

### «Двое рыцарей стоят...»

В первое посмертное собрание сочинений Пушкина В. А. Жуковский включил не опубликованный при жизни автора текст, написанный осенью 1830 г. в Болдине:

Пред испанкой благородной  
Двое рыцарей стоят.  
Оба смело и свободно  
В очи прямо ей глядят.  
Блещут оба красотою,  
Оба сердцем горячи,  
Оба мощною рукою  
Оперлися на мечи.

Жизни им она дороже  
И, как слава, им мила;  
Но один ей мил — кого же  
Дева сердцем избрала?  
«Кто, реши, любим тобою?» —  
Оба деве говорят  
И с надеждой молодою  
В очи прямо ей глядят (III, 260).<sup>1</sup>

Жуковский, видимо, считал этот текст вполне законченным — и даже дал ему заглавие: «Романс». <sup>2</sup> Позднейшие интерпретаторы тоже не смущались неким отсутствием прямой «сюжетности». Так, Л. И. Поливанов поместил его рядом с другим болдинским наброском: «Я здесь, Инезилья...» — и снабдил примечанием: «Это стихотворение, равно как и предыдущее, очевидно, были этюдами, сделанными в то время, когда Пушкин писал „Каменного гостя“. Испания захватила внимание поэта». <sup>3</sup> В данной характеристике показательно определение жанра — *этюд* — и указание на его прямую связь с замыслом «маленькой трагедии», которую Пушкин не пожелал напечатать при жизни — равно как и этот «этюд».

<sup>1</sup> Все цитаты из произведений Пушкина приводятся по Полному собранию сочинений в 16 т. (М.; Л., 1937–1959), с указанием в скобках номера соответствующего тома (римской цифрой) и, через запятую, страницы (арабской).

<sup>2</sup> См.: *Пушкин А. С. Сочинения*: (В 11 т.). СПб., 1841. Т. IX. С. 161.

<sup>3</sup> Сочинения А. С. Пушкина с объяснениями их и сводом отзывов критики / Изд. Л. Поливанова. М., 1905. Т. I. С. 345.

Источником текста стал пушкинский перебеленный автограф (ПД 145), в котором после двух приведенных строф — знак концовки.<sup>4</sup> Ниже, однако, есть еще четыре зачеркнутых Пушкиным стиха, прочитанные и впервые напечатанные П. Е. Щеголевым в 1922 г.:

[Одного люблю конечно  
Отвечает им она]  
[Но тайну вечно  
Я хранить от вас должна] (III, 870).

Именно наличие этих «загадочных» стихов заставило позднейших интерпретаторов смотреть на приведенное стихотворение как на незавершенное «начало» какого-то большого замысла, нуждающегося в «реконструкции». В сборнике «Болдинская осень» оно помещено рядом с тем же стихотворением «Я здесь, Инезилья...» под датой «6—7 октября (?)» со следующим комментарием: «Древняя ситуация: прекрасная дева должна сделать выбор... Но Пушкина вряд ли заинтересовал бы столь обычный сюжет, если бы он, как всегда, не открыл в нем свое, то есть необыкновенное». Потом, приведя зачеркнутое «продолжение», комментаторы предположили: «Что-то произойдет. Рыцари, разумеется, сами попытаются узнать тайну... Они, наверное, узнают ее, да жаль, что вряд ли когда-нибудь узнаем мы...»<sup>5</sup>

Попытки «узнать тайну», разумеется, продолжились. Уже в конце 1980-х гг. А. В. Кулагин представил собственную «реконструкцию».<sup>6</sup> По его мнению, пушкинский набросок связан с чтением в Болдине поэмы Барри Корнуэлла «Девушка из Прованса» (1829). Героиня поэмы Ева мистически влюбилась в бога света Аполлона и в связи с этим не считает возможной для себя земную любовь. «Такой сюжет — указывает исследователь — не имел для Пушкина реальных мотивировок: в душевный мир юной девы, да еще любящей одного из рыцарей, подобная тайна не вписывалась. Возникла сюжетная неувязка. Поэт,

---

<sup>4</sup> Рукописи Пушкина, хранящиеся в Пушкинском Доме: Науч. описание / Сост. Л. Б. Модзалевский и Б. В. Томашевский. М.; Л., 1937. С. 61.

<sup>5</sup> Болдинская осень: Стихотворения, поэмы, маленькие трагедии, повести, сказки, письма, крит. статьи, напис. А. С. Пушкиным в селе Болдине Лукоянов. уезда Нижегород. губ. осенью 1830 г. / Сост. Н. В. Колосова; Сопровод. текст В. И. Порудоминского и Н. Я. Эйдельмана. 3-е изд. Горький, 1990. С. 126.

<sup>6</sup> Кулагин А. В. Стихотворение А. С. Пушкина «Пред испанкой благородной...»: (Опыт реконструкции замысла) // 1) Вопросы творчества и биографии А. С. Пушкина: Тез. докл. и сообщ. областной науч. конф., 16–18 мая 1989 г. Одесса, 1989. С. 41–43; 2) Болдинские чтения, (1989): К семидесятилетию проф. Г. В. Краснова. Ниж. Новгород, 1991. С. 170–178.

вероятно, почувствовал это и зачеркнул четыре стиха, обозначавшие возможную и в итоге не состоявшуюся сюжетную перспективу».<sup>7</sup>

«Реконструкция» А. В. Кулагина строится на идущей от Б. Корнуэлла, но вполне «вольной» интерпретации *только зачеркнутых четырех стихов*, и уже по одному этому не может быть признана безусловной. Между тем прочие его наблюдения — касающиеся уже основного текста пушкинского «этюда» — оказываются гораздо интереснее.

Во-первых, исследователь отмечает схожую житейскую ситуацию, в которой Пушкин оказался накануне знаменитой Болдинской осени 1830 г.: у его невесты Н. Н. Гончаровой появился новый поклонник — студент Московского университета «князь Давыдов». Пушкин шуточно упоминал его в письмах к невесте (XIV, 125, 249), а Н. М. Языков даже передавал какие-то слухи, что из-за этого князя Давыдова «свадьба Пушкина не состоялась».<sup>8</sup> Так что вполне возможно, что в восприятии запертого в деревне Пушкина московский обожатель его невесты мог выступить как *«рыцарь-соперник»*.<sup>9</sup>

Во-вторых, если рассмотреть приведенный «этюда» в контексте пушкинских произведений на «испанскую» тематику («Ночной зефир...», «Я здесь, Инезилья...», «Паж, или Пятнадцатый год», «Каменный гость»), то здесь оно «звучит как бы диссонансом». Нет привычного для этого ряда стихотворений «кинжально-балконного» антуража, как нет и характерно «испанской» апофеозы чувственной любви. Вместо динамичных любовников с легкими «гитарой и шпагой» — «двое рыцарей», опирающиеся на тяжелые «мечи». Вместо лирической экспрессии плотской влюбленности и ревности — «статические», застывшие страсти платонических «рыцарственных» чувств к «прекрасной даме». Вместо картины «страстной» Испании — апелляция к холодным «рыцарским временам».<sup>10</sup>

В-третьих, этот «этюда», по наблюдениям того же А. В. Кулагина, «оказался исчерпан как статичная ситуация и одновременно неисчерпаем как сюжетная завязка».<sup>11</sup> Поэтому его хочется «дописать». Показательно, например, что это стихотворение издавна привлекало иллюстраторов, стремившихся «дописать» его в соответствии со своими представлениями. «Так, старые мастера — Г. Г. Гагарин и С. С. Со-

<sup>7</sup> Болдинские чтения. Ниж. Новгород, 1991. С. 178.

<sup>8</sup> См.: *Щеголев П. Е.* Из жизни и творчества Пушкина. М.; Л., 1931. С. 300–314.

<sup>9</sup> См.: Болдинские чтения. Ниж. Новгород, 1991. С. 170–171.

<sup>10</sup> См.: Там же. С. 172–173.

<sup>11</sup> Вопросы творчества и биографии А. С. Пушкина. С. 43.

ломко — не обнаружили принципиальных различий в своих трактовках стихотворения, изображения героини и рядом с ней — героев (причем не рыцарей, а людей позднейшей «балконно-кинжальной» эпохи). Стихотворение как будто и не дает оснований для разночтений, ибо подчеркнуто зримо, скульптурно, событийно.<sup>12</sup>

Но какая, в сущности, «событийность» возможна в данном случае?

Обратим внимание на характерную позу, в которой представлены «двое рыцарей»:

Блещут *оба* красою,  
Оба сердцем горячи,  
Оба мощною рукою  
Оперлися на мечи.

Оба рыцаря — *одинаковы*. Даже как будто неотличимы один от другого и составляют почти одно целое. Это подчеркнуто их «собира-тельным» обозначением: *двое, оба*. Но почему-то «деве» мил лишь «один» из них. Между тем как-то объяснить ее предпочтение из представленной статической ситуации невозможно. «Дева» поставлена в ситуацию буриданова осла, который, находясь на одинаковом расстоянии между двумя равными охапками сена, должен был умереть с голоду, ибо не мог отыскать мотива к предпочтению одной охапки другой: его свободная воля не дала ему этой возможности. А рядом с «испанкой благородной» — «двое рыцарей», и оба такие одинаковые!..

Между тем «старые мастера» не восприняли их как «рыцарей».

Согласно «Словарю языка Пушкина», слово *рыцарь* и производные от него (*рыцарский, рыцарство*) поэт упоминал 92 раза — в тех разнообразных значениях, в каких это слово использовалось в пушкинские времена.<sup>13</sup>

Самое частое — с нейтральной коннотацией — значение, которое В. И. Даль в своем Словаре описал следующим образом: «конный витязь старины, когда ручной бой, меч и латы решали дело; конный латник дворянского сословия».<sup>14</sup> В этом значении слово «рыцарь» Пушкин часто употребляет как синоним *богатыря* или *витязя*.

Другое значение — с отрицательной коннотацией — «член рыцарского ордена». Это известные по русскому Средневековью «псы-ры-

<sup>12</sup> Там же. С. 173.

<sup>13</sup> См.: Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1959. Т. III: О–Р. С. 1067–1068.

<sup>14</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1994 (репр. 3-го изд. 1907 г.). Т. 3: П–Р. Стб. 1761.

цари», каковые не очень привлекательно выглядят в последней пьесе Пушкина, удачно озаглавленной «Сцены из рыцарских времен».

Третье значение — с несомненно положительной коннотацией — «честный и твердый ратователь за какое-либо дело, самоотверженный заступник». Здесь понятие «рыцарь» уже выводилось за пределы конкретных «времен»: *рыцарем* именовался человек определенного, привлекательного в нравственном отношении, типа поведения, приветствуемого во все времена. «Рыцарем без страха и упрека» можно быть не только во времена Баярда: Пушкин охарактеризовал своего предшественника А. Н. Радищева как «политического фанатика (...) действующего с удивительным самоотвержением и с какой-то рыцарскою совестливостию» (XII, 33).

Наконец, это слово употреблялось еще и с ироническим оттенком. Страстный картежник предстал «рыцарем зеленого стола», ловкий промышленник — «рыцарем индустрии» («chevalier d'industrie»), а бранчивый поэт — «рыцарем Парнасских гор» (IV, 22).

Словом, то обстоятельство, что находящиеся рядом с «испанкой благородной» искатели ее сердца названы «рыцарями», еще не является безусловным свидетельством того, что речь идет о «рыцарских временах». Даже *меч* может быть употреблен как символ боевого оружия вообще, как в «Кавказском пленнике»: «Все русскому мечу подвластно» (IV, 114). Да и в «соседнем» пушкинском стихотворении «Я здесь, Инезилья...» появляется *меч*: «Проснется ли старый, / Мечом уложу» (III, 239). Но откуда же «меч», если герой находится под окном «с гитарой и шпагой»?<sup>15</sup> Между тем, появление «меча» отнюдь не нарушает семантики стихотворного высказывания именно потому, что это слово может пониматься еще и «расширительно».

А что безусловно связано с представлением о *рыцаре* (во всех указанных значениях), так это — *поединок* (турнир, дуэль, ссора и т. п.). При этом в интересующем нас стихотворении два «одинаковых» рыцаря оказываются в ситуации, которая «провоцирует» именно будущий поединок. Та поза, в которой «стоят» «двое рыцарей», символична: «оперлися на мечи», — то есть готовы драться. А если «деве»

<sup>15</sup> Скорее всего, в появлении «меча» повинен М. И. Глинка, ибо текст появился в печати в конце 1834 г. как слова при его романсе. В сохранившемся «болдинском» беловом автографе соответствующее место читается следующим образом:

Мою гитарой  
Тебя разбужу  
Проснется ли старый,  
Тот час уложу. (III, 845).

«мил» только «один» из двоих и она не торопится объявить, кто именно, — то все последующее оказывается вполне предсказуемо: «девы» обычно любят *победителей*.

Еще с *рыцарем* связано обостренное представление о *чести*. «Вступающим в сие звание, — писал в 1811 г. В. Л. Пушкин (дядя), — предлагаемы были три статьи, Рыцари клятвенно их сохранять обязывались:

1) Никогда не отступать от добродетели. Преступник, недостойный милости Всемогущего, лишаясь спокойствия душевного, лишается и способности к великим подвигам.

2) Видя слабого, притесняемого сильнейшим, не оставлять без защиты. Не помогающий ближнему не может и сам ожидать помощи.

3) Покровительствовать всегда беззащитным женщинам, находящимся в гонениях и напастьях. Любовь умягчает нрав ратоборцев, могущий легко в зверство обратиться.

Руководствуемые сими правилами витязи за честь себе вменяли наказывать неправедных и защищать слабых».

И — чуть ниже: «Все подвиги рыцарей были посвящены прекрасному полу. Каждый рыцарь носил любимый цвет своей красавицы, украшал щит свой ее именем, шлем — шитым ею покрывалом, копье — полученною от нее лентою или ожерельем; любовь, честь и слава были истинные добродетели рыцаря, а поцелуй, данный красавицею победителю, был величайшая для него награда».<sup>16</sup>

Процитированное сочинение Пушкина-дяди называлось «О каруселях» и вышло в свет в Москве летом 1811 г., когда будущему великому поэту едва исполнилось 12 лет. Автор представал в нем как «кавалерского карусельного собрания член». «Каруселем» называлась тогда «воинская конная игра; представление *в подражание рыцарским турнирам*»,<sup>17</sup> а сочинение Пушкина-дяди было, в сущности, «проспектом» последнего из торжественных увеселений этого рода — «московского каруселя», прошедшего во второй половине июня у Калужской заставы, в нарочно устроенном амфитеатре. Карусель 1811 г. был последним публичным увеселением «допожарной» Москвы — и в качестве такового не мог не «отложиться» в сознании Пушкина-подростка.

В данном случае важно, что само это торжественное действо несло в себе идею *рыцарственности*, важную для бытия русского дворянства. Последнее родилось как исключительно военная каста; дворянин —

<sup>16</sup> Пушкин В. Л. Сочинения. СПб., 1893. С. 130–131, 132.

<sup>17</sup> Даль В. И. Толковый словарь... Т. 2: И–О. Стб. 234. Курсив мой.

это человек с оружием, ближайшим назначением которого было вооруженное вмешательство в ход жизни: война, усмирение мятежа и т. п. Основой русского дворянина оказывалась та «мышца бранная», которая в представлении Пушкина-племянника была достопримечательностью древнего рода Пушкиных: «Мой предок Рача мышцей бранной / Святому Невскому служил» (III, 262).

Простейшее проявление этой «мышцы бранной» — единоборство в турнире или в судебном поединке, которые в «карусельной» традиции Нового времени воплотились в дуэли. Последние со второй половины XVIII в. стали восприниматься как показатель аристократии — или «русского рыцарства». Устремленная в политическую сферу, эта «рыцарственность» становилась основой первых тайных обществ — не случайно в программе тайного общества, задуманного в 1814—1815 гг. М. Ф. Орловым и М. А. Дмитриевым-Мамоновым, оно называлось «Орден русских рыцарей». «Русский рыцарь» в этом сочетании — идеальный дворянин, человек доблести и высокой цели.

Показательно, что уже первые свои произведения Пушкин пишет, руководствуясь этим высоким сознанием. К 1811 г. Пушкин ощущает первые признаки пробуждения поэтического дара. Так, О. С. Павлицева вспоминала, как он, «лет десяти от роду, начитавшись порядочно, особенно „Генриады“ Вольтера, написал целую героико-комическую поэму, песнях в шести, под названием „Tolyade“, которой героем был карла царя-тунейдца Дагоберта, а содержанием — война между карлами и карлицами».<sup>18</sup> Эта «война», изображенная в поэме, представляла как серия «поединков». Сестра поэта запомнила, вероятно, начало «Толиады», которое в подстрочном переводе выглядит как прославление именно рыцарского турнира: «Пою бой, в котором Толи одержал верх, / Где немало бойцов погибло, где Поль отличился, / Никола Матюрена и красавицу Нитуш, / Коей рука была наградой победителю в ужасной схватке». Та «статуарная» ситуация, которая отражена в позднейшем «этюде» о благородной испанке и «двоих рыцарях», в детском стихотворении отражена «динамически».

Подобные же рыцарские поединки стали содержанием и лицейских «оссианических» элегий юного Пушкина «Эвлега» (1814) и «Осгар» (1814). В «Руслане и Людмиле» собственно «рыцарская» проблематика тоже занимает не последнее место. Из четырех «искателей» Людмилы только два могут назваться *рыцарями* в собственном смысле

<sup>18</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 33–34. (Сер. лит. мемуаров).

этого слова: герой поэмы Руслан и его ревнивый соперник Рогдай. Влюбчивый и романтичный «младой хазарский хан Ратмир» и пародийный «крикун надменный» Фарлаф вряд ли подойдут под представление о «рыцаре без страха и упрека».

Оба рыцаря — *похожи* по внешним данностям. Они равно сильны, отважны. Руслан — «князь храбрый», Рогдай — «воитель смелый». Но еще В. Ф. Переверзев отметил, что рыцари *противоположены* друг другу. Если Руслан олицетворяет «солнечное начало» («беспощадный к врагу, великодушный к побежденному, незлопамятный, признательный за добро, верный в дружбе, постоянный в любви, серьезно и глубоко чувствующий, элегически настроенный романтик»), то его соперник — «сын ночной тьмы» («Он эгоистичен, завистлив, зол. Его страсть носит тяжелый, угрюмо-ревнивый характер. Для достижения цели он не остановится ни перед какой жестокостью. Он злопамятен и мстителен»).<sup>19</sup> Уже в конце второй главы поэмы рисуется «ночь и сеча»:

При свете трепетном луны  
Сразились витязи жестоко... (IV, 35).

Смерть Рогдая, последовавшая в результате этой жестокой сечи, оказывается фактически единственной *смертью*, представленной в поэме. Прощен ничтожный Фарлаф, прощен даже «волшебник страшный Черномор» (и сделал кое-какую карьеру: «был принят карла во дворец» — IV, 85; в черновых вариантах — «стал придворным карлом»: IV, 272); нашел свое идиллическое счастье Ратмир. Но смерть мрачного рыцаря на поединке — как будто и не является таковой. Тем более что и он своеобразно «утешен»:

И слышно было, что Рогдая  
Тех вод русалка молодая  
На хладны перси приняла  
И, жадно витязя лобзая,  
На дно со смехом увлекла (IV, 36).

Более того: он как будто продолжает оставаться «ночным» рыцарем:

И долго после, ночью темной  
Бродя близ тихих берегов,  
Богатыря призрак огромный  
Пугал пустынных рыбаков (IV, 36).

<sup>19</sup> Переверзев В. Ф. Поэмотворческий путь Пушкина // Переверзев В. Ф. У истоков русского реализма. М., 1989. С. 164–165.

Тот же В. Ф. Переверзев заметил, что из образа Рогдая как будто выросли «байронические» герои южных поэм Пушкина: «Угрюмый витязь сказочной поэмы, спасшись от смерти (...) достиг суровых гор Кавказа и здесь стал „кавказским пленником“, героем экзотической поэмы».<sup>20</sup> Действительно, «ночной» рыцарь с чертами «демона» оказывается для поэта-романтика психологически более важен и интересен, чем «дневной» и во всем «правильный» Руслан. Позднее, правда, выяснилось, что и «дневной» рыцарь не так прост, как кажется.

В «болдинских» созданиях Пушкина «деяния» рыцарей как будто «переместились» в иные сферы. В любой отрасли человеческой деятельности «рыцарское» начало оказывается далеко не последним фактором ее успеха. Но данности «дневного» («солнечного») и «ночного» («мрачного, угрюмого») рыцарей остаются. Вот Моцарт и Сальери — оба, по существу, «рыцари» служения музыке. При этом оба — *гении* этого служения (ср. реплику Моцарта о Бомарше: «Он же гений, / Как ты да я...» — VII, 132). Но зависть Сальери к Моцарту, в сущности, аналогична зависти Рогдая к более удачливому Руслану. И «выход» из этой «зависти» предлагается тот же самый: «Убью!.. преграды все разрушу...» (IV, 23).

А. А. Ахматова заметила: «В какой-то мере все первые персонажи маленьких трагедий Пушкина чем-то похожи друг на друга. Гуан, Моцарт и Альберт — это *один и тот же человек в разных костюмах и в разных положениях*».<sup>21</sup> Но и в отношении «вторых» персонажей (Дон Карлос, Сальери, Барон) можно тоже говорить о типологическом сходстве.

В «Скупом рыцаре» противостояние «ночного» и «дневного» рыцарей осложнено «конфликтом поколений». Но и в этом случае турнир, поединок между ними — при всей его противоестественности — оказывается неизбежен, и брошенная перчатка-вызов становится *даром* («Вот первый дар отца» — VII, 119). «Мифология турнира» присутствует буквально во всем.

В «Каменном госте» «мифология турнира» как будто должна была получить лирическое обоснование в *песне Лауры*. Лаура поет перед гостями некую песню или романс; эта песня для гостей нова и оригинальна — и тем более загадочна, что *в беловом автографе пьесы она не приведена*. Между тем она оказывается чрезвычайно важна в структуре «маленькой трагедии».

---

<sup>20</sup> Там же. С. 174.

<sup>21</sup> Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 138.

Во-первых, эта песня имеет отношение к чувству *любви*: ср. первую реакцию одного из слушателей: «Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает; / Но и любовь мелодия...» (VII, 145).

Во-вторых, в этой песне необыкновенные «звуки» («Какие звуки! Сколько в них души!..» — VII, 145) и она кажется выходящей из круга обыкновенных впечатлений присутствующих, людей «балконно-кинжальной» эпохи.

В-третьих, эта песня должна играть важную роль в сюжете, ибо буквально вслед за этой сценой и сценой объяснения Лауры с оставленным ею любовником на сцене появляется Дон Гуан, следует поединок и убийство «ночного» рыцаря Дон Карлоса.

В-четвертых, и главное, *автором* слов этой песни оказывается этот самый «безбожник» и «ветреный любовник» Дон Гуан, «первый персонаж» «Каменного гостя». Ахматова полагала, что именно поэтический дар определяет отличие пушкинского Дон Гуана от всех Дон Жуанов мировой литературы и что это обстоятельство обуславливает «лирическое начало этой трагедии».<sup>22</sup>

При подобной смысловой, сюжетной, характерологической и собственно поэтической «нагруженности» этой песни Лауры (или — «песни Дон Гуана») она не могла быть просто «пропущена» в пушкинском тексте. Лаура просто не могла в данной ситуации исполнять «нечто». Отсутствие этой песни в беловой рукописи трагедии, вероятно, и было причиной того, что «Каменного гостя» — единственную из четырех «маленьких трагедий» — Пушкин так и не опубликовал при жизни: он просто не мог подобрать вполне удовлетворительного ее текста.

Как отметил еще Л. И. Поливанов, в период работы над «Каменным гостем» «Испания захватила внимание поэта». Оба его «болдинских» лирических стихотворения на «испанскую» тематику обнаруживают прямую связь с этой, давно задуманной, трагедией. И оба — «романсны» по своей поэтике.

Еще Белинский, а вслед за ним П. В. Анненков предположили, что Лаура поет романс «Я здесь, Инезилья...». Он действительно напрямую связан с Дон Гуаном, который еще в первой сцене вспоминает умершую возлюбленную: «Бедная *Инеза!*» (VII, 139) — то есть та же «*Инезилья*» (в рукописи романса: «*Инезилла*» — III, 845). А муж Инезильи, неуважительно обозначенный в романсе как «старый», в пьесе получает дополнительную характеристику: «Муж у нее был негодяй

---

<sup>22</sup> Там же. С. 83, 90.

суровый» (VII, 139). Так что этот романс действительно написан как бы «от лица» Дон Гуана.

Но — с другой стороны — не мог же Пушкин вложить в уста Лауры, прекрасной молодой певицы, откровенно *мужской* романс!..

Между тем если присмотреться к романсу «Пред испанкой благородной...», то можно заметить, что функционально он в гораздо большей степени мог бы претендовать на место «песни Лауры».

Это — романс о любви; причем о любви не столько чувственной, сколько «высокой», духовной. «Событие» его отодвинуто во времени — но одновременно не чуждо и «балконно-кинжальной» эпохе, к которой относится действие «Каменного гостя». Статическая картина, ставшая основой романса, представлена глазами «испанки благородной»; именно чувства женщины в нем обозначены. Словом, это скорее *женский* романс.

А главное — этот романс статуарно представляет психологическую ситуацию будущего *поединка* двоих — «ночного» и «дневного» — рыцарей. В «Каменном госте» такой поединок происходит буквально точас же: трагедия становится прямым продолжением «загадочного» романса.

Этот поединок — на фоне других пушкинских литературных «дуэлей» выглядит неправдоподобно кратким, буквально моментальным: три восклицания Лауры («Ай! Ай! Гуан!...») — и «кончено» (VII, 150). Эта «моментальность» явно намеренная: обстоятельства самого «хода» баталии Пушкина мало волнуют — гораздо важнее сама «постановка вопроса», заданная в предвещающем романсе.

А. М. Арго в воспоминаниях о замечательном писателе С. Д. Кржижановском приводит показательный эпизод. Однажды А. Я. Таиров, с целью «хоть как-нибудь материально обеспечить неустроенный талант», пригласил Кржижановского вести в театральной школе при Камерном театре курс русской литературы. Увлекающийся писатель уделил непомерно много времени древнерусской литературе и XVIII в. — и обнаружил, что на «самое главное» — на литературу Золотого века — остается всего четыре лекционных часа. Для того чтобы выйти из положения, нужно было найти некую «сквозную» идею, некий «ключ», определяющий линию развития литературно-общественных отношений всего периода русской словесности от Пушкина до Горького. Этот «ключ» был найден в проблеме «русский человек на поединке». Далее Арго пересказывает рассуждения самого лектора:

«Разве не под знаком дуэли шла вся русская литература Золотого века? Был ли хоть один писатель, не коснувшийся этой роковой темы?

О Пушкине и Лермонтове говорить не приходится. У Гоголя шуточный кулачный бой отца с сыном завершается их трагедийной встречей!

У Тургенева — основная тема во многих рассказах и... романе „Отцы и дети“. У Толстого и Достоевского поединок проходит эпизодом в „Войне и мире“ и „Бесах“...

Наконец, у ближайших современников — у Чехова и Куприна — эта тема отражена и варьируется многократно.<sup>23</sup>

И так далее. Кржижановский приводил многочисленные примеры из русской классики, количество которых можно многократно увеличивать. Парадоксальный ум блистательного писателя XX столетия не только нашупал одну из генеральных тем в развитии русского общественного сознания, но и смог представить ее в качестве «генеральной» для объяснения основной проблемы литературы Золотого века. Проблема противостояния и турнира «дневного» и «ночного» рыцарей — та самая, которая задана в интересующем нас романсе!

Возможно, Пушкина не вполне удовлетворил и этот текст, и он ожидал рождения другого, более подходящего. Но то, что он предназначался для «маленькой трагедии», кажется нам несомненным.

---

<sup>23</sup> *Арго А. Альбатрос // Кржижановский С. Возвращение Мюнхгаузена: Повести. Новеллы. Воспоминания о Кржижановском. Л., 1990. С. 535.*