждение того, что в 1833 г. воображение Пушкина тревожил образ мифа об оживающей статуе Афродиты-Венеры, сохранилось несколько указаний. В воспоминаниях Н. А. Иванова, находившегося в обществе поэта 18 сентября 1833 г. в Оренбурге, когда тот парился в бане, имеется такое наблюдение:

(Пушкин) стоял перед трюмо, правую рукою расправляя кудрявые волосы, а левою прикрываясь, так как был совершенно раздет. На это Артюхов заметил, смеясь. — А заметил ли ты, Александр Сер-

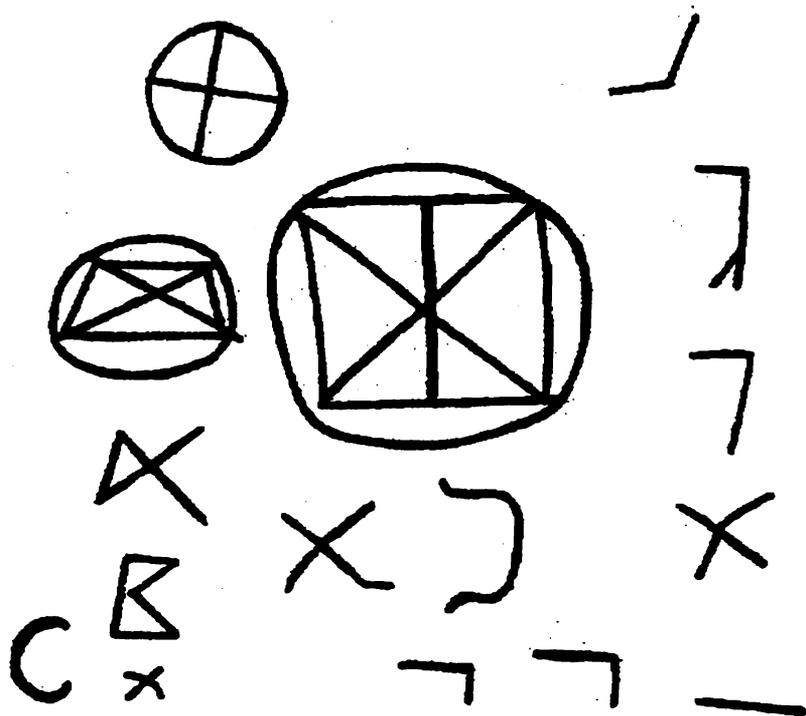
геевич, свое сейчас сходство с Венерой Медицейской? — Последний взглянул в зеркало, как бы для проверки сходства, и ответил: — Да, правда твоя.<sup>33</sup>

Венера Медицейская — копия Афродиты Книдской, которая в архетипе Книдского мифа — повести Лукиана *Две любви* — лишает молодого игрока в кости разума. Из Оренбурга Пушкин сразу же направился в Болдино, где 6 октября начал писать «Медного всадника» и «Пиковую даму». В первой повести поэт изменил пол скульптурного демона, превратив Афродиту Книдскую в статую Петра Первого, продолжающую выполнять прежнюю функцию покровительницы и карательницы. А в «Пиковой даме» оживает мстящая Венера Московская. И наконец в первых числах декабря 1833 г. Пушкин рисует в своей «Последней тетради» Венеру. Таким образом в 1833 г. поэт трижды изобразил Венеру и один раз мстящую статую в мужской ипостаси.

Хотя в «Медном всаднике» не упоминаются ни Фауст, ни Мефистофель, у нас имеется достаточно оснований полагать, что между этой петербургской повестью и гетевским *Фаустом* есть точки соприкосновения. Узнав в начале 1825 г. о наводнении Петербурга в ноябре 1824 г., Гете возобновляет работу над второй частью *Фауста*. Таким образом Петр Первый становится прототипом Фауста во второй части драмы. Гете изображает здесь человека, с помощью демонических сил отвоевавшего у моря кусок земли и выстроившего на нем город. И не исключено, что читая гетевского *Фауста* в 1832 или в 1833 г., Пушкин, видимо, подметил родственную связь между своевольным чернокнижником и русским царем, погубившим сотни тысяч людей во время строительства новой русской столицы. Между вступлением к «Медному всаднику», написанному в Болдинскую осень 1833 г., и второй частью гетевского *Фауста*, как мы отмечали ранее, имеются текстуальные совпадения.<sup>34</sup>

Неудивительно также, что когда в том же 1833 г. после трехлетнего перерыва Пушкин возвращается к декабристским картинкам-загадкам, он вновь прибегает к графическому изображению цифровых квадратов, а также рисует знак макрокосма, который видит гетевский Фауст в сцене «Ночь» и который изображен на картине Рембрандта *Фауст*. Эти варианты квадратов переклика-

ются и с кругом и квадратом в “Table-talk”, и с кругом и квадратом в первой и второй частях *Фауста* Гете. Взглянем на эти каббалистические наброски 1833 г.:



(XVIII, 273)

И в «Медном всаднике» и в «Пиковой даме» Пушкин использует скрытые текстуальные аллюзии на площадь магического квадрата. В случае *Медного всадника* это — Сенатская площадь с памятником императору, на которой силы, верные новому царю, окружили декабристов. Кроме того, в обеих петербургских повестях присутствуют прямоугольные и круглые предметы, напоминающие квадрат и круг. К этим аксессуарам относятся деньги (бумажные билеты), дом, окно, угол, дверь, ступени и письмо, а также монеты, часы, колесо и круглая печать. В художественной лаборатории Пушкина происходит контаминация числового квадрата с масонскими аксессуарами, олицетворяющими пути общения между своим и чужим миром; а сопоставление, противопостав-

ление и психическая метаморфоза протагонистов «Медного всадника» и «Пиковой дамы» раскрывает двойственное отношение Пушкина к мятежу декабристов. Так, например, сходство между Евгением и Германном состоит главным образом в их вызове, брошенном потусторонней силе. Но Евгения не назовешь *разбойником* и *убийцей*, а Германна именно так характеризует обманутая им Лиза. Один намерен добиться своей *независимости честным* путем; другой после первоначальных колебаний готов достигнуть своей цели, не гнушаясь даже сделки с дьяволом:

**М.В.** О чем же думал он? О том,  
Что был он беден, что **трудом**  
Он должен был себе доставить  
**И независимость и честь;**  
Что мог бы Бог ему прибавить  
Ума и денег... (V, 139).

**П.Д.:** Почему не попробовать своего счастья?.. Представиться ей, подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником, но на это все требуется время — а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю, — через два дня! Да и самый анекдот?.. Можно ли ему верить?.. Нет! Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал, и доставит мне **покой и независимость!** (VIII, 235).

«*Деньги*, — вот чего алкала его душа!» — констатирует Лиза, узнав, что Германн стал убийцей графини. Между «Медным всадником» и «Пиковой дамой» есть множество фабульных точек соприкосновения. Пушкин ставит Евгения и Германна в сходные ситуации. Рассмотрим теперь контекст аксессуара дом:

**М.В.** Вскочил Евгений; вспомнил живо  
Он прошлый ужас; торопливо  
Он встал; пошел бродить и вдруг  
Остановился, и вокруг  
Тихонько стал водить очами  
С боязнию дикой на лице.  
Он очутился под столбами  
Большого дома... (V, 146-147).

**П.Д.:** Что, если, думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу: что если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит эти три верные карты! ... Рассуждая таким образом, очутился он в одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры. (VIII, 235-236).

Для обоих протагонистов *дом* является предвестником беды. Укажем также на одну параллель по контрасту: после прогулки Германн возвращается в свой уголок, тогда как Евгений это сделать уже не может:

**М.В.** К себе домой не возвращался.  
Его пустынный уголок  
Отдал в наймы, как вышел срок,  
Хозяин... (V, 146).

**П.Д.:** Германн затрепетал... Он стал ходить около дома, думая об его хозяйке и о чудной ее способности.  
Поздно он воротился в смиренный свой уголок. (VIII, 236).

Такие параллели свидетельствуют о сочувствии автора к Евгению и его принципиальном несогласии с фаустовской амбициозностью Германна. Взглянем на символ *окна*, являющегося, как квадрат, четырехугольником:

**М.В.** Природой здесь нам суждено  
В Европу прорубить **окно**...  
Сюда по новым им волнам  
Все флаги в гости будут к нам... (V, 135).

Во что же превратился символ *окна* сто лет спустя? Через прорубленное *окно* на столицу обрушились волны и западное вольнодумство. И в «Медном всаднике» и в «Пиковой даме» *окна* играют в жизни главных героев судьбоносную роль:

**М.В.** Осада? Приступ? злые волны  
Как воры лезут в **окна**. Челны  
С разбега стекла бьют кормой... (V, 140).

**П.Д.:** Он остановился и стал смотреть на **окна**. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой, Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его **участь** (VIII, 236).

Поняв причину наводнения, Евгений вслед за мятежными волнами ропщет на царя. В «Медном всаднике» намечаются такие аксессуары, как **запечатанное письмо**, которые затем и в «Пиковой даме» будут перекликаться с тайной магического квадрата»:

**М.В.** Евгений...  
Бежит туда, где ждет его  
Судьба с неведомым известьем,  
Как с **запечатанным письмом**... (V, 144).

**П.Д.:** На другой день, увидя идущего Германна, Лизавета Ивановна встала из-за пяльцев, вышла в залу, отворила форточку и бросила **письмо** на улицу, надеясь на проворство молодого офицера. Германн подбежал, поднял его и вошел в кондитерскую лавку. **Сорвав печать**, он нашел свое **письмо** и от-вет Лизаветы Ивановны (VIII, 238).

И Евгений и Германн скрещивают на груди руки, напоминающие диагонали волшебного квадрата:

**М.В.** Без шляпы, руки сжав крестом,  
Сидел недвижимый, страшно бледный  
Евгений... (V, 141).

**П.Д.:** ...он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. (VIII, 245).

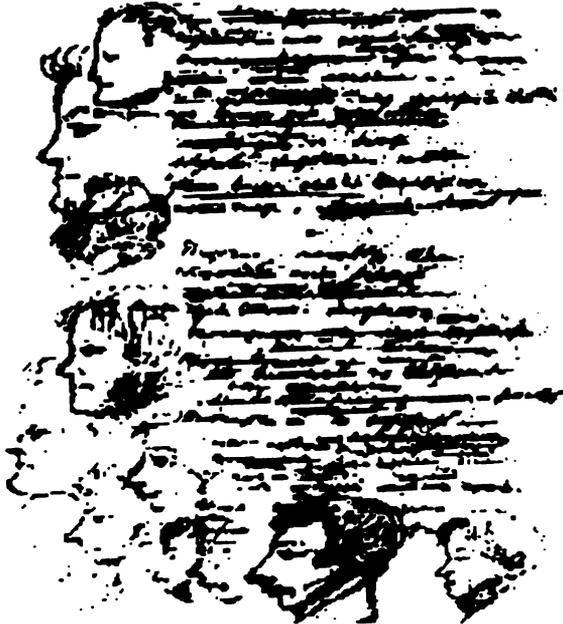
Правда, с диагоналями магического квадрата перекликаются и позы Лизы и графини:

**П.Д.:** Она (Лиза — Р.Ш.) сидела, сложа крестом голые руки, наклонив на открытую грудь голову, еще убранную цветами. (VIII, 244).

П.Д.: Усопшая лежала... с руками, сложенными на груди, в кружевном чепце и в белом атласном платье. (VIII, 246).

\* \* \*

На уровне зашифрованного магического квадрата «Пиковой дамы» незримо присутствуют два главных заговорщика-террориста, метивших в Наполеоны, — полковник Пестель и Кондратий Рылеев, к которым Пушкин не питал никаких симпатий. В письме Пушкина от 24 марта 1825 г. Александру Бестужеву, видимо, знавшему о его тщательно скрываемом и чуть ли не дошедшем до дуэли конфликте с Рылеевым в канун его отъезда в южную ссылку, есть такая фраза: «Я опасаюсь его не на шутку и жалею очень, что его не застрелил, когда имел тому случай — да черт его знал» (XIII, 125). А в своей записи в дневнике под 24-м ноября 1833 г. Пушкин описывает встречу с бывшим молдаванским господарем Суццо, причем у Пушкина проскальзывает здесь недружелюбная нота в описании Пестеля: «Я рассказал ему, каким образом Пестель обманул его и предал Этерию, представя ее императору Александру отраслию карбонаризма» (XII, 314).



В графике Пушкина полковник Пестель и Кондратий Рылеев изображены вскоре после восстания декабристов в качестве черберов: Рылеев *внизу справа*, в середине друзья Пушкина и сам (перечеркнутый) Пушкин, а Пестель по большой диагонали — *вверху слева*. Пестель и Рылеев в качестве неразлучной мифологической пары — Фауста и *не-фаустофила* Мефистофеля — незримо присутствуют в закодированном слое повести. Постараемся определить, кому из них в зашифрованном плане отведена роль Мефистофеля, а кому — Фауста. Как мы уже ранее убедились, Пушкин любит прибегать к приему ложных ориентиров, т.е. к намеренным несоответствиям, сигнализирующим необходимость поисков важной зашифрованной информации. В данном случае намеренным несоответствием является замечание Томского, обвиняющего в беседе с Лизой Германна:

У него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля (VIII, 244).

Человеку, не подозревающему мистифицирующую авторскую игру с читателем, может показаться, что в роли Мефистофеля выступает Германн. Судя по рисункам Пушкина, мы также знаем, что профиль Наполеона был у Пестеля, и, к тому же, у него, как и у Германна, фамилия напоминает немецкую. Однако мы знаем, что Германн — не Мефистофель, а Фауст, готовый заключить с дьяволом пакт. Пушкин как бы предлагает читателю задуматься над тем, под какой личиной скрывается его Мефистофель. Кто же в конце концов искушает Германна? Кто прильстил Германна рассказом о трех верных картах, заставив его тем самым отступить от его твердых принципов? Его «приятель» Томский! Рассказчик в роли стороннего наблюдателя может читать мысли таких смертных, как Германн и Лиза. Но о Томском он может судить лишь на основании его высказываний. В данном случае читателю следует относиться к суждениям рассказчика критически, не принимая все, что тот говорит, за чистую монету. Во всяком случае в своей игре с любопытным читателем Пушкин рассчитывал на его здравый смысл. Когда рассказчик считает, что *мазурочную болтовню* Томского нельзя принимать всерьез, читателю, знакомому с приемом несоответствий и ложных отсылов, следует здесь призадуматься. Томский, например, говорит о трех злодействах на совести Германна до того как два последних злодейства (продажа души дьяволу и

убийство старухи) были совершены. Первым злодейством Германна является обман Лизы, которая была «не что иное, как слепая помощница разбойника и убийцы». К тому же, в канун назначенного Лизой Германну тайного свидания Томский говорит ей об этом как о совершившемся факте: Германн мог видеть ее, «может быть, в вашей комнате». Да и сам Томский не скрывал от Лизы, что «он знает гораздо более, нежели можно было ей предполагать». То есть, авторская игра с читателем предполагает проверку несоответствий в суждениях рассказчика.

Пожалуй, самое разительное несоответствие, относящееся к повествовательному, мифологическому и зашифрованному уровням, это — титул Томского князь. Зачем понадобилось Пушкину сделать Томского князем, когда он по отцовской линии граф? Если он князь, то почему его бабушка Анна Федотовна со стороны отца — графиня, а не княгиня? Правда, мы знаем, что замысел этого *намеренного несоответствия* возник не сразу. По-началу *Vénus Moscovite* была княгиней. Зачем же Пушкин задним числом превратил ее в графиню? Видимо, он решил, что без *намеренного несоответствия* читателю могло бы не прийти в голову проверить, какая анаграмма скрыта в титуле, имени и фамилии Томского. Видимо, по той же причине Иван Ильич, брат отца Томского, граф, а не князь. Об отце Томского — Александре Ильиче — мы знаем только то, что он был отчаянным игроком, не унаследовавшим, однако, у матери ее каббалистики. Допустим на минуту, что Пушкин «ошибся» и что Томский не князь, а граф. В таком случае его титул, имя и фамилия на мифологическом уровне содержали бы точную анаграмму князя мира сего:

**МЕФИСТОФЕЛЬ: граФЪ ПавЕЛЬ (ПОЛЬ) ТОМСКИИ**

Без титула *граф* эта анаграмма становится неточной: **МЕФИСТОФЕЛЬ**. Неточные анаграммы интереснее с той точки зрения, что в авторской игре с читателем их труднее расшифровать. В качестве примера напомним неточную анаграмму «Вольтер»: **AROUET, LE JEUNE – VOLTAIRE**. Пушкину же хочется, чтобы читатель задумался над вопросом, зачем понадобилось автору превратить Томского из графа в князя.

Титул князя нужен, видимо, по трем причинам: во-первых, в качестве игры с читателем (художественного приема *намеренного*

несоответствия), во-вторых, в мифологическом плане для роли искусителя мира сего; и, в третьих, для установления анаграмматического указания на родство душ между Томским (повествовательного уровня), Мефистофелем (мифологического уровня) и главным заговорщиком-террористом (закодированного декабристского уровня). Кто же этот заговорщик? Сопоставим Томского с Пестелем:

**КНязь ПАВЕЛЬ (ПОЛЬ) ТОмСКИЙ — ПОЛКОВНИКЪ  
ПАВЕЛЬ ПЕСТЕЛЬ.**

Вот почему, оказывается, нужен княжеский титул, и ради чего автор как бы «забывает», что Томский — *граф*. И вот почему, оказывается, графиня называет своего внука *PAUL* (в именах *Мефистофель* и *Пестель* буква «л» мягкая). Такова многозначная система аллюзий, превращающая повествовательный, мифологический и закодированный уровни «Пиковой дамы» в единое целое.

Итак, в игре Пушкина с любопытным читателем искуситель Томский выступает на мифологическом уровне в роли Мефистофеля, а на закодированном — в роли полковника Пестеля, тогда как Германну отведена роль Фауста и Кондратия Рылеева, с одной стороны, стремящегося придерживаться твердых принципов, а, с другой, готового шагать по трупам. На Рылеева в зашифрованных аллюзиях «Пиковой дамы» имеется по меньшей мере несколько указаний. Как убедительно показал, Lauren G. Leighton, эпиграф к первой главе «Пиковой дамы» написан не пушкинским, а рылеевским размером, тогда как в третьей главе в описании Германа, ожидающего возможности тайком пробраться в графинин дом, скрыто несколько анаграмм **КОНДРАТИЙ (Ф.) РЫЛЕЕВЪ**. Взглянем на один из этих примеров:

**ВЕТЕР ВЫЛЪ, МОКРЫЙ СНЕГЪ НАДАЛЪ ХЛОПьяМИ; ФОНАРИ<sup>36</sup>**

От себя добавим, что, в пушинскую пору это имя **КОНДРАТИЙ Ф. РЫЛЕЕВЪ** содержало 17 букв — точно так же, как и **ПОЛКОВНИКЪ ПЕСТЕЛЬ**! Оба террориста олицетворяют формулу магического квадрата по большой диагонали  $17+17=34$ , как их запечатлел Пушкин на *декабристском* рисунке. Подобно Рылеву, в душе Германа происходит борьба двух начал, которая кон-

чается победой страстей над принципами. И несмотря на его искушение со стороны Томского-Мефистофеля-Пестеля, вина Германа-Фауста-Рылеева налицо. Германн *добровольно* отдает себя на произвол черной магии и дьявольщине и в конце концов попадает (на закодированном уровне) в мир магического квадрата, олицетворяющий филиал ада с его *тузами, тройками, семерками* и числом *17* ( $1+8+2+6$ ), т.е., с числами, в расшифрованном виде совпадающими с датой казни декабристов.

\* \* \*

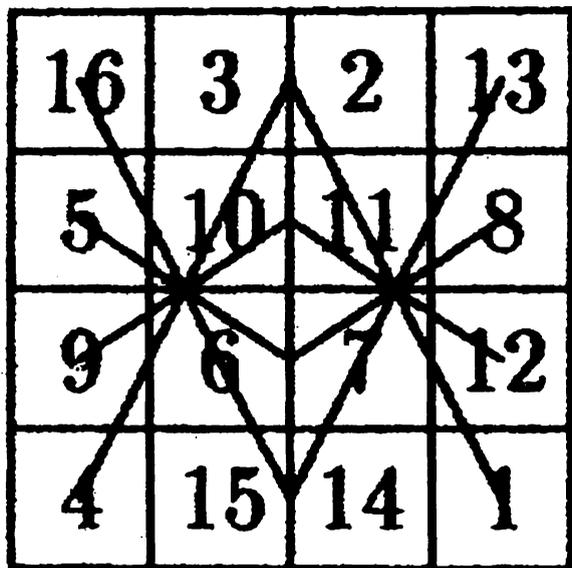
На закодированном уровне «Пиковой дамы» волшебный квадрат незримо вписывается в остальную числовую и звуковую фаустовскую каббалистику повести, и не будет преувеличением утверждать, что вся ее фабула детерминирована его ключем секрета, хотя число *17* в качестве *арабских* цифр встречается во всей повести один раз, и то только в эпилоге:

Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в *17*-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «**Тройка, семерка, тузь! Тройка, семерка, дама!..**» (VIII, 252).

В действительности же число *17* присутствует и в сумме букв: «**Тройка, семерка, тузь! Тройка, семерка, дама!..**» Германн здесь бормочет формулу магического квадрата  $17+17=34$ . Число *17* незримо сопровождает Германа. Он еще раньше бормотал во сне и наяву волшебную фразу, состоящую из *17* букв:

**Тройка, семерка, тузь** — скоро заслонили в воображении Германа образ мертвой старухи. **Тройка, семерка, тузь** — не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная». У него спрашивали: *какой час*», он отвечал: «без пяти минут семерка». Всякий пузатый мужчина напоминал ему туза. **Тройка, семерка, тузь** — преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз — *огромным пауком* (VIII, 249).

*Тройка, семерка, тузь* входит в звуковой и числовой слой тайнописи, представленной в «Пиковой даме» числом *17*, тогда как *тузь*, превратившийся в огромного *паука*, напоминает скрытый узор волшебного квадрата. Если соединить линией цифровые клетки волшебного квадрата в их естественной последовательности, т.е. *1,2,3,4*, потом *5,6,7,8*, затем *9,10,11,12* и наконец *13,14,15,16*, то мы получим узор, напоминающий *огромного паука*.



37

Число *17* тесно связано с Германном, с юной Венерой Московской и с Лизой. Так, несколько ключевых фраз, касающихся характера или личности Германна, состоят из *17* слов. Число *17* скрыто сопровождает и Лизу. Из черновиков «Пиковой дамы» известно, что Пушкин первоначально называл Лизу *Елизавета Ивановна* и *Елисавета Ивановна* ( $9+8=17$ ), но в окончательной версии он предпочел, с одной стороны, затруднить расшифровку числа *17* в имени и отчестве Лизы, а, с другой стороны, одновременно сблизить ее с Германном: *Лизавета Ивановна* ( $8+8$ ), *Инженеръ Германнъ* ( $8+8$ ). Другое скрытое соприкосновение Лизы с числом *17* находится во второй главе повести, где описывается тяжелое общественное положение бедной родственницы графини, подкрепленное цитатой из написанной терцинами *Божественной комедии*:

Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи? (VIII, 233).

При проверке достоверности источника бросается в глаза, что этот текст взят из Песни 17 («Рай»)<sup>38</sup>. В эпилоге выясняется еще и то, что Лиза призвана повторить судьбу юной графини:

Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние: он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница (VIII, 252).

Итак, юная графиня и Лиза влюблены в таинственных мужчин с одинаковыми именами (Германн по-французски — Жермен). Как отмечает Томский, Сен-Жермен («человек очень замечательный») был коротко знаком с молодой графиней, а Лиза коротко знала Германна («человека очень замечательного»). Илья, муж графини Анны, — бывший ее управитель, а муж Лизы — сын бывшего управителя графини.

Бросается также в глаза, что **4** имени в «Пиковой даме» состоят из **4** букв, а **4** — из **8** букв. Так, в семье Томских дедушку зовут **Илья**, а бабушку — **Анна**. Бабушка называет своего внука **Paul**, а бедную родственницу — **Лиза**. Правда, Лизу также называют **Lize**, **Лизанька**, **Лизавета Ивановна**. К разряду названий с **4** буквами можно отнести и судьбоносные карты **дама** и **тузъ**, который во сне Германна превращается в **8**-ногого паука, т.е. в предзнаменование смертельной опасности. Как мы уже отметили, фамилия инженера — **Германнъ**, к которому примыкают **Нарумовъ**, **Казанова** и **архиерей**. Гораздо меньше обращает на себя внимание тот факт, что на зашифрованном уровне **4** и **8** связаны с числом **17**. В каббалистической астрологии дается следующее объяснение связи числа **17** не только с прозвищем юной графини **Vénus Moscovite** и не только бабушки (**бабушка** повторяется в повести **17** раз!), но и с числом букв в имени и отчестве Лизы — **Елизавета Ивановна** — и с цифрами **4** и **8**:

17. This is a highly spiritual number and is expressed in symbolism by the 8-pointed star Venus.. It is a fortunate number if it works out in relation to future events, provided it is not associated with the single numbers of 4 and 8.<sup>39</sup>

Итак, число *17* приносит несчастье, когда оно окружено числами *4* и *8*. В картах Таро число *17* и по сей день олицетворяет *8*-конечную Венеру. Другое число Венеры — *6*: в западных странах *6*-м днем недели является пятница, считающаяся в романских языках Днем Венеры: *Veneris Dies*. Напомним, что трехкратный повтор числа *60* — в нумерологическом плане воспринимается как аллюзия на *666* — число Апокалипсиса.<sup>40</sup> Следует еще отметить, что наиболее характерной чертой Венеры является ее амбивалентность. В ее храме брали начало два источника: «Один из них была сама сладость; из другого тек горький яд».<sup>41</sup> В мире «Пиковой дамы» горький яд выделяет не только бывшая Венера Московская, но и *бубновый* (по аналогии с волшебным квадратом) туз, обернувшийся огромным восьминогим ядовитым пауком (по аналогии с пауком из волшебного квадрата). Сюда примыкает множество других *17*-кратных повторов в качестве аллюзий на магический квадрат и его число секрета. В основном это — прямоугольные предметы, напоминающие своей формой числовой квадрат из “*Table-talk*”.<sup>42</sup> Самый разнообразный *17*-и-кратный повтор представляет собой *смерть* графини. Здесь Пушкин использует всю палитру таких синонимов *смерти*, как *кончина*, *успение*, *мертвая*, *усопшая*, *покойница*, *умерла*. Как отмечает А. И. Коджак, в последней игре Германна с Чекалинским число *17* скрыто присутствует в сумме очков:

On the banker's right is a queen (numerical value: three); on his left, an ace (numerical value: eleven), but Germann to his astonishment finds the queen of spades under his heap of money. Thus the numerical value of the three cards appearing in the last game is...seventeen.<sup>43</sup>

Не связывая число *17* ни с магическим квадратом, ни с Венерой, Lauren G. Leighton указывает на некоторые *17*-кратные повторы в «Пиковой даме»: *два* (и производные *второй*, *удвоили*), *день* (*сегодня*, *jour*), *тайна* (все формы) и *окно* (*окошко*).<sup>44</sup>

\* \* \*

Характеру Германна присуща известная безудержность, лишившая его уравновешенности и наблюдательности. Несмотря на разные приметы и предупреждения, он ничего не замечает. В эпи-

графе к шестой главе содержится намек на то, что Германн пропустил в волшебной формуле старой графини один звук:

Атанде!

Как вы смели мне сказать атанде?

Ваше превосходительство, я сказал атанде-с (VIII, 249).

В *филиале ада*, как Анна Ахматова называла большой свет Петербурга пушкинской поры с его карточной игрой, все подчинялось строгому этикету, нарушать который не рекомендовалось. Туз, например, у графини отделен от простых карт — тройки и семерки — союзом «и». Туз не только высокопоставленное лицо («пузастый мужчина» или «ваше превосходительство»), но и третья, т.е. самая высокая ставка Германна. В пятой главе графиня говорит Германну, что

Тройка, семерка и туз выигрют (VIII, 247).

То Германн не обращает внимания на союз «и» в волшебной формуле графини; то он не замечает, что буквально за минуту до появления графини в его комнате «кто-то с улицы взглянул к нему в окошко»; то он в результате своей безудержности становится убийцей старухи; то оступает и падает на похоронах, то он не придает никакого значения весьма странному совпадению: как только он становится обладателем тайны трех верных карт, в Петербурге внезапно появляется Чекалинский; то Германн обдергивается и вместо туза вытягивает пиковую даму, в результате чего психическая метаморфоза, лишившая его разума, становится неизбежной.

Как мы уже отмечали, между числом 17 и цифрами 4 и 8 существует прямая связь. Но какая роль отведена таинственному числу 47? В каббалистике «Пиковой дамы» это число имеет несколько звуковых соответствий. Следующие имена и фамилии состоят из 4 и 7 букв: *Сень-Жермень, Раул Томский, Илья Томский, Анна Томская, Лиза (Томская)* и инвертированный вариант *Пиковая дама (7+4)*. Хотя фамилии Ильи, Анны и Лизы в повести не упомянуты, читатель знает, что все они так или иначе члены семьи Томских. В дуэли между Германном и Чекалинским число 47 незримо объединяет три числовых группы — 1, 3, 7, а затем 4, 8 и 17 и наконец

$17+17=34$ . Следует также обратить особое внимание на то, что Пушкин сделал по меньшей мере четыре наброска с арифметическими исчислениями трех *поединков* Германна с Чекалиным. В качестве первой ставки поэт испробовал несколько числовых вариантов. Мы не знаем точного числа всех вариантов, но из них сохранилось четыре подсчета с числами **60, 67, 40, 47**. Испробовав комбинации с числами **60, 67** и **40**, поэт оставался, видимо, довольным суммой чисел роковой третьей ставки. Для нас нет никакого сомнения в том, что число **47** подошло Пушкину прежде всего потому, что в роковой третьей ставке оно привело к искомой формуле магического квадрата:

1.  $47\ 000+47\ 000=94\ 000$   
 $11(4+7)+11(4+7)=22=4$
2.  $94\ 000+94\ 000=188\ 000$   
 $13(9+4)+13(9+4)=26=8$
3.  $188\ 000+188\ 000=376\ 000$   
 $17+17=34=7$

Таким образом знакомство Пушкина во вторую Болдинскую осень с волшебным квадратом получает не только свое геометрическое (см. рисунок Пушкина 1833 г. с несколькими вариантами числового квадрата), но и нумерологическое подтверждение. Роковая для Германна развязка в третьей ставке — бесспорная кульминация повести, хотя на закодированном уровне и первая и вторая ставки уже содержат цифры **4** и **8**, являющиеся нумерологически предупреждениями возможности рокового проигрыша. Но в своей погоне за обогащением Германн ничего не замечает, тем самым отдавая себя на произвол черной магии и, в частности, *ведьме*, олицетворением которой и у Гете и у Пушкина является *мир волшебного квадрата*!

Среди декабристских *картинок-загадок* Пушкина «Пиковая дама» занимает своей числовой тайнописью видное место. И прав Paul Debreczeny, когда указывает на восприятие читателем скрытой каббалистики чисел в этой петербургской повести:

Пушкин, как бывший масон, мог хорошо знать тайный смысл чисел, однако самое важное заключено не в значении того или иного числа, а в том, что *Пиковая дама* наполнена числами, как какой-то научный трактат.<sup>45</sup>

Установка Пушкина на научную достоверность — авторская дань реализму: скрывая под маской иронии свою склонность к мистицизму, поэт тем самым создавал видимость выбора между реалистическим и мистическим истолкованием своих декабристских *картинок-загадок*. Так, например, на повествовательном уровне «Пиковой дамы» допустимы *случайность (совпадение)* и *судьба (участь)*, *галлюцинация* и *действительное появление усопшей графини* в спальне Германна. Но на мифологическом уровне участь Германна предreshена фаустовским пактом с дьяволом. На необходимость мистического истолкования событий указывает закодированный уровень «Пиковой дамы», на котором волшебный квадрат олицетворяет победу искусителя над искушенным. И если у Гете силы Добра по его хотению спасают Фауста, то Пушкин в «Пиковой даме» возвращается к до-гетевской традиции легенды о Фаусте.

На основании нравственной непохожести Евгения («Медный всадник») и Германна («Пиковая дама») можно заключить, что отношение Пушкина к декабристам было неоднозначным. С одной стороны, он искренне сочувствовал многим рядовым заговорщикам, сосланным в Сибирь, в особенности своим близким друзьям по Лицею Вильгельму Кюхельбекеру и Ивану Пущину; его беспокоило будущее младшего брата Льва, который скорее из любопытства, нежели по убеждению, примкнул 14 декабря 1825 г. к заговорщикам и которому Кюхельбекер на Сенатской площади вручил палаш, отобранный у жандарма. Этим декабристов олицетворяет *безумец* Евгений в «Медном всаднике». С другой же стороны, Пушкин испытывал сильную неприязнь к предтечам большевиков — полковнику Пестелю и Кондратию Рылееву, готовившим, в отличие от рядовых декабристов, убийство царя и всей его семьи. Поэт никогда не питал симпатии к этим двум республиканцам и был, на наш взгляд, конституционным монархистом, гордившимся своим 600-летним родословным деревом, но приветствовавшим идеи раскрепощения крестьян и предоставления народу конституции. Тут у него были расхождения во взглядах и с приверженцами идеи абсолютизма и с отцами-основателями Соединенных Штатов, упразднившими все родовые титулы.

\* \* \*

Пушкин приобрел эзотерические знания благодаря своему сильному интересу ко всему таинственному, увлечению литературными мистификациями и тайнописью Казота и Гете и принадлежности в годы южной ссылки к масонской ложе Овидий в Кишиневе, «за которую уничтожены в России все ложи», как ее охарактеризовал Пушкин в письме к В. А. Жуковскому от 20 января 1826 г., сообщив в том же письме, что «был в связи с большей частью нынешних заговорщиков» (XIII, 257). И хотя поэт не был членом Союза Благоденствия, организованного масоном С. П. Трубецким, он присутствовал на конспиративных встречах левого крыла декабристов, на которых, как отметил Ю. М. Лотман, заговорщики пользовались шифром:

В тайных и полутайных беседах (конспирация Союза Благоденствия носила весьма относительный характер) не только обсуждались политические вопросы, но и вырабатывался условный язык «для посвященных», который был одновременно и паролем для отличия своих от чужих, и шифром, скрывающим смысл от нежелательных ушей.<sup>46</sup>

Лотман считал, что декабристская тайнопись «в основном для нас погибла». Эти слова писались в годы табуизации знаний шифра на родине поэта. Теперь же — в связи с юбилеем дня рождения Пушкина — кое-что из его декабристских картинок-загадок, как нам кажется, начинает постепенно поддаваться расшифровке. Однако остаются такие «белые пятна», как сцена проигрыша в 6-й главе «Пиковой дамы»:

Чекалинский потянул к себе проигранные билеты. Германн стоял неподвижно. Когда отошел он от стола, поднялся шумный говор. — *Славно спонтировал!* говорили игроки (VIII, 252).

Пока Германн стоял у стола, все вокруг молчали. Как только Германн отошел от стола, все в один голос, словно сговорившись, закричали: «Славно спонтировал!» Но понтировал не метавший Чекалинский, а Германн! Спрашивается, кого здесь имели в виду. Смысл такого *намеренного несоответствия*, как нам кажется, остается не разгаданным, хотя и нельзя полностью исключить, что весь антураж Чекалинского, включая стоявшего рядом с Герман-

ном «толстого господина» (*туза*), входил в состав филиала ада. Во всяком случае традиционная фаустовская «ведьма», как назвал графиню в ее комнате Германн, имела непосредственное отношение и к формуле волшебного квадрата («Тройка, семерка, тузь... тройка, семерка, дама») и к психической метаморфозе Германна.

«Пиковая дама» и все другие декабристские *картинки-загадки* были созданы в Болдино, где Пушкин спокойно мог сосредоточить свое внимание на шифровании, на звуковой и числовой каббалистике и установке на чужой авторский образ, позволявшей ему обходить высшую цензуру и издавать анонимно или под псевдонимом свои зашифрованные вещи. Пушкин, на наш взгляд, заимствовал идею магического квадрата и круга из *Фауста* Гете. Надо полагать, что его больше устраивала *многозначность* числа секрета 17, олицетворяющего и год казни декабристов, и Венеру Московскую, и проигрыш Германна, и его метаморфозу, и больничную камеру, и смертельно опасного паука, и inferнальные сети, в которых запутались Германн, и его эманации Фауст и Рылеев, обладавшие наполеоновской волей к достижению своей цели любыми средствами, включая убийство и сделку с дьяволом.

Необходимость зашифровать декабристские картинки-загадки была продиктована тем обстоятельством, что хотя точка зрения Пушкина на главных зачинщиков восстания частично совпадала со взглядами на них царского двора, самолюбие поэта в последний отрезок его жизни нередко задевалось великосветскими остротами в его адрес по поводу его унижительного камер-юнкерства, от которого он хотел, было, отказаться. В первой половине 1834 г., т.е. примерно в то время, когда вышла в свет «Пиковая дама», поэт испытывал панический страх перед возможностью быть названным *придворным поэтом* или *придворным шутком* (XII, 329). Таким образом, потребность поделиться с читателем своими сокровенными мыслями о мятеже и нежелание лишиться раз вызывать нападки со стороны таких враждующих с ним публицистов, как Фаддей Булгарин, и заодно восстанавливать против себя императора Николая Первого, ставшего его личным цензором, — все это вынудило Пушкина прибегнуть к легенде о Фаусте с ее Мефистофелем, ведьмой и волшебным квадратом, и к созданию своеобразных художественных *картинок-загадок*, в основу которых легла его эзотерическая игра с читателем.

## Примечания

<sup>1</sup> Hans Biedermann, *Handbuch der magischen Künste von der Spätantike bis zum 19. Jahrhundert* — Studienausgabe, *Magische Quadrate* (Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1973), 316.

<sup>2</sup> Н. А. Бестужев, *Избранная проза*, 14 декабря 1825 года. (Москва: Советская Россия, 1983), 104.

<sup>3</sup> Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Die Bibliothek deutscher Klassiker in 60 Bänden, Band 10 (München–Wien: 1982), 617. *Как зыблется могучее каре!* (перевод Б. Пастернака).

<sup>4</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1982, 94. Над пианино была...гравюра...так называемый магический квадрат, вроде того, что... изображен на Дюреровской «Меланхолии». Как и там, он был поделен на шестнадцать полей, пронумерованных арабскими цифрами, так что «1» приходилось на правое нижнее поле, а «16» — на левое верхнее (русский перевод С. Апта и Наталии Ман).

<sup>5</sup> Ferdinand Maack, *Talisman Turc* — Ein Beitrag zur magisch quadratischen Dechiffrierung von Liebes- und Krankheits-Amouletten zum Ursprung und Wesen Magischer Quadrate sowie zur wissenschaftlichen Periodologie (Hamburg, 1926), 77-78.

<sup>6</sup> Hans Biedermann, *Handbuch der magischen Künste, Magische Quadrate* (Graz, 1973), 317: Одновременно с таким культурным наследием Востока, как шахматы и игральные карты, проник в западные теории волшебства и магический квадрат, причем, как правило, его прежде всего связывали с силами планетарных духов (*Intelligentia Daemonium*). Это в особенности касается магических квадратов в *Occulta Philosophia* Агриппы Неттесгеймского, откуда были заимствованы многие астрологические знаки (*signacula*)... Знаменитый магический квадрат на гравюре Дюрера “*Melencolia I*” со своими 16 полями соответствует планете Юпитер и, по-видимому, должен компенсировать меланхолию Сатурна (русский перевод наш — Р.Ш.).

<sup>7</sup> *The Complete Engravings, Etchings & Drypoints of ALBRECHT DÜRER*, edited by Walter L. Strauss (New York: Dover Publications Inc., 1973), 168.

<sup>8</sup> Wilhelm Waetzoldt, *Dürer und seine Zeit*, Große illustrierte Phaidon-Ausgabe (F., 1935):I.

<sup>9</sup> J. W. Goethe, *Faust*, 358-359.

<sup>10</sup> А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений* в 19 тт., *Table-talk*, т. 12 (М.: «Воскресенье», 1996), 159; (reprint Большого юбилейного академического издания).

<sup>11</sup> а) Большая советская энциклопедия, т. 29, Шифр (прим. 100 сл.) (М., 1978), 1241; б) Энциклопедический словарь, т. 39, Шифр (прим. 5600 сл.), (Спб.: Брокгауз-Ефронь), 598-603.

<sup>12</sup> Jean Pol de Kersaint, *Toute la numérologie* (Paris: Editions Dangles, 1974), 27.

<sup>13</sup> Jacques Cazotte, 4 тт., *Oeuvres badines et morales, historiques et philosophiques, Le Diable amoureux*, т. 1 (Hildesheim – New York: Georg Oms Verlag, 1976), 291. ...я увидел, что мы находимся в обширном помещении, примерно в 25 футов в квадрате, с высоким, довольно хорошо сохранившимся сводчатым потолком и четырьмя выходами. Тростью, на которую опирался во время ходьбы, мой приятель начертил круг на песке, тонким слоем покрывавшим пол пещеры, и, вписав в него какие-то знаки, вышел из круга. — Вступите в этот круг, мой юный смельчак, — сказал он мне, — и не выходите, пока не увидите благоприятных знамений (русский перевод В. М. Жирмунского и Н. А. Сигал).

<sup>14</sup> Р. Шульц, *Пушкин и Казот* (Вашингтон: Ross Press, 1987).

<sup>15</sup> Владимир Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка* в 4 тт. (М. 1980), т. 4, 876.

<sup>16</sup> *Словарь языка Пушкина* в 4 тт. (М., 1961), т. 4, 875.

<sup>17</sup> Французское существительное *шифр* восходит к арабскому слову *сыфр*, обозначающему цифру *ноль*.

<sup>18</sup> Что же касается пушкинской формулы  $A-D$ , обозначенной цифрой *1*, то она указывает на необходимость подсчета этого числового столбца, сумма которого — число **34**, совпадающее с величиной каждого столбца, каждого ряда, каждой большой диагонали, всех чисел внешних угловых клеток и всех чисел клеток внутреннего квадрата *2-й* степени. Пушкинские буквы *ABCD*, обозначенные цифрой *2*, указывают на подсчет суммы всех *4-х* внешних углов квадрата или двух угловых пар, т.е.  $17(1+16)+17(13+4)=34$ . Число **34** — такое же волшебное число, как число *17*. Не исключено, что стоящие под геометрической фигурой другие формулы *ABECD* или  $ABD+AE$  etc. являются такой же мистификацией для непосвященных и таким же *намеренным несоответствием* для посвященных, как предложение: «римские цифры составлены по тому же образцу». В нумерологическом подсчете суммы цифр число *17* превращается в  $8(1+7)$ , а число **34** — в  $7(3+4)$ .

<sup>19</sup> *The Encyclopedia Britannica: Magic Square* (London, 1937), vol. 14, 627.

<sup>20</sup> Wolf Schmid, *Puschkins Prosa in poetischer Lektüre — die Erzählungen Belkins*. (München: Wilhelm Fink Verlag, 1991), 75.

А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений* в 19 тт. Критика и публицистика. Статьи и заметки. Отрывки из писем, мысли и замечания. (М.: «Воскресенье», 1996), т. 11, 54.

<sup>21</sup> Н. А. Бестужев, ук. соч., 104.

<sup>22</sup> Ю. М. Лотман, *Пушкин*. Десятая глава, «Евгений Онегин» (СПб.: «Искусство», 1995), 745.

<sup>23</sup> Александр Галич, *Когда я вернусь*, «Петербургский романс» (Ф., 1981), 29 (на эти 4 строки указал нам музыковед Владимир Фрумкин).

<sup>24</sup> В предисловии «От издателя» к этим декабристским картинкам-загадкам имеется такая сноска: «*Выписываем для любопытных изыскателей: Смотри-тель* рассказан был ему титулярным советником А.Г.Н., *Выстрел* подполковником И.Л.П., *Гробовщик* приказчиком Б.В., *Метель* и *Барышня* девицею К.И.Т.». Скрытым намеком на возможную тайнопись в этой сноске является не только призыв к *любопытным изыскателям*, но и несоответствия между порядком повестей у Белкина и порядком повестей, изданных А.П. А. И. Коджак обратил внимание на то, что в белкинском порядке была иная последовательность: 1. «*Станционный смотритель*», 2. «*Выстрел*», 3. «*Гробовщик*», 4. «*Метель*», 5. «*Барышня-крестьянка*», тогда как издатель А.П. предпринял в этом порядке существенную перестановку: 1. «*Выстрел*», 2. «*Метель*», 3. «*Гробовщик*», 4. «*Станционный смотритель*», 5. «*Барышня-крестьянка*».

Всматриваясь в предисловие, читатель наталкивается и на другое несоответствие: биограф Белкина пишет издателю, что получил его письмо 23 ноября 1830 г., тогда как отвечает на него 16 ноября того же года. Спрашивается, кто кого здесь пытается мистифицировать? или это намеренное несоответствие рассчитано автором не столько на цензуру, сколько на *любопытного изыскателя*, который готов продолжить розыски ключа к шифру в этой картинке-загадке. Расшифровав текст «От издателя» и обнаружив числа и названия разных полков и дивизий, принявших участие в заговоре декабристов, как это проиллюстрировал А. И. Коджак в своей книге *Pushkin's I. P. Belkin* (Columbus, Ohio: New York University, Slavica Publishers, 1979), можно сделать вывод, что по всей вероятности Белкин был членом тайного общества и что после вынужденной отставки он, ничего не говоря соседу, раскрепостил своих крестьян. Начиная читать *Повести Белкина* со «Станционного смотрителя», а не с «Выстрела», читатель замечает, что вступление к этой повести содержит девиз, относящийся ко всему циклу: «В самом деле, что было бы с нами, если бы вместо общедобного правила: **чин чина почитай**, ввелось в употребление другое, например: **ум ума почитай?**»

<sup>25</sup> Д. Д. Благой, *Медный всадник — Социология творчества Пушкина* (М.: Федерация, 1929). С декабристским подтекстом в «Медном всаднике» все оказалось гораздо сложнее, чем в прозе: будучи первым поэтом России, Пушкин не мог рассчитывать на издание своего шедевра анонимно или под псевдонимом, поэтому он решил отдать «Медного всадника» в высшую цензуру. Император изъел из «Вступления» к поэме четверостишие

И перед младшею столицей  
Померкла старая Москва  
Как перед новою царицей  
Порфиноносная вдова...

Император не пропустил и таких ключевых слов, как *кумир* и *истукан*, и испещрил рукопись вопросительными знаками. Но Пушкин отказался переделать «Медного всадника» и предпочел — с пропуском упомянутого четверостишия — опубликовать в 1834 г. одно только «Вступление» под названием «Петербург — Отрывок из поэмы».

<sup>26</sup> Б. Я. Гейман, «Петербург в Фаусте Гете (К творческой истории 2-й части Фауста)», в книге: *Доклады и сообщения Филологического института Ленинградского университета*, выпуск 2 (Л., 1950), 67-68. (См. также: М. П. Алексеев, *Заметки на полях*, 4. «К сцене из Фауста» Пушкина, *Временник Пушкинской Комиссии* 1976 [Л., 1979], 85-86).

<sup>27</sup> J. W. Goethe, *Faust*, o.-s., (München–Wien: Bibliothek deutscher Klassiker, 1982), Bd. 10, S. 611.

Фауст: *Мой взор был сверху привлечен  
Открытым морем в час прилива  
Когда весь берег до обрыва  
Затоплен им со всех сторон...  
Разбушевавшуюся бездну  
Я б властно обуздать хотел...  
И я решил: построив гать...*

И. В. Гете, *Собрание сочинений* в 10 тт., «Фауст», т 2 [М.], 374-375.)

<sup>28</sup> М. Эпштейн, «Фауст на берегу моря», *Вопросы литературы*, № 6 (М., 1981), 93.

<sup>29</sup> Там же, 91.

<sup>30</sup> Й. В. Гете, ук. соч., т. 2, 445.

<sup>31</sup> Peter Schaffer, *Equus* (London, 1972).

<sup>32</sup> Р. Шульц, *Пушкин и Книдский миф* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1985).

<sup>33</sup> *Пушкин в Оренбурге* (Оренбург: Оренбургское областное издательство, 1937), 20-21.

<sup>34</sup> Р. Шульц, *Пушкин и Книдский миф*, 97-100.

<sup>35</sup> А. Эфрос, *Литературное наследство* 16-18, Декабристы в рисунках Пушкина (М.: Журнально-газетное объединение, 1934), 928 б...

<sup>36</sup> Lauren G. Leighton, *The Esoteric Tradition in Russian Literature: Decembrism and Free Masonry* (Philadelphia: The Pennsylvania State University, 1994). 191.

<sup>37</sup> *The Encyclopedia Britannica*, op. cit., 628.

<sup>38</sup> Lauren G. Leighton, op. cit., 191

<sup>39</sup> *The Cheiro book of Fate and Fortune*. Number 17 (London: Barrie & Jenkins, 1971), 141.

<sup>40</sup> а) «Надобно сказать, что бабушка моя лет **шестьдесят** тому назад ездила в Париж и была там в большой моде» (гл. 1). б) «Графиня...одевалась так же долго, так же старательно, как **шестьдесят** лет тому назад» (гл. 2). в) «По этой же лестнице, думал он, может быть, лет **шестьдесят** тому назад, в эту же самую спальню...прокрадывался молодой счастливцев» (гл. 4).

<sup>41</sup> Имре Тренчени-Вальдапфель, *Мифология* (М.: Издательство иностранной литературы, 1959), 193.

<sup>42</sup> Числовой квадрат из “Table-talk” со своими большими диагоналями напоминает обратную сторону письма с печатью: *письмо* (с вариантом *записка*) встречается в «Пиковой даме» 17 раз! *Деньги* (включая банковые билеты и асигнации) повторяются в повести 17 раз! 17 раз встречается в ней *дом* (включая вариант *домой*). То же самое происходит и с другими прямоугольными предметами, напоминающими по форме волшебный квадрат: 17 раз повторяется *окно* (с вариантом *окошко*) и 17 раз — *дверь* (с вариантом *дверцы*).

<sup>43</sup> A. I. Kodjak, *Alexander Pushkin, The Queen of Spades in The Context of The Faust Legend* (N.Y.: New York University Press, 1976), 99.

<sup>44</sup> Lauren G. Leighton, op. cit., 158-159.

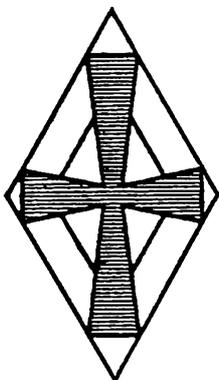
<sup>45</sup> Пол Дебрецени, *Блудная дочь — Анализ художественной прозы Пушкина* (СПб.: Современная западная руссстика, 1996), 232.

<sup>46</sup> Ю. М. Лотман. *Пушкин. К проблеме «Данте и Пушкин»*. (СПб.: Искусство, 1995), 333.

# ЗАПИСКИ

РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ  
ГРУППЫ В США

ТОМ XXX



VOLUME XXX

**TRANSACTIONS**  
OF THE ASSOCIATION OF RUSSIAN-  
AMERICAN SCHOLARS IN THE U.S.A.

NEW YORK

1999-2000