

Борис Кац

ОДИННАДЦАТЬ
ВОПРОСОВ
К ПУШКИНУ

*маленькие гипотезы
с эпиграфом
на месте
послесловия*

Санкт-Петербург
2008

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Борис Кац', written in a cursive style.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
К31

Кац Б.А.

К31 Одиннадцать вопросов к Пушкину : маленькие гипотезы с эпитафией на месте послесловия / Борис Кац. – СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. – 160 с.

ISBN 978-5-94380-074-0

Что станут делать герои «Метели» на следующий день после того, как Бурмин упал к ногам Марьи Гавриловны? Почему в число волшебных карт, которые старая графиня назвала Германну, вошел туз? Какую именно мелодию Моцарта играл «слепой скрыпач» и каким образом Моцарт и Сальери оказались за общим столом в трактире? Где именно похоронили героя «Медного всадника» и благородно ли вел себя разбойник Дубровский? Наконец, может быть, самое важное: что же такое любовь – мелодия или Гармония?

В своей новой книге Борис Кац, музыковед и литературовед, профессор Европейского университета в Санкт-Петербурге, задает эти и другие вопросы и предлагает в качестве ответов свои «маленькие гипотезы» как специалистам по творчеству Пушкина, так и всем внимательным его читателям.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

ISBN 978-5-94380-074-0

© Кац Б.А., 2008
© Европейский университет
в Санкт-Петербурге, 2008

Содержание

Предисловие	5
ВОПРОС 1. Любовь — мелодия или Гармония?	7
ВОПРОС 2. Почему звуки — итальянские?	32
ВОПРОС 3. Личный «горький опыт» или ветхозаветная дидактика?	41
ВОПРОС 4. Как Моцарт и Сальери оказались за трактирным столом?	54
ВОПРОС 5. Что играл «слепой скрипач в трактире»?	64
ВОПРОС 6. Что было слышно о Реквиеме Моцарта в селе Михайловском?	72
ВОПРОС 7. Кто и где свистел?	81
ВОПРОС 8. Кто сделал Дубровского «благородным разбойником»?	90
ВОПРОС 9. Где похоронили Евгения?	104
ВОПРОС 10. Чем кончается «Метель»?	116
ВОПРОС 11. Где же прятался туз?	140
Эпиграф на месте послесловия	154
Библиография	155
Именной указатель	156

Предисловие

Конечно, число вопросов, которые читателям Пушкина хотелось бы задать автору хрестоматийно известных и в то же время словно накапливающих загадочность сочинений, приближается к бесконечности. Я отобрал одиннадцать из очень многих вопросов, накопившихся у меня за время чтения и исследования пушкинских текстов (попросту говоря, за всю мою жизнь), исходя из лестной надежды, что эти вопросы покажутся интересными не только мне.

В пушкинистику из музыковедения меня привела просьба покойного академика М.П. Алексеева собрать нотографию к пушкинскому юбилею 1979 года. Каюсь, просьба осталась неисполненной, но благодаря М.А. Турьян, В.Э Вацуро и А.В. Лаврову мне удалось ознакомить М.П. Алексеева с двумя моими рукописными заметками о Пушкине. Они были одобрены им и напечатаны во «Временнике Пушкинской комиссии». С тех пор я опубликовал еще несколько заметок, касающихся пушкинских текстов, в малотиражных или труднодоступных специальных изданиях (см. библиографию на с. 155). Большая часть из них затрагивала музыкальную тематику у Пушкина, потому «маленькая трагедия» «Моцарт и Сальери» оказывалась в центре моих интересов. Я благодарно пользовался помощью моих учителей: в музыкознании — А.И. Климовицкого, в литературоведении — Е.Г. Эткинда. Вопросы множились и иногда уходили совсем далеко от музыки. Здесь я был особо осторожен и постоянно консультировался со своими друзьями-филологами, прежде всего с А.А. Долининым и В.А. Мильчиной (они прочитали книжку в рукописи и высказали крайне ценные соображения),

а также с Г.А. Левинтоном, А.Л. Осповатом, Омри Роненом, Р.Д. Тименчиком. Я проверял свои гипотезы, сообщая их на филологических конференциях или лекциях в Санкт-Петербурге, Москве, Тарту, Резекне, Иерусалиме, Энн-Арборе и Лос-Анжелесе. Все мои помощники, слушатели, критики внесли вклад в предлагаемые заметки, за который я от души благодарен, но, разумеется, никто из них не несет ни малейшей ответственности за мои промахи или за мои упрямые отказы следовать (иногда очень дельным) советам.

Естественно, Пушкин не ответит (как не отвечает он ни на что и ни за что) на пеструю группу представленных здесь вопросов. Но моя задача состояла не только в постановке вопросов, но и в поисках ответов на них непосредственно в текстах. То, что я предлагаю здесь в виде возможных ответов, разумеется, суть гипотезы. Я не затрагиваю глубинных и масштабных аспектов пушкинистики. Я задаю мелкие (иногда даже мелочные) вопросы. Потому и предлагаемые здесь гипотезы — *маленькие*, что (хочется верить) не лишает их некоторой интриги, кроющейся в любой научной гипотезе.

Пестрота и миниатюрность вопросов, здесь поставленных, лишили меня возможности написать обобщающее послесловие к этой книжке. На место послесловия я поставил эпиграф, несколько не сомневаясь, что, куда эпиграф ни поставь, читатель все равно начнет знакомиться с текстом именно с него.

Борис Кац
Июнь 2007
Санкт-Петербург

Вопрос 1

Любовь — мелодия или Гармония?

Несколько соображений
об афористических строках
из пушкинского «Каменного гостя»

Слово «афоризм» в собственных художественных текстах Пушкин использовал только один раз, и в достаточно комическом ореоле. Имею в виду эпизод из «Барышни-крестьянки»: «Акулина разбирала уже по складам “Наталью, боярскую дочь”, прерывая чтение замечаниями, от которых Алексей истинно был в изумлении, и круглый лист измарала афоризмами, выбранными из той же повести» (VIII, 121).¹

Для нас сейчас важно ясно выраженное осознание Пушкиным того общеизвестного факта, что в жанре афоризма может выступать не только

¹ Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, пушкинские тексты цитируются по: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16-ти т. М., Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1937–1959. Ссылки обозначаются указанием в скобках номера тома (римские цифры) и страницы (арабские).

самостоятельный лаконичный текст, но и краткая цитата из достаточно продолжительного текста.

Мы знаем и поэтические, и прозаические тексты Пушкина, изначально задуманные и представленные читателю как афоризмы (хотя Пушкин никогда не называл их этим словом). Мы также знаем, что уже пушкинская, а тем более постпушкинская эпоха измарала немало листов афоризмами, выбранными из его поэтических, прозаических, критических и эпистолярных сочинений. Приводить примеры нужды нет – афористические цитаты из Пушкина у всех на памяти.

К одной из таких хрестоматийных цитат, обладающих лаконичностью, смысловой емкостью и самодостаточностью афоризма, я и собираюсь привлечь внимание читателя.

Понадобилось бы специальное исследование, чтобы установить, кто был тот первый автор, который, затронув тему отношения Пушкина к музыке, процитировал строки из «Каменного гостя»:

Из наслаждений жизни
Одной любви музыка уступает;
Но и любовь мелодия....

(VII, 145)

Однако и без специальных штудий можно с уверенностью сказать, что вряд ли сыщется сколь-нибудь развернутая работа, касающаяся проблемы «Пушкин и музыка», где бы эта цитата не приводилась. Между тем вопросы об источнике афоризма и о его толковании не так просты, как это может показаться на первый взгляд. С этим афоризмом связано немало странностей.

Как известно, приведенные слова произносит в сцене II пушкинской «маленькой трагедии» персонаж, обозначенный как Первый гость, и первая странность связана именно с этим обстоятельством. Ни до, ни после этих слов Первый гость не

говорит ничего такого, что бы существенно отличало его от гостей Второго и Третьего, а также от остальных, безымянных и непронумерованных, обозначаемых термином «все». Вспомним хотя бы начало сцены ужина у Лауры:

Первый гость

Клянусь тебе, Лаура, никогда
С таким ты совершенством не играла.
Как роль свою ты верно поняла!

Второй

Как развила ее! с какою силой!

Третий

С каким искусством!

(VII, 144)

Кажется, в этом потоке банальных похвал порядковые номера гостей не имеют значения. После первой песни Лауры следует еще один взрыв тривиальных комплиментов.

Все

О brava! brava! чудно! бесподобно!

Первый

Благодарим, волшебница. Ты сердце
Чаруешь нам.

(VII, 145)

И вот сразу за этой штампованной благодарностью звучит тот афоризм о любви и музыке, который неожиданно обнаруживает в Первом госте мыслителя, поэта и мастера отточенных риторических сентенций. Логическая схема сентенции очевидна, но отнюдь не банальна: два феномена занимают две высшие ступени на иерархической шкале ценностей, но при этом более высокий включает в себя сущностное свой-

ство более низкого, тем самым поднимая его до своего уровня. После такой конструкции смысловая пустота очередного восторга Второго гостя («Какие звуки! сколько в них души!») уже выглядит едва ли не пародийно. Однако незаурядный ум и красноречие Первого гостя исчезают столь же неожиданно, сколь и появляются. Почему такой блестящий афоризм Пушкин вложил в уста персонажа, ничем иным не выделенного из некой массы гостей Лауры, не имеющего даже имени, остается странностью данного текста, кажется, до сих пор не отмеченной и не проанализированной.

Замечу попутно, что этим странности сцены II не ограничиваются. Станным кажется само появление сцены II в композиции «Каменного гостя». Известно, что это единственная «маленькая трагедия», которая размахнулась на четыре сцены: «Пир во время чумы» укладывается в одну сцену, «Моцарт и Сальери» — в две, «Скупой рыцарь» — в три, и во всех этих пьесах идет непрерывное развитие одного сюжета. Сцена у Лауры в «Каменном госте», вопреки поэтике «маленьких трагедий», разрывает движение сюжета, отрываясь от главной его линии — движения в сторону встречи Дон Гуана с Каменным гостем. Эта сцена вводит двух новых ярких героев, никак не влияющих на сюжетное развитие сцен III и IV. Упоминание в начале сцены III об убийстве Дон Карлоса как о причине переодевания Дон Гуана в монашеское одеяние и пребывания его в монастыре у могилы Командора выглядит крайне натянутой мотивировкой. Ничто не мешало Дон Гуану прикинуться монахом, не убивая Дон Карлоса. Никакая кара за честный поединок ему грозить не может, тем более на фоне его прежних прегрешений. Наконец, не мешают же ему все мыслимые угрозы появиться в городе и прямо в доме вдовы Командора, при этом, надо полагать, отнюдь не в монашеском одеянии.

Вчитываясь в черновые строки конца сцены I, замечаешь, что сцены II вполне могло бы и не быть. В черновиках Дон

Гуан заявляет о своем намерении познакомиться с Доной Анной «здесь», вызывая ужас Лепорелло: «Над гробом мужа» (VII, 308). В отвергнутом Пушкиным первоначальном окончании сцены I отчетливо прочитывается, что, увидев всего лишь пятку Доны Анны, Дон Гуан готов оставить свою мечту о Лауре и совершенно не собирается «взойти в Мадрит»:

Дон Гуан

Ступай же ты в деревню, знаешь, в ту,
Где мельница, да жди меня. Я буду
Сам – иль пришлю.

Лепорелло

А как же? у Лауры
Не будем мы сегодня?

Дон Гуан

Убирайся. (*Уходит.*)

Лепорелло

Прощайте. Жди теперь, пока придет.
Проклятое житье. Да долго ль будет
Мне с ним возиться? Право, сил уж нет.

(VII, 309)

После такого финала сцены I Пушкин мог бы прямо переходить к началу той сцены, что оказалась в итоге сценой III, оставив живую Лауру, как и мертвую Инезу, «за кадром». Читатель/зритель не познакомился бы с замечательной актрисой, певицей и ветреной любовницей Лаурой, не услышал бы впечатляющего диалога ее с Дон Карлосом, не увидел бы краткого и жестокого боя соперников, не стал бы свидетелем торопливой любовной сцены «при мертвом», но, грубо говоря, не потерял бы ничего из сюжетного развития. Он бы не узнал, конечно, и очень важного сведения о главном герое – тот, оказывается, поэт. Но ведь не ради же этой информации

настолько замедляется движение сюжета. Как, надо полагать, и не ради искрометного афоризма о любви как мелодии.

Однако, как ни странно, именно этот неожиданный и не оправданный контекстом афоризм предстал исследователям как самый ранний записанный рукою Пушкина и четко датированный фрагмент «Каменного гостя».

Позволю себе напомнить то, что хорошо известно пушкинистам. На единственном сохранившемся автографе «Каменного гостя» (Б.В. Томашевский определял этот автограф как промежуточный между черновым и беловым²) стоит дата 4 ноября 1830 года (предполагается, что все записи в этом автографе сделаны в ноябре того же года). Первое свидетельство о намерении Пушкина работать над сюжетом Дон Жуана относится к 1826 году. Точное время начала работы над текстом неизвестно. Предполагается, что не дошедшие до нас наброски могли быть сделаны между 1827 и 1829 годами. Первая публикация (посмертная) — 1839 год.

Сенсацией для пушкинистики оказалась хранящаяся по сей день в Париже (в музее Адама Мицкевича) страница из альбома прославленной польской пианистки и композитора Марии Шимановской (1789—1831).³ Копию этой страницы прислал в Россию известный коллекционер пушкинского наследия А.Ф. Онегин, а опубликовал ее Н.О. Лернер в № 7 «Исторического вестника» за 1905 год. На странице рукою Пушкина было записано:

² Томашевский Б.В. Каменный гость: комментарий // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. [М.; Л], 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 549. (Не смешивать с появившимся двумя годами позже т. VII издания, указанного в предыдущей сноске). В той же статье см. описание автографа, детальную историю создания и печатной судьбы «Каменного гостя», а также один из лучших анализов пьесы.

³ См. о ней: *Бэлза И.Ф.* Царица звуков: Жизнь и творчество Марии Шимановской. М., 1989.

___ Из наслаждений жизни
 Одной любви Музыка уступает,
 Но и любовь мелодия...

Александр Пушкин
 С. Петербург
 1 марта 1828

--- *Музыка и любовь — друзья
 Одной любви музыка уступает,
 Но и любовь мелодия...*

Александр Пушкин

*С. Петербург
 1 марта 1828*

Естественно, что пушкинисты узнали знакомые строки из «Каменного гостя», после чего возник спор: следует ли считать эту альбомную запись цитатой из уже написанной к марту 1828 года сцены II пушкинской пьесы (так, например, полагал публикатор записи Н.О. Лернер, а позже и Н.В. Измайлов⁴), или же, напротив, созданный для альбома экспромт спустя два года был включен Пушкиным в текст «Каменного гостя» (такая версия осторожно поддерживалась Б.В. Томашевским, указывавшим на чуждость афоризма сюжету «маленькой трагедии»,⁵ а совсем недавно с полной уверенностью — хотя и

⁴ См.: Летописи Государственного литературного музея. Кн. 1. Пушкин. М., 1936. С. 331.

⁵ Томашевский Б.В. Цит. соч. С. 551.

без аргументации — была повторена в комментариях к новейшему варианту пушкинской «Летописи»⁶).

Спор этот вряд ли когда-либо может быть решен окончательно без обнаружения (сейчас уже разве что «в порядке чуда», как говаривала Анна Ахматова) неизвестных доселе пушкинских черновиков. Думается, однако, что обе спорящие стороны недооценили специфичность той психологической ситуации, в которой оказался Пушкин, столкнувшийся с необходимостью сделать запись в альбом Шимановской. Я не берусь реконструировать эту ситуацию полностью, но отдельные ее детали можно вообразить. Отношение Пушкина, который частенько писывал в альбомы и уездных барышень, и блистательных великосветских дам, к этому виду творческой деятельности известно по стихотворению 1828 года «И.В. Слёнину» («Я не люблю альбомов модных...»), но еще в большей степени — по «Евгению Онегину». К альбомам провинциальных девиц он был снисходителен. Иные же вызывали у него нескрываемое раздражение.

Но вы, разрозненные томы
Из библиотеки чертей,
Великолепные альбомы,
Мученье модных рифмачей,
Вы, украшенные проворно
Толстого кистью чудотворной
Иль Баратынского пером,
Пушкай сожжет вас божий гром!
Когда блистательная дама
Мне свой in-quarto подает,
И дрожь и злость меня берет,
И шевелится эпиграмма

⁶ Летопись жизни и творчества Александра Пушкина: В 4-х т. / Сост. М.А. Цявловский, Н.А. Тархова. М., 1999. Т. 2. С. 473.

Во глубине моей души,
А мадригалы им пиши!

(VI, 86)

Не имев счастья видеть альбом всеевропейской знаменитости, Первой пианистки Их Императорских Величеств Марии Шимановской, не могу сказать, соответствовал ли он формату in-quarto, но могу уверенно предположить, что перспектива писать в этот альбом могла действительно вызвать у Пушкина дрожь, однако вряд ли – злость. Альбом Марии Шимановской был и остается альбомом уникальным, в пушкинской России не знавшим аналогов по художественной и исторической ценности сделанных в нем записей, именованных тогда «сувенирами». К моменту встречи с Шимановской в Петербурге весной 1828 года Пушкин знал не только о ее тесной дружбе с любимым им тогда Мицкевичем, с П.А. Вяземским, о горячем приеме, оказанном музыкантше в близком и памятном поэту московском салоне княгини Зинаиды Волконской. Пушкин знал и о содержании самого альбома, причем знал не только имена его авторов, от которых могла закружиться голова, но и впечатляющий ряд конкретных вписанных ими в альбом текстов. Он, как и многие другие читатели «Московского телеграфа», не мог пройти мимо опубликованной там за два месяца до переезда Шимановской из Москвы в Петербург статьи Вяземского «Об Альбоме Госпожи Шимановской». Чтобы полнее вообразить, что именно знал Пушкин об альбоме, которому скоро предстояло оказаться в его руках, позволю себе обширные выписки из публикации одного из ближайших пушкинских друзей.⁷

⁷ О впечатлении, произведенном альбомом Шимановской и на Пушкина, и на Вяземского, фактически сформировавшем их отношение к автографу как к великой культурной ценности, см.: *Алексеев М.П.* Из истории русских рукописных собраний // Неизданные письма иностранных писателей XVIII–XIX веков. Л., 1960. С. 20.

«Альбом ее, хранилище собственноручных приписаний первых поэтов и литераторов нашего времени, есть точно драгоценность в своем роде. Счастливое начало было положено ему в России именами Карамзина, Дмитриева, Жуковского, Крылова и некоторых других писателей Русских. Довольно назвать представителя Германской поэзии Гёте, который, удостоив Г-жу Шимановскую нежным и добродушным участием, дружеское чувство, к ней питаемое, выразил в прекрасных стихах. В Париже знакомство ее с Александром Гумбольдтом, Шатобрианом, Казимиром Делавином, Бенжамен-Констаном, Этьенем, Арно, Жуи, Казимиром-Бонжуром и другими литераторами, которых имена издавна натвержены нам не стоустною, а разве тысячеустною Французскою молвою, обогатили хранилище ее любопытными и замечательными воспоминаниями. Томас Мур и Кемпбель были в нем представлены от лица Английской музыки <...>.⁸ Из польских поэтов встречаешь тут имена Немцевича, Оссинского, Козмьяна <...> При Альбоме Г-жи Шимановской есть еще богатое собрание собственноручных памятников почти всех известных композитёров и артистов музыкальных от Баха, Генделя, Моцарта до Пера, Керубини, Вебера, Россини и Цингарелли. Письма <...> от славной Английской актрисы Мисс Сиддонс, Дюшенуа, Пасты, от Роде, Бальо, Велути, Каталани, Клементи, Бетговена. Исторические имена Гиббона, Георга Каннинга и многих лиц, занимавших или занимающих почетные места на политической сцене Англии, довершают достоинство сей живой энциклопедии дарований и мертвых и живых известностей».⁹

Надо ли указывать на исключительную значимость для Пушкина минимум трех четвертей из количества названных

⁸ Здесь и далее отточие в острых скобках — купюры, сделанные мной в цитатах.

⁹ Московский телеграф. 1827. Ч. XVIII. № 23. Отд. II. С. 111—113. Написание собственных имен, орфография, а также распределение прописных и строчных букв дается в соответствии с оригиналом.

здесь имен? Но далее Вяземский пронизательно отмечал еще один очень важный для Пушкина ценностный аспект этих «сувениров»: «Собственноручные свидетельства людей замечательных имеют в себе удивительное притяжение для любопытствующего внимания нашего даже более самих портретов, которые могут быть неверны. В портретах есть между нами и лицами, в них изображенными, третье лицо, посредник часто своевольный: здесь действие непосредственнее и безошибочнее. Глядя на рукописный памятник, мы как будто присутствуем при работе мысли, движении руки, ее начертанной: тут выражение ума, так сказать, умственный звук, действие человека, осуществленное и установленное. Вот от чего в наш испытательный век *fac-simile* в таком употреблении и от чего Альбом Г-жи Шимановской, и ныне уже сокровищница драгоценная, со временем будет еще драгоценнее».¹⁰

Ну и наконец, что же могли увидеть и прочесть подписчики «Московского телеграфа» из этой фантастической коллекции?

«Г-жа Шимановская позволила нам списать несколько сувениров из ее Альбома. На листочке, приложенном к сей книжке Телеграфа, читатели найдут снимки (*facsimile*): одного куплета стихов и подписи Гёте; одного куплета стихов Байрона, вписанных в Альбом <...> Томасом Муром, и подписи его; снимок подписи Барона А. Гумбольдта и подписи Казимира Делавиня. Выписываем здесь вполне стихи Гёте, Байрона, строки, начертанные в Альбоме Шатобрианом, Гумбольдтом, завещание и эпитафию, писанные Графом Раstopчиным, стихи Делавиня, Карамзина, Давыдова, Дмитриева и Гнедича».¹¹

Понятно, что Пушкину предстояло не вставать в ряд «модных рифмачей», но оставлять след своего дара, свое имя и

¹⁰ Там же. С. 113.

¹¹ Там же. С. 113–114.

(last but not least) свой почерк среди памятных следов своих кумиров и друзей — в коллекции, претендующей на бессмертие. Понятно, что Пушкин мог адресовать Шимановской строки, написанные в том же 1828 году в альбом Слёнину:

Но твой альбом другое дело,
Охотно дань ему плачу.

Однако дань альбому Шимановской вряд ли была легкой задачей для поэта. Он не мог не понимать, с кем вступает в соревнование, и должен был оказаться на высоте положения. Об экспромте, полагаю, речи быть не могло, и этот термин должен быть решительно исключен из обсуждения данного трехстишия. Достоверно известно одно. Альбом со сделанной в нем записью был возвращен Марии Шимановской 7 марта 1828 года (более привычная, но менее достоверная дата — 6 марта того же года) при посещении Пушкиным и Вяземским ее петербургской квартиры.¹² Дата же записи в альбоме —

¹² В дневнике дочери Шимановской Елены записано под датой 19 марта (7 марта по ст. ст.): «Перед полднем г. Малевский, кн. Вяземский и г. Пушкин пришли к нам. Г. Пушкин принес альбом, в котором сделал запись» (Дневник Елены Шимановской // Русско-польские музыкальные связи. М., 1963. С. 111). Однако биографы Пушкина (не комментируя противоречия) предпочитают датировать это событие по письму Вяземского жене от 7 марта 1828 года, из которого можно понять, что тот же визит состоялся накануне письма, то есть 6 марта. Думается, ошибка авторской датировки — куда более вероятный случай в личных письмах (датировка может быть не так важна для адресанта, процесс писания может затянуться за полночь, и «сегодня» незаметно для пишущего превращается в реальное «вчера» и т. п.), чем в ежесуточных дневниковых записях, главная задача которых — фиксация реального времени событий. Думается, авторитету П. А. Вяземского следует предпочесть педантичность (ср. выше «перед полуднем») 17-летней Елены Шимановской, ежевечерне описывавшей в своем дневнике, что происходило именно «сегодня». Если так, то практически во всех пушкинских летописях жизни и хронологиях (см., в частности, сноску б) требуется заменить 6 марта на 7 марта при указании на день описанной встречи Пушкина и Вяземского с Шимановской. Очевидным образом следует и уточнить датировку письма Вяземского жене, помеченного автором 7 марта 1828 года.

1 марта 1828 года. Поскольку нет никаких данных о встречах Пушкина и Шимановской до дня возвращения альбома, остается только предполагать, что альбом попал в руки Пушкина (был вручен владелицей при встрече у кого-либо из знакомых или в концерте, либо передан ему третьим лицом — очень возможно, что Вяземским) как минимум за 5-6 дней до возвращения. Дату, проставленную Пушкиным, следует скорее всего воспринимать не как условную — она фиксировала день, чем-то важный как для поэта, так и для пианистки. Был ли это день их встречи или день передачи альбома — решить невозможно. Ясно, однако, что альбом находился в руках поэта достаточно долго, чтобы не прибегать к экспромту. Не говоря уже о том, что Пушкин мог подготовиться к этой записи еще до приезда Шимановской в Петербург; у него было достаточно времени, чтобы изучить ее альбом и тщательно обдумать текст, подлежащий своего рода музейному хранению.

Далее я вступаю в область догадок. Предположение, что для такого альбома Пушкин «выбрал» уже готовый афоризм, касающийся музыки, из гипотетических черновых набросков к «Каменному гостю», кажется мне не слишком убедительным. В конце концов, афоризм говорит более о любви, нежели о музыке, — уместен ли он для записи в альбом малоизвестной даме? Естественнее предположить, что текст для альбома был тщательно сочинен Пушкиным *ad hoc*. К сожалению, но по вполне понятным причинам, исследователи истории создания «Каменного гостя» не заинтересовались содержанием альбома Шимановской. Между тем записи, предшествующие пушкинскому афоризму, могли иметь на него существенное влияние.

Очевидно, что из всех авторов, вписавших свои сочинения в альбом Шимановской, наиболее влиятельным для Пушкина был Гёте. Впервые (и едва ли не единственный раз в пушкиноведении) на тематическую переключку объемного стихотворения Гёте и трехстишия Пушкина обратил внима-

ние И.Р. Эйгес в книге «Музыка в жизни и творчестве Пушкина». ¹³ Он отметил, что посвященная Шимановской элегия Гёте завершалась как раз воспеванием союза любви и музыки как высшего наслаждения сердца. Последний стих элегии читался: «Das Doppelglück der Töne wie der Liebe» — «двойное счастье звуков и любви». Пушкин мог знать от Вяземского или Мицкевича, доверенных друзей Шимановской, что это стихотворение было, по сути, прощальным жестом великого немецкого поэта, сделанным при расставании с красавицей-музыкантшей по завершении краткого, но бурного всплеска романтических эмоций летом 1823 года в Мариенбаде и в течение двух недель, проведенных Шимановской в том же году в Веймаре, «где все мужчины добивались ее благосклонности». ¹⁴ Пушкин вполне мог и не знать этого, но, объективно говоря, тема «любовь и музыка» была уже задана в альбоме не кем иным, как Гёте. Любопытно, что та же тема — в игривом, если не в шутовском плане, — затрагивалась и в записи Дениса Давыдова (1822), в стихотворении «Гусар», где утверждалось, что Амур «с гусарской саблей гуляет» и «часто с грозным барабаном / Мешает звук любовных слов».

Но, конечно, и одного «великана романтической поэзии» ¹⁵ было вполне достаточно, чтобы вступить с ним в борьбу на страницах знаменитого альбома.

Итак, если Пушкин действительно сочинял свое трехстишие специально для альбома Шимановской, то он сумел оставить в альбоме нечто уникальное даже для этой коллекции

¹³ Эйгес И.Р. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937. С. 130.

¹⁴ Эккерман И.П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / Пер. с нем. Н. Ман; вступ. ст. Н.Н. Вильмонта; коммент. А.А. Аникста. Калининград, 1999. С. 95. О «параллельном романе» Шимановской и Гёте в период сватовства поэта к Ульрике фон Левецов и ее отказа см. там же во вступительной статье (с. 13–15) и в комментариях (с. 645).

¹⁵ Слова Пушкина о Гёте (XII, 163).

уникумов. Судя по текстам, представленным в «Московском телеграфе», среди записей в альбоме преобладали следующие жанры: развернутые стихотворения, завершённые поэтические мадригалы (из русских авторов – И.И. Дмитриев и Гнедич), завершённые поэтические афоризмы (двустопные Карамзина) и завершённые прозаические афоризмы (Шатобриан).

Повторяя слово «завершённые», я хочу обратить внимание на специфику пушкинского трехстишия – перед нами поэтический афоризм, представленный в жанре романтического отрывка: незарифмованное трехстишие пятистопного ямба, в котором только второй стих полный, а первый и третий – стихи неполные. Отрывочность этого афоризма подчеркнута пунктуацией – весьма нетрадиционной. Глядя на автограф, можно убедиться, что афоризм начинается не отточием и не тире (эти знаки появляются только в печатных воспроизведениях записи), а тремя тире, опущенными на нижний уровень строки. Это похоже на добавочный графический намек на отрывочность афоризма в дополнение к очевидным метрическим признакам. Вместе с тем отсутствие явного отточия в начале (в отличие от конца) может быть понято как прямое указание на автономность отрывка, на его, так сказать, «нецитатное» происхождение. Проведя простой мысленный эксперимент, можно убедиться, что, не зная мы текста «Каменного гостя», нам бы и в голову не пришло, что перед нами цитата из крупного сочинения, а не самостоятельный романтический отрывок.

Но кто, кроме Пушкина, в 1828 году мог знать текст «Каменного гостя», если таковой вообще в каком-либо виде существовал? Однако «когти льва» были заметны: пушкинское трехстишие не похоже ни на одну известную нам альбомную запись той эпохи. Три неполными строками пятистопного ямба Пушкин перекликался и с выводом стихотворения Гёте (ставя, однако, любовь не после музыки, а впереди нее), и с прозаической логичностью афоризма Шатобриана,

и с лаконичностью рифмованного двустишия Карамзина, не подражая никому из них и точно вписываясь в ауру обладательницы альбома, для которой музыка и любовь были важнейшими жизненными стихиями. Во всяком случае, мы вправе заключить, что какова бы ни была фактическая история порождения текста, трехстишие, записанное в альбом Шимановской, предназначалось для восприятия в качестве самостоятельного поэтического афоризма, оформленного в виде романтического отрывка.

Конечно, хорошо было бы привести аналоги. Но близких аналогов найти не удалось. Вместе с тем заметим, что в 1834 году Пушкин начинает (и не заканчивает) свое первое стихотворение, открывающееся неполной строкой пятистопного ямба: «Он между нами жил...». Стихотворение, как известно, обращено к Мицкевичу. Не память ли об экспериментальном опыте с текстом для альбома Шимановской подсказала Пушкину такое начало? В дальнейшем мы встречаем в знаменитом *романтическом отрывке* 1835 года «Вновь я посетил...» неполные первый и последний стихи, метрически совпадающие с неполными стихами из «отрывка» в альбоме Шимановской. Написанные пятистопным ямбом стихотворения 1836 года «Из Пиндемонти» и «Когда за городом, задумчив, я брожу...» также завершаются или, если угодно, обрываются неполными стихами.

Другое свидетельство в пользу первичной независимости пушкинского трехстишия от будущего «Каменного гостя» обосновано Томашевским, показавшим, что только с 1830 года Пушкин отказывается от обязательной цезуры после второй стопы в пятистопном ямбе. Строк с такими цезурами в «Каменном госте», по Томашевскому, всего 40 %; следовательно, если в 1828 году и существовали наброски к пьесе, то они должны были быть радикально переработаны в 1830 году.¹⁶

¹⁶ Томашевский Б. В. Цит. соч. С. 551.

Свидетельств такой переработки не имеется.

Предположение Томашевского о самостоятельности афоризма, впервые высказанное в 1923 году и осторожно повторенное им в 1935, не стало всеобщим убеждением. Ситуация еще более запуталась в 1932 году, когда пушкиниану поразила еще одна сенсационная находка. В Праге на Пушкинской выставке был представлен листок из альбома знаменитой певицы Прасковьи Бартеневой, датированный Пушкиным 5 октября 1832 года и содержащий новый вариант известного афоризма.

Из наслаждений жизни
Одной любви Музыка уступает
Но и любовь Гармония

5 окт.> 1832

А.> Пушкин

*Из наслаждений жизни
Одной любви Музыка уступает
Но и любовь Гармония*

5 окт 1832

А. Пушкин

Впервые опубликованный в России в 1933 году,¹⁷ он, думается, окончательно повел пушкинистов по пути, на

¹⁷ См.: Ашукин Н.С. Новые автографы Пушкина // Звенья. М.; Л., 1933. Кн. 2. С. 221–225.

мой взгляд, необедительных текстологических заключений. Поскольку эта альбомная запись была сделана на два года позже окончания «Каменного гостя», стало принято считать, что в альбоме Бартеневой мы имеем дело с цитатой из пьесы, содержащей, правда, разночтение. Уже упоминавшийся И.Р. Эйгес старался доказать, что замена «мелодии» на «Гармонию» существенно обеднила смысловое содержание афоризма.¹⁸ Серьезно и осторожно подошел к этому вопросу Ю.М. Лотман (на это мне любезно указал К.А. Осповат), но коснулся вопроса лишь вскользь: в своих комментариях к «Письмам русского путешественника» Н.М. Карамзина он заметил, что «Пушкин колебался в выборе между “мелодией” и “гармонией”»,¹⁹ и обозначил последний автограф как «стихи с вариацией»,²⁰ однако, несомненно, как стихи из «Каменного гостя».

Никто не обратил внимания на тот общеизвестный факт, что «Каменный гость» к 1834 году хотя и был написан, но не был опубликован и существовал только в виде единственного — и притом не белого — автографа. Следовательно, воспринять запись как цитату мог только читатель из предельно узкого круга пушкинских друзей, которые слышали трагедию из уст самого автора.

Почему-то никто не заметил, что в новом варианте запись афоризма существенно изменилась — исчезли отточия (или тире) как в начале, так и в конце. К тому же заметно сдвинулась влево первая строка, а потому в целом признаков цитаты здесь еще меньше, чем в первоначальном варианте.

Почему-то никто не подумал о том, что наиболее подходящий жанр для традиционной записи в дамский альбом

¹⁸ Эйгес И.Р. Цит. соч. С. 199.

¹⁹ См.: Карамзин Н.М. Письма русского путешественника / Изд. подгот. Ю.М. Лотман, Н.А. Марченко, Б.А. Успенский. Л., 1984. С. 660.

²⁰ Там же.

был, по признанию самого Пушкина, мадригал, и если бы поэт искал подходящее для цитирования место в «Каменном госте», то естественнее всего было бы адресовать обеим музыкантам реплику Первого гостя с самого ее начала:

Благодарим, волшебница. Ты сердце
Чаруешь нам. Из наслаждений жизни [etc.]

(VII, 145)

Однако, в отличие от своего персонажа, Пушкин почему-то не стал благодарить ни одну из двух несомненных волшебниц.

Наконец, почему-то никто не заметил логической неувязки: в обращении к пианистке и композиторше Пушкин понятие музыки заменяет словом «мелодия», а в обращении к певице – словом «гармония». Логичнее было бы сделать наоборот, учитывая, что в текстах Пушкина «гармония» довольно часто выступает синонимом музыки, а вот «мелодия», пожалуй, что один раз (это слово, согласно «Словарю языка Пушкина», употреблено им всего дважды²¹).

В итоге оказалось, что среди ряда чудовищных накладок Большого Академического издания обнаруживается (и, думается, не случайно) и следующая. Ни один из альбомных автографов не попал в комментарии тома VII, содержавшего драматические произведения, и только 22 года спустя эти тексты были приведены в томе XVII, дополнительном (1959), да и то только первый воспроизведен там полностью, хотя и неточно, а из второго приводится лишь последний стих (XVII, 51). В результате читатель, ищущий стихотворение, написанное Пушкиным в альбом Бартеневой, не найдет его в Полном собрании сочинений, ибо с точки зрения академической пушкинистики такого стихотворения не существует, а есть лишь

²¹ См.: Словарь языка Пушкина: В 4-х т. М., 1957. Т. 2. С. 556.

строки с разночтением одного слова. Хотелось бы спросить: разночтения с чем именно? С «Каменным гостем»? Но кто определил, что в альбоме Бартеневой Пушкин цитировал именно «Каменного гостя», а не варьировал афоризм из альбома Шимановской? А если произошло последнее, то почему речь идет о разночтении, а не о другом варианте текста?

Остановимся, однако, на этом мнимом разночтении. Как бы низко ни оценивать познания Пушкина в теории музыки, не стоит его все же признавать невеждой, не знающим, что мелодия и гармония вовсе не одно и то же, а потому равноценно заменять друг друга не могут. Не назвал же Пушкин Моцарта и Сальери «двумя сыновьями мелодии», не написал же, что «зал <...> безмолвно упивался мелодией Моцарта». В обоих случаях Пушкин использовал слово «гармония» как синоним музыкального искусства, чего никак нельзя было сделать со словом «мелодия».

Следовательно, не могло быть описки или ошибки памяти при вписывании афоризма в альбом Бартеневой. Скорее, это был сознательный выбор из двух возможных, но не равновозможных вариантов. Никто не скажет, в какой именно момент творческий разум Пушкина озаботился этим выбором. Но в целом ход пушкинской мысли можно было бы представить (разумеется, очень огрубленно и чисто гипотетически) следующим образом.

Сочиняя текст для альбома Шимановской, Пушкин в сопоставлении музыки и любви стремился акцентировать специфику того вида искусства, о котором понуждала его говорить профессия владелицы альбома. Потому многозначному слову «гармония» он предпочел четко специализированный термин, соотносимый только с музыкой и ни с чем иным. Из всех мыслимых терминов более удобный в данном случае, чем «мелодия», трудно вообразить.

Желание представить свой изысканный афоризм более широкому кругу читателей, чем круг счастливцев, знакомых

с альбомом Шимановской, могло побудить Пушкина включить этот афоризм в пьесу, написанную пятистопным ямбом. Тогда становится понятным, почему эта сверкающая максима попала в уста случайного персонажа. Грубо говоря, Пушкин не хотел отдавать собственное сокровище никому из героев трагедии, дабы оно не связалось в сознании читателя с каким-то запоминающимся образом. Попади эти слова, к примеру, к Дон Гуану, они бы стали его словами. Но Пушкин хотел оставить их за собой. Жанровая природа драмы той эпохи, как известно, не допускала авторских отступлений. Но прямая речь безымянного героя могла стать их временным вместилищем. Если это так, то неожиданность появления афоризма в устах незаметного и заурядного Первого гостя могла быть обдуманым приемом. В этом случае в момент произнесения афоризма устами Первого гостя к залу обращается сам автор.²²

Если при сочинении сцены II Пушкин еще (или уже) выбирал между мелодией и гармонией, то нельзя не признать, что выбор его на редкость удачен.

Во-первых, мелодия – понятие прежде всего динамическое. Мелодия есть определенное движение, она состоит из шагов, сдвигов, событий. Она, в принципе, сюжетна, имеет начало, развитие, кульминацию и конец. Гармония по сравнению с ней более статична. Это, скорее, определенное состояние (или система) без четких временных рамок.

Во-вторых, и это еще более важно, в любое определение мелодии в качестве необходимого элемента входит понятие *одноголосия*.²³ Мелодия – это манифестация единичности,

²² В другом месте можно было бы развить гипотезу о том, что и вся сцена II «Каменного гостя» возникла из-за необходимости инкрустировать в печатный авторский текст «сувенир» для альбома Шимановской. Во всяком случае, ни одна из сцен музицирования в сочинениях Пушкина, написанных пятистопным ямбом, не дает возможности представить там этот афоризм.

²³ Кстати, один из синонимов мелодии в пушкинском языке и вообще в пушкинскую эпоху – это слово «голос». Ср. многочисленные (в том числе пушкин-

это монолог. Гармония же — в любом смысле этого слова — предполагает некое сопряжение минимум двух (в музыке — трех, в иных сферах — какого-то ограниченного множества) элементов. Она не может быть монологична; она как минимум диалогична.

Так что же такое любовь — мелодия или гармония?

Я бы сформулировал ответ так: в «Каменном госте» любовь — это мелодия. Во-первых, все любовные истории, упоминаемые в этой пьесе, это сюжеты, имеющие внутреннее развитие, неожиданные сдвиги, непредсказуемые развязки и четко фиксированные концы. Чаще всего концом оказывается гибель одного из участников любовной истории. Так происходит в парах Дон Гуан — Инеза, Лаура — Дон Карлос, Дон Альвар — Дона Анна, Дон Гуан — Дона Анна, Лаура — Дон Гуан.

Но еще важнее принципиальное одноголосие любви в «Каменном госте», ибо любовь там — если не всегда одностороннее чувство, то всегда одноголосное высказывание. Вспомним: Дон Гуан говорит об Инезе: «Как я любил ее!» Но Инезы уж нет, и ее голоса мы не слышим. Любила ли она Дон Гуана, или просто, говоря словами Лепорелло, «насилу-то помог Лукавый»?

Лаура своим голосом признается, что «очень» любила Дон Гуана, «теперь» любит Дон Карлоса, а уже через минуту подозрения в любви к Дон Карлосу называет бредом. Лаура попеременно любит то Дон Гуана, то Дон Карлоса, но любят ли ее эти испанские гранды? Или всего лишь ищут утехи? Во всяком случае, они ни слова не говорят о своей любви к Лауре.

Дона Анна заявляет: «Дон Альвар меня любил!», но о своей любви к мужу она опять же не говорит ни слова, и похоже, что ей нечего сказать. Она, кажется, готова «завтра» отдаться

ские) стихотворения, написанные и имеющие подзаголовок «на голос» (далее обычно следует название песни или арии), то есть на определенную мелодию.

Дон Гуану, но ни одного слова о любви Дон Гуан от нее не услышит. Зато обращенные к ней слова главного героя – «Я Дон Гуан и я тебя люблю» – звучат как приказ действовать, а не как мольба повторить в ответ последние слова.

Итак, любовь в «Каменном госте» всегда одноголосна. Потому она – мелодия, она – песня, будь то песня Лауры или серенада Дон Гуана. Не зря же он сам именует себя «импровизатором любовной песни». Любви же как гармонии, предполагающей некоторое идеальное сочетание хотя бы двух отчетливо самоценных элементов, любви как гармонии любящих душ – такой любви в «Каменном госте» нет. И уже это обстоятельство могло обусловить пушкинский выбор из двух возможных определений любви в сопоставлении ее с музыкой в данном тексте.

Однако сам этот выбор, видимо, продолжал тревожить Пушкина, ибо афоризм, уместный в альбоме Шимановской и идеально вписанный в проблематику «Каменного гостя», взывал к своему новому существованию. Он ведь мог обрести самостоятельное существование как более широкое осмысление соотношений двух высших наслаждений жизни. И когда возникла необходимость сделать запись в альбоме Бартеневой, Пушкин не повторил «с разнотением» афоризм, адресованный некогда Шимановской, и не процитировал «с ошибкой» свою неопубликованную трагедию, а сделал то, что он привык делать всю жизнь: *продолжил работу над текстом.*

Не связанный более проблематикой «Каменного гостя», он теперь не просто приравнивает любовь к музыке как определенному виду искусства, но снимает их иерархическое соотношение, поднимая и любовь и музыку на высшую и общую для них (а возможно, и для всех «наслаждений жизни») ступень, где царствует «единое прекрасное», как сказано в «Моцарте и Сальери». Это то самое единое прекрасное, что в европейской культуре еще со времен Пифагора называлось

Гармонией, — именно так, как в записи Пушкина в альбоме Бартеневой, с большой буквы. С заменой «мелодии» на «гармонию» пушкинские строки решительно отрываются от контекста «Каменного гостя», теряют статус афористической цитаты и становятся вполне самостоятельным афоризмом.

Все изложенное выше, разумеется, гипотеза, однако рискну настаивать на том, что нижеследующие выводы, в отличие от традиционных представлений, основанных на абсолютно гадательных предположениях о существовании неизвестного автографа «Каменного гостя» ранее 1828 года и обрекающих на забвение текст из альбома Бартеневой, основываются на непреложных и объективных фактах. Ибо как бы ни разворачивалась творческая история анализируемых строк (а мы все равно не знаем, как именно она разворачивалась), дошедшее до нас их текстуальное воплощение рукою Пушкина позволяет говорить о существовании *не замеченного прежде отдельного пушкинского сочинения*, причем в двух вариантах. Речь должна, по моему мнению, идти именно о самостоятельном сочинении в жанре поэтического афоризма, а не о точной или измененной цитате из «Каменного гостя». Мы имеем в реальности два пушкинских автографа трехстишия «Из наслаждений жизни...». Эти автографы не содержат никаких иных стихов, в них нет ссылок ни на какие источники, в них нет никаких явных признаков цитатности. Оба автографа имеют под стихами авторскую подпись и дату. При их сравнении обнаруживается не только замена одного слова, но и изменение пунктуации. Последнее в более позднем варианте ослабляет жанровые черты «отрывка» (хотя они остаются в метрической неполноте первой и последней строк) и усиливает признак афористически законченного текста. Стоит отметить, что поздний вариант вносит скромный вклад в эвфонию последнего стиха. Открывающие его три первых звука (согласный, гласный, гласный) возвращаются в концовке, поменявшись местами (гласный, согласный, гласный):

НО И любовь гармОНИя.

Все это означает, что перед нами два варианта одного и того же пушкинского сочинения. Если не отказываться от привычного для текстологов императива последней авторской воли, то более поздний вариант следует считать окончательным. Остается предложить специалистам:

1) опубликовать запись в альбоме Бартеневой как *художественно законченный пушкинский текст*, указывая при этом на наличие его раннего варианта в альбоме Шимановской и на включение этого раннего варианта в сцену II «Каменного гостя»;

2) при характеристике пушкинских взглядов на искусство музыки ссылаться не только на высказывание вполне безликого Первого гостя, «выбранное» из пушкинской версии истории о Дон Жуане, но прежде всего на *поэтический афоризм* Александра Пушкина, заверенный собственноручной подписью поэта, видимо окончательно решившего к концу 1832 года (не без влияния ли житейского опыта?), что любовь – это все-таки Гармония.

Вопрос 2

Почему звуки — итальянские?

Читая сборник стихотворений К. Батюшкова «Опыты», Пушкин среди прочего отметил строки Батюшкова из стихотворения «К другу» — «Нрав тихий ангела, дар слова, тонкий вкус, / Любви и очи и ланиты», добавив при этом: «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Б<атюшков>» (XII, 267).

Исследователи помет Пушкина на полях «Опытов» Батюшкова указывали на то, что некоторые из этих «мелких заметок говорят <...> о требованиях эвфонии в стихе, „гармонии“, как любил выражаться сам Пушкин».²⁴ Восклицание «Звуки итальянские!» обычно относят к группе заметок именно такого рода и при этом указывают — среди прочих деталей, как буд-

²⁴ Комарович В.Л. Пометы Пушкина в «Опытах» Батюшкова // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 898.

то вызвавших у Пушкина ассоциации со звучанием итальянской поэтической речи, – на последования гласных звуков, зияния (хиатусы) во второй из отмеченных Пушкиным строк: «Любви и очи и ланиты».

В превосходной работе «Трактат о трехгласии» В.Ф. Марков напомнил о полемике вокруг хиатуса, разыгравшейся в России XVIII века: и о запрете хиатуса («стечения», или «слития», звуков) Ломоносовым, опирающемся на идущую от античности до классицизма традицию, и о нарушениях этого запрета, а также о защите хиатуса, например, Кантемиром. «Но что значит “звуки итальянские”? Похоже на итальянский язык? Красиво как итальянский язык? Имел ли Пушкин в виду лишь гласные, или он говорил о согласных, или же о том и другом вместе?»²⁵ Согласившись с теми, кто считал, что Пушкина восхитили именно гласные, слившиеся сперва в тройное, а затем – в двойное созвучие, ученый тем не менее напомнил и о другом: «Г. Гуковский видел здесь звуки итальянской оперы, возможно, имея в виду стяжение гласных при хиатусе. Б. Асафьев в замечательной статье “Слух Глинки” связывает пушкинско-батушковские “звуки итальянские” с интересом Глинки к “оттенкам интонаций русских гласных”»²⁶.

В опубликованных работах Г.А. Гуковского мне не удалось обнаружить «оперную» трактовку пушкинского восклицания: видимо, В.Ф. Марков ссылается на устное высказывание одного из своих учителей. В упомянутой же работе о Глинке²⁷ нет непосредственной нити, связующей пушкинскую маргиналию с итальянской оперой. Пожалуй, только Ю.А. Кремлев наиболее определенно, хотя и вскользь (в сноске), высказал предположение, что использование эпитета «итальянский» для характеристики музыкальности стихов Батушкова воз-

²⁵ Марков В. О свободе поэзии: Статьи, эссе, разное. СПб., 1994. С. 30.

²⁶ Там же. С. 321.

²⁷ Асафьев Б. Слух Глинки // Асафьев Б. Избр. труды. М., 1952. Т. 1. С. 302.

никло «преимущественно на основе восприятия итальянской оперы».²⁸ Предположение это кажется нам по сути верным, но оно нуждается в уточнении и обосновании.

Обратим внимание на то, что из трех зияний батюшковской строки два образуются за счет повторения одного и того же гласного. Звучание, при этом возникающее, весьма похоже на *распев* гласного.

В связи с этим стоит напомнить, что важнейшим признаком *bel canto* — вокального стиля, господствовавшего в итальянской опере с XVII века и переживавшего в пушкинские времена новый расцвет в творчестве Россини, МеркадANTE и др., — является обилие так называемых вокализаций: длительных распевов гласных в пассажах, мелизмах и каденциях. Подчеркнем, что в *bel canto* мы встречаемся не просто с увеличением долготы гласного по сравнению с разговорной речью, но с особым культивированием распевов, связанных с изменением высоты звучания гласного. В вокализации, допустим, на гласном *и* звучит не просто долгое *и*—[i:], но нечто вроде плавного *и-и-и-и*. Иначе говоря, вокализации весьма напоминают те случаи зияний, в которых сочетаются одни и те же гласные. К тому же нередко в вокализациях происходит плавное перетекание одного гласного в другой (наиболее характерны модуляции: $a \leftrightarrow o$, $o \leftrightarrow u$, $\varepsilon \leftrightarrow и$), что еще более усиливает сходство вокализации со стиховым зиянием. Природная красота тембров итальянских голосов придает таким звуковысотным переливам гласных неотразимое эстетическое обаяние.

Как известно, представления Пушкина об итальянской поэзии складывались в основном из впечатлений от прочитанных, а не услышанных стихов. В итальянской же орфографии сочетания гласных встречаются весьма часто. В реальном

²⁸ Кремлев Ю. Русская мысль о музыке: Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке. Л., 1954. Т. 1. С. 53 (примеч.).

произношении большинство их «проглатывается», «сворачивается» в дифтонги и потому не образует слышимых зияний. Но следует иметь в виду то очевидное обстоятельство, что Пушкину приходилось гораздо чаще слышать на итальянском языке пение, чем собственно речь.²⁹ Итальянский же текст, распетый в манере *bel canto*, вполне мог – за счет обилия вокализаций – предстать слуху насквозь пронизанным зияниями и подтвердить невольно рождавшееся впечатление об особой характерности переливов гласных для итальянской фонетики.

Восторженное отношение Пушкина к итальянской опере хорошо известно. Не исключено, что именно слуховой опыт завсегдатая итальянской оперы способствовал закреплению в сознании Пушкина ассоциации «зияние–итальянская речь, поэзия, музыка». Приведем ряд наблюдений, как кажется, подтверждающих правомерность нашей догадки.

Стоит, думается, обратить внимание на явное предпочтение, оказываемое Пушкиным при написании слова «итальянский» варианту «италианский». Согласно «Словарю языка Пушкина», на 6 использований варианта «итальянец» приходится 15 использований варианта «италианец» и «италианец», на 4 случая варианта «итальянский» – 16 случаев вариантов «италианский» и «италианский», а слово «италианка» вообще не имеет варианта с мягким знаком. Между тем в речевом произношении соответствующих слов на итальянском языке отчетливо прослушивается йотизация. Следовательно, оказывая предпочтение написанию типа «италианский», Пушкин подчинялся орфографии, а не орфоэпии, и вводил зияние туда, где его, по сути, не было.

С другой стороны, любопытно, что в строфе из «Отрывков из Путешествия Онегина», посвященной музыке Россини,

²⁹ Ср. замечание О. Мандельштама в «Разговоре о Данте» (М., 1967. С. 74) об итальянской речи, «слышимой из оперных кресел».

наблюдается сгусток зияний.³⁰ Так, в четырех следующих строках, характеризующих течение россиниевских звуков, —

Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего *Аи*
Струя и брызги золотые... —

(VI, 204)

встречается семь зияний (два внешних и пять внутренних), причем в конце третьей и начале четвертой строк употреблены подряд два соединения внутреннего зияния с внешним. Более таких соединений — даже однократных — в тексте «Отрывков» не встречается. Зато в черновом варианте третьей строки встречается последовательность четырех гласных — «вдохновенное *Аи*». Зияния пронизывают и другие черновые варианты отдельных строк той же строфы — «Своей Италии Орфей», «Своей Авзонии Орфей», «О дева неги и любви». Примечательно, что два черновых варианта свидетельствуют о намерении Пушкина ввести в строфу подлинное звучание итальянского языка с помощью названий опер — «*La gazza ladra, il barbiere*», «*La gazza ladra, Figaro*» (VI, 470–471).

Анализ окончательного текста «Отрывков» (точнее, четырнадцати последних, то есть полных и не прерываемых прозаическими вставками строф) не обнаружил больше пос-

³⁰ К зияниям я отношу и сочетания, включающие йотированные гласные. При этом я опираюсь на аргументацию М.В. Панова, показавшего, что в сочетаниях типа *áя, úю* звучит не [ja], но [ä], не [ju], но [ÿ], и назвавшего такие сочетания лжейотовыми. В стихе «нагнетание зияний идет и за счет лжейотовых сочетаний» (Панов М.В. Русская фонетика. М., 1967. С. 64). Заметим, что фактически лжейотовыми оказываются иногда и внешние зияния, включающие написание йота, типа *ей* — при плавном чтении. Для наших рассуждений важно и то, что йот, зафиксированный или не зафиксированный на письме, не препятствует распеву сочетания гласных.

ледовательности четырех строк с таким же или бóльшим числом зияний, как в цитате из строфы о Россини.

Правда, выявилось несколько четверостиший (или в ряде случаев «четверострочий»), содержащих по пять зияний. Любопытно, что одно из них говорит о звучании итальянского языка:³¹

Там все Европой дышит, веет.
Все блещет Югом и пестреет
Разнообразностью живой.
Язык Италии златой.

(VI, 201)

И в следующей строке – внешнее зияние: «Звучит по улице веселой».

Обратим внимание на содержание других четверостиший, включающих по пять зияний. Одно из них воспевает красоту южной природы:

Без пошрины привезено.
Но солнце южное, но море...
Чего ж вам более друзья?
Благославенные края!

(VI, 203)

Другое – сферу художественного созерцания и высоких чувств:

И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...
Другие дни, другие сны.

(VI, 200)

³¹ Отметим, что из пяти зияний здесь четыре возникают за счет повторения предшествующего гласного.

Третье имеет отчасти фривольную окраску:

А закулисные свиданья?
А prima dona? а балет?
А ложа, где, красой блистая,
Негоцианка молодая...

(VI, 205)

В следующей за этим строке — внешнее зияние: «Самолюбива и томна».

Отметим также, что из четверостиший, содержащих по четыре зияния, выделяются два. Первое — за счет трех подряд внешних зияний:

Мы только устриц ожидали
От цареградских берегов.
Что устрицы? пришли! О радость!
Летит обжорливая младость.

(VI, 204)

Второе — за счет двух внешних зияний:

Толпа на площадь побежала
При блеске фонарей и звезд,
Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый.

(VI, 205)

Создается впечатление, что сгустки зияний не только объединяют представление о звучании итальянской речи и итальянской музыки, но и своими появлениями характеризуют некий «гедонистический комплекс», в который включены наслаждения, так сказать, разного ранга — от художественных и поэтически-созерцательных до фривольно-эротических и даже гастрономических. Намек на такой комплекс содер-

жится в черновиках «Отрывков из Путешествия Онегина», где суммируются одесские впечатления:

А я от милых южных дам
От [жирных] устриц черноморских
От оперы от темных лож<...>

(VI, 492)

Но еще отчетливее такой комплекс проступает в письмах Пушкина 1823–1825 годов. Приведем наиболее показательные цитаты: «Правда ли, что едет к вам Россини и итальянская опера? – боже мой! Это представители рая небесного. Умру с тоски и зависти» (XIII, 75); «Ресторация и итальянская опера напомнили мне старину и, ей-богу, обновили мне душу» (XIII, 67); «здесь нет ни моря, ни неба полудня, ни итальянской оперы» (XIII, 129); «Твои письма <...> точно оживляют меня, как умный разговор, как музыка Россини, как похотливое кокетство итальянки» (XIII, 210).

Видимо, этот комплекс «наслаждений жизни», из которых «одной любви музыка уступает» (VII, 145), был в то время в сознании Пушкина неразрывно связан со звуками итальянского вокала, а сгустки зияний в стихах становились (разумеется, непреднамеренно) своеобразными знаками этого комплекса.

Все сказанное, как хочется думать, подкрепляет догадку о том, что восклицание «Звуки итальянские!» по своей глубинной семантике шире простой констатации эвфонического сходства стихов Батюшкова с итальянской поэзией и, во всяком случае, нагружено ассоциациями (возможно, подсознательными) с итальянской вокальной музыкой. О. Мандельштам писал: «Никогда не признававшийся в прямом на него влиянии итальянцев, Пушкин был тем не менее втянут в гармоническую и чувственную сферу Ариоста и Тасса».³²

³² Мандельштам О. Цит. соч. С. 74.

Добавим, что, видимо, не в меньшей, если не в большей мере Пушкин «был втянут в гармоническую и чувственную сферу» итальянского *bel canto*, что, возможно, отразилось и на эвфонии его собственных стихов и даже — в какой-то степени — на его мироощущении. В подтексте пушкинского восклицания, на наш взгляд, допустимо увидеть не только слуховую чуткость стихотворца, но и упоение художника гармонией в любом ее проявлении. За восклицанием стоит восторг человека перед любым наслаждением, даруемым жизнью.

Учитывая, что наиболее яркие впечатления от итальянской оперы получены Пушкиным во время пребывания в Одессе, можно предположить, что приведенные соображения окажутся способными стать косвенным аргументом в известной полемике о датировке пушкинских помет на страницах «Опытов» Батюшкова.³³

³³ См. новейший обзор этой полемики: *Проскурин О.* Пометы Пушкина на полях «Опытов в стихах» Батюшкова: датировка, функция, роль в литературной эволюции: К постановке проблемы // Новое литературное обозрение. 2003. № 64. С. 251–283.

Вопрос 3

Личный «горький опыт» или ветхозаветная дидактика?

Замечание Лидии Яковлевны Гинзбург о том, что по отношению к классикам у потомков устанавливаются два господствующих подхода — «оплевывание или облизывание», стало уже хрестоматийным. Можно было бы добавить, что часто классиков оплевывают и облизывают за одни и те же их свойства. Пушкин, как и во многих других случаях, здесь оказывается не исключением, но, напротив, показательнейшим примером.

Пушкина, в частности, охотно и облизывали и оплеывали за наличие или отсутствие (открытых или неявных) нравственных поучений. Если гимназии добрых старых (совсем старых) времен или некоторые новейшие школы пушкинистов усиленно возводили и возводят Пушкина на пьедестал нравоучителя, проповедника добродетели и обличителя зла, то с

того же пьедестала его радостно свергали противники тех или иных (а то и любых) моральных устоев и ненавистники того, что можно было бы назвать, повинаясь терминологической моде (впрочем, кажется уже уходящей), *дидактическим курсом*.

Полемический задор цветаевских «Стихов к Пушкину» здесь особо показателен:

Наших прадедов умора —
Пушкин — в роли гувернера?³⁴

Именно этой роли я собираюсь здесь вкратце коснуться, отметив попутно, что корпус (не столь уж крупный, впрочем) открыто дидактических пушкинских текстов заслуживал бы особого изучения, притом не столько в плане их этической направленности, сколько в аспектах их поэтики и соотношения биографизма с интертекстуальностью.

Разумеется, в свете цветаевской цитаты «Пушкин в роли гувернера» видится прежде всего насмешливым пародистом нравоучительных банальностей. В первую очередь на ум приходит экспромт, вписанный им в 1827 году в альбом сыну Петра Андреевича Вяземского — Павлу.

Душа моя Павел,
Держись моих правил:
Люби то-то, то-то,
Не делай того-то.
Кажись, это ясно.
Прощай, мой прекрасный.

(III, 30)

Очевидно, однако, что, как это часто бывает с пародиями, мы встречаемся здесь с обнаженной схемой дидактического

³⁴ Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 411.

текста, сводящегося в прозаическом варианте к наставлению типа «поступай так-то и не поступай так-то». Но стоит ли оставлять без внимания те тексты Пушкина, где подобного рода схемы, распространенные тем или иным образом, звучат не пародийной, а абсолютно серьезной авторской речью?

Повторю, таких текстов немного — тем более они интересны.

Для начала вспомним самый знаменитый из них — письмо Пушкина брату Льву, написанное осенью 1822 года из Кишинева и практически целиком состоящее из предписаний, касающихся правильного поведения в тех или иных житейских ситуациях. Написанное по-французски (я цитирую его по переводу в Большом Академическом издании), оно лишено даже намека на игривость и, скорее, напоминает свод отеческих наставлений, а не советов старшего брата младшему, которые, признаться, могли бы быть менее категоричны, особенно если учесть, что наставнику всего 23 года. В этом возрасте современнику Пушкина полагалось быть франтом или хватом, а не учителем жизни. Однако в письме брату Льву мы видим Пушкина как раз в роли гувернера, наставника, сочетающего мудрость, строгость и сердечную благожелательность.

Такие фразы, как «твое поведение надолго определит твою репутацию и, быть может, твое благополучие» (XIII, 524), буквально зывают к отсутствующему здесь обращению «сын мой». Краткие абзацы письма часто оказываются подлинно дидактическими максимами, сложенными по указанной выше схеме. Понятно, что воспитание и образование Пушкина обеспечили ему знакомство с различного рода учающими текстами, из которых, видимо, важнейшую роль играла французская дидактическая литература XVII—XVIII веков. Пушкин, однако, особо отмечал в письме: «Правила, которые я тебе предлагаю, приобретены мною ценой горького опыта» (XIII, 524).

Нет оснований не верить Пушкину, но нет оснований отбрасывать и подтексты этих правил, которые в ряде случаев восходят (возможно, через ряд текстов-посредников) к важнейшему для всей европейской культуры источнику дидактики — к Библии.³⁵

Возьмем, например, следующее пушкинское наставление брату: «Будь холоден со всеми, фамильярность всегда вредит; особенно же остерегайся допускать ее в обращении с начальниками, как бы они ни были любезны с тобой. Они скоро бросают нас и рады унижить, когда мы меньше всего этого ожидаем» (XIII, 524).

Совершенно очевидно, что в библейской дидактике легко найти немало параллелей этому. В частности, в Притчах Соломоновых читаем: «Когда сядешь вкушать пищу с властелином, то <...> поставь преграду в гортани твоей <...> Не прельщайся лакомыми яствами его; это — обманчивая пища» (23:1–2).

³⁵ Вопрос о том, какую именно Библию и на каком языке читал Пушкин в 1820-х годах, изучен в работе: Сафран Г. Любовные песнопения между сакральным и повседневным: пушкинские «Подражания» в контексте перевода Библии // Пушкинский сборник / Сост. И. Лоцилов, И. Сурат. М., 2005. С. 139–163. Оригинальную публикацию той же работы см.: Slavic and East European Journal. 1995. Vol. 39. N 2. P. 165–183. По убедительным выводам Г. Сафран, Пушкин в это время мог читать тексты Ветхого Завета (а именно ими я здесь и ограничиваюсь) либо на церковнославянском языке, либо во французском переводе Леметра де Саси, изданном в 1817 году попечением Библейского общества. В ноябре 1824 года Пушкин пишет из Михайловского брату Льву: «Библию, библию! и французскую непременно» (XIII, 123). По всей видимости, именно французская Библия в переводе Леметра де Саси и была ему доставлена. Ниже все ветхозаветные цитаты приводятся по-русски в синодальном переводе 1876 года. Тщательная сверка их с церковнославянским и французскими вариантами показала, что Пушкин в основном опирался на французский источник и что в большинстве случаев незначительными различиями разноязычных текстов для целей этой заметки можно пренебречь (в частности, расхождением в нумерации ряда стихов).

Аналогично в Книге Сираха, где заходит речь о «сильных и богатых»: «Не позволяй себе говорить с ними, как с равными тебе, и не верь слишком многим словам <...>» (13:14).

Пушкин поучает брата: «Никогда не принимай одолжений. Одолжение чаще всего — предательство.³⁶ — Избегай покровительства, потому что это порабощает и унижает» (XIII, 524).

Книга Сираха поучает читателя: «<...>не входи в общение с теми, кто сильнее и богаче тебя <...> Своими угощениями он будет пристыжать тебя, доколе, два или три раза ограбив тебя, не насмеется над тобою. <...> После того он, увидев тебя, уклонится от тебя <...> Наблюдай, чтобы тебе не быть обманутым и не быть униженным в твоём веселье» (13:2, 8–10).

«Горький опыт» Пушкина порождает дидактическую максиму: «Никогда не забывай умышленной обиды, — будь немногословен или вовсе смолчи и никогда не отвечай оскорблением на оскорбление» (XIII, 524).

Иисус, сын Сираха, не призывает к злопамятству, однако предостерегает: «Немилостив к себе, кто не удерживает себя в словах своих, и он не убережет себя от оскорблений и уз. <...> Обуздывающий язык будет жить мирно, и ненавидящий болтливость уменьшит зло» (13:15; 19:6).

Пушкин явно на себе испытал истинность следующего проповедуемого им правила: «Никогда не делай долгов; лучше терпи нужду <...>» (XIII, 524). Но он мог бы и процитировать ту же Книгу Сираха: «Не сделайся нищим, пиршествуя на занятые деньги, когда нет ничего у тебя в кошельке» (18:33).

Разумеется, во всех процитированных случаях речь идет о столь общежитейских, многократно повторенных на протяжении веков и поистине прописных истинах, что доказать прямое воздействие библейского текста на пушкинский так же трудно, как и опровергнуть его. Однако я не случайно выбрал

³⁶ Во французском оригинале — «une perfidie» (вероломство, коварность, измена).

для этого сообщения именно Книгу Сираха. Думается, что она имела шансы привлечь особое внимание Пушкина, ибо, насколько я могу судить, ни один иной дидактический текст в Библии не уделяет столько внимания тому типу человеческого общения, который, как хорошо известно, имел для Пушкина особое значение в жизни и который существенно обогатил его «горький опыт». Речь идет о мужской дружбе. Этому типу общения европейская культура училась, скорее, по греческой и римской античной литературе, по сравнению с которой христианская Библия как в Ветхом, так и в Новом Завете весьма скупо освещала эту тему, особенно в плане прямой наставительности. Книга Сираха представляет собой примечательное исключение: в ней вся шестая глава посвящена дружбе и очень многие стихи других глав неоднократно возвращаются к той же теме, изобилуя поучениями.

Слова Пушкина из стихотворения «Коварность» — «святая дружбы власть» — часто цитируются, но, кажется, никто не заинтересовался происхождением эпитета: собственно, кем и где освящена власть дружбы? Между тем достаточно правдоподобный ответ на этот вопрос находим именно в Книге Сираха, и именно в шестой главе, в стихах 14, 15, 16 и 17:

«Верный друг — крепкая защита: кто нашел его, нашел сокровище.

Верному другу нет цены, и нет меры доброте его.

Верный друг — врачество для жизни, и боящиеся Господа найдут его.

Боящийся Господа направляет дружбу свою так, что каков он сам, таким делается и друг его».

Если не ошибаюсь, это единственное место в Священном Писании, где дружба освящается Страхом Господним.

Может быть, не случайно и то, что формула «святая дружба власть» возникла именно в стихотворении «Коварность», написанном в Михайловском 18 октября 1824 года. Чисто биографические, глубоко личностные мотивы, побудившие

Пушкина сочинить одно из самых суровых по обличительности и горестных своих стихотворений, хорошо известны — это обстоятельства разрыва сложных, но в прошлом весьма тесных отношений Пушкина и Александра Николаевича Раевского. Как писал Б. Л. Модзалевский, «полагают, что, воспользовавшись дружбою Пушкина, влюбленного тогда в Воронцову, Раевский сделал из него прикрытие своей интриги с графиней, — и поэт за это поплатился ссылкой в деревню...»³⁷

Предательство друга — вот, собственно, тема стихотворения, эпиграфом к которому мог бы служить первый стих шестой главы Книги Сираха, откровенно дидактический: «И не делайся врагом из друга...»

1. Когда твой друг на глас твоих речей
2. Ответствует язвительным молчаньем;
3. Когда свою он руку от твоей,
4. Как от змеи, отдернет с содроганьем;
5. Как, на тебя взор острый пригвоздя,
6. Качает он с презреньем головою;

(II, 336; далее там же)

В стихотворении «Коварность» обилие сугубо личных, понятных лишь немногим посвященным в отношения Пушкина и Раевского (особенно в связи с их общей влюбленностью в Елизавету Ксаверьевну Воронцову и их общей зависимости от ее мужа графа Михаила Семеновича Воронцова) намеков, тщательно задрапировано дидактической тканью библейского шитья и отчасти элегической завесой французской выделки. Нас, конечно, будет интересовать первое, а потому сразу отметим, что уже в первых пяти пушкинских стихах, задающих, так сказать, стилистическую тональность сочинения, мы встречаем церковнославянское слово «глас»,

³⁷ Пушкин А.С. Письма: в 3-х т. М.-Л., 1926. Т. 1. С. 214.

архаически-возвышенные глаголы и прилагательные – «ответствует» и «язвительный», а также неперемного представителя библейского bestiaria – змею. Мало того, неожиданная метафора «взор острый пригвоздья» заставляет вспомнить Притчи Соломоновы: «Железо железо острит, и человек изощряет взгляд друга своего» (27:17).

Продолжение как будто уводит из указанной стилистики:

7. Не говори: «он болен, он дитя,
8. Он мучится безумною тоскою»;
9. Не говори: «неблагодарен он;
10. Он слаб и зол, он дружбы недостоин;
11. Вся жизнь его какой-то тяжкий сон...»
12. Ужель ты прав? Ужели ты спокоен?

Здесь биографическая подоснова выходит на первый план. Именно Раевский, делая вид, что не замечает глубочайшей обиды Пушкина на него, пытался продолжить переписку с высланным из Одессы поэтом, упрекая его в отсутствии писем как в отвержении, по его словам, «истинной дружбы» (XIII, 529, пер. с фр.). Попутно он продолжал язвить поэта, как бы вскользь упоминая, что дочка Воронцовой «часто говорит <...> о сумасбродном г-не Пушкине» (Там же). Он выражал надежду, что Пушкин «теперь уже не такой взбалмошный, опрометчивый», и вдобавок взывал: «дорогой друг, не предавайтесь отчаянию...» (XIII, 530). Слова стихотворения, попавшие в прямую речь, – явные отзвуки этого письма А.Н. Раевского Пушкину от 21 августа 1824 года.

Строка 12 лексически весьма напоминает строку «Не правда ль... ты одна... ты плачешь... я спокоен...» (II, 348) из наброска «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...», сочиненного в 1824 году в Михайловском и, вполне вероятно, обращенного к Воронцовой.

Дважды же звучащая анафора «не говори» (строки 7 и 9) стилистически напоминает излюбленный риторический ход

элегии. Но тут-то и любопытно заметить, что Книга Сираха (опять, может быть, как ни одна другая в Библии) изобилует этими ходами. Зачин «не говори» с последующей прямой речью встречается там одиннадцать раз (5:1; 5:3; 5:4; 5:6; 7:9; 11:23; 11:24; 15:11; 15:12; 16:16; 31:14).

Важнее, однако, другое — в продолжении стихотворения:

13. Ах, если так, он в прах готов упасть,
14. Чтоб вымолить у друга примиренье.

Здесь появляется намек на сомнение, на необходимость проверить истинность своего знания об измене друга. И именно этот процесс (может быть, впервые) указан и тщательно проанализирован в наставлениях Иисуса, сына Сирахова: «Расспроси друга твоего, может быть, не сделал он того; и если сделал, то пусть вперед не делает. Расспроси друга, может быть, не говорил он того; и если сказал, то пусть не повторяет того. Расспроси друга, ибо часто бывает клевета. Не всякому слову верь. Расспроси ближнего твоего прежде, нежели грозить ему <...>» (19:13–18).

Книга Сираха задолго до Пушкина учит возможности примирения: «Если ты на друга извлек меч, не отчаивайся, ибо возможно возвращение дружбы. Если ты открыл уста против друга, не бойся, ибо возможно примирение» (22:23–24).

Но та же книга указывает на случаи, когда примирение невозможно: «Только поношение, гордость, обнаружение тайны и коварное злодейство могут отогнать всякого друга» (22:25).

Сравним с Пушкиным:

15. Но если ты святую дружбы власть
16. Употреблял на злобное гоненье;
17. Но если ты затейливо язвил
18. Пугливое его воображенье

19. И гордую забаву находил
20. В его тоске, рыданиях, униженье;
21. Но если сам презренной клеветы
22. Ты про него невидимым был эхом;
23. Но если цепь ему накинул ты
24. И сонного врагу предал со смехом,

Очевидно, что все перечисленные в Книге Сираха условия конца дружбы имеют отчетливые параллели в пушкинском тексте. Что же до «эха клеветы» (отметим, не просто клеветы, но ее эха), то для этого образа легко отыскивается сираховский подтекст в 41:28: «*пред друзьями стыдись <...> повторения слухов и разглашения тайных слов*» (курсив мой. — Б.К.).

Разглашение тайны, по Книге Сираха, есть окончательное условие гибели дружбы: «после ссоры возможно примирение; но кто открыл тайны, тот потерял надежду» (27:22–23).

Стихотворение Пушкина заканчивается так:

25. И он прочел в немой душе твоей
26. Все тайное своим печальным взором —
27. Тогда ступай, не трать пустых речей —
28. Ты осужден последним приговором.

В черновике приговор был сначала «сердечным», но в итоге стал «последним», сближаясь со Страшным, или Последним (как он именуется во французской Библии, которой в основном и пользовался Пушкин), Судом. Понятно, что «ступай» подразумевает «ступай прочь», а как раз о необходимости удалиться от друга, ставшего жертвой твоей измены, говорит и Книга Сираха: «Люби друга и будь верен ему; а если откроешь тайны его, то не гонись больше за ним; ибо как человек убивает своего врага, так ты убил дружбу ближнего» (27:17–19).

Надо ли напоминать, что Пушкин считал Александра Раевского виновным в использовании сердечных тайн поэта против него самого? Надо ли разъяснять, что под «пустыми речами» в биографическом плане подразумеваются письма Раевского, оставлявшиеся Пушкиным без ответа?

Разумеется, Книга Сираха была не единственным подтекстом «Коварности». «Читая Шекспира и Библию <...>» (XIII, 92) — писал Пушкин из Одессы в том самом письме, за которое и был выслан в Михайловское.

В воспоминаниях Ф.Ф. Вигеля есть сравнение отношений Пушкина и Раевского с отношениями Отелло и Яго.³⁸ Строки 17—19 могут читаться как отголосок сцен шекспировской трагедии, в которых Яго воистину «затейливо» разжигает ревность Отелло и насмехается над его страданиями.

Однако общая конструкция стихотворения очевидно построена по схеме дидактического поучения с развернутыми обстоятельствами, в которых участвуют безымянные «Он» и «Ты», а само поучение излагается от лица невидимого, но всезнающего и поучающего «Я». Так строятся многие дидактические тексты, и, разумеется, Книга Сираха в этом плане не исключение. Пушкинская же дидактика в данном случае оказывается спрятанной лирикой, ибо «Он» в этом стихотворении как раз и есть настоящее лирическое «Я» — не просто авторское «Я», но глубоко личностное пушкинское «Я». Глубоко личностный «горький опыт» поэта оказался — при всей точности реально-биографических деталей — замаскированным под отстраненно-нравоучительную притчу о том, как не следует поступать с друзьями.

Можно привести еще одну цитату, позволяющую думать, что именно Книга Сираха так или иначе была в памяти Пушкина, когда он претворял свой горький опыт поруганной дружбы в поэтическое сочинение и думал о его заглавии. Три

³⁸ Вигель Ф.Ф. Записки. München, 2005. С. 290.

стиха из неканонической библейской книги, кажется, окутаны той же атмосферой смертельной душевной отравленности, что и стихотворение Пушкина: «Всякий друг может сказать: “и я подружился с ним”. Но бывает друг только по имени другом. Не есть ли это скорбь до смерти, когда приятель и друг обращается во врага? О, злая мысль, откуда вторглась ты, чтобы покрыть землю коварством?» (37:1–3).³⁹

Подготавливая стихотворение к печати в 1827 году, Пушкин дал ему новое заглавие — «Измена». Однако появилось оно впервые в 1828 году в «Московском вестнике» с прежним заголовком — «Коварность». Оба названия могут передавать французское слово «perfidie», употребляемое как в письме Пушкина к брату, так и в библейских текстах в переводе Леметра де Саси.

Более с такой дидактической серьезностью тема дружбы Пушкиным никогда не трактовалась. Пушкинские тексты, созданные в Михайловском, нередко обыгрывали эту тему либо с оттенком досады, либо с оттенком иронии.

Одним из таких текстов я бы и хотел закончить. Весной 1825 года Пушкин писал брату Льву: «Ты спрашиваешь, зачем пишу я Булгарину? потому что он мне друг. Есть у меня еще друзья: Сабуров, Яшка Муханов, Давыдов и проч. Эти друзья не в пример хуже Б.<улгарина.> Они на днях меня зарежут — покаместь я почтенному Фаддею Венедиктовичу послал 2 отрывка из Онегина, которых нет ни у Дельвига, ни у Бестужева, не было и не будет... а кто виноват? все друзья, все треклятые друзья» (XIII, 146).

Однако наиболее интересен для нашей темы постскрип-тум этого письма: «P. S. Слепой поп перевел *Сираха* (смотри Инв.<алид> № какой-то), издает по подписке — подпишись на несколько экз.» (XIII, 147).

³⁹ У Леметра де Саси — «perfidie».

Согласно Б.Л. Модзалевскому,⁴⁰ Пушкин упоминает переведенную слепым священником Гавриилом Абрамовичем Пакатским «Книгу Премудрости Иисуса сына Сирахова, заключающую в себе наилучшие нравоучения, преложенную в стихи». Конечно, Пушкин мог заказывать несколько экземпляров «Сираха» в переводе слепого попа из чисто филантропических соображений. Но нельзя исключить, что его действительно заинтересовало поэтическое переложение «наилучших нравоучений». Особенно если принять высказанную выше гипотезу о том, что Пушкину уже случалось (по крайней мере, в стихотворении «Коварность») предлагать в стихи сугубо личный «горький опыт», используя тот же дидактический дискурс, что и древнееврейский автор, обозначивший свое имя как «Иисус, сын Сирахов, Иерусалимлянин».

⁴⁰ Пушкин А.С. Письма. Т. 1. С. 408.

Вопрос 4

Как Моцарт и Сальери оказались за трактирным столом?

О неучтенном источнике «Моцарта и Сальери»

«Творческая история “Моцарта и Сальери” и хронология работы Пушкина над текстом во многом темна».⁴¹ Это откровенное признание остается справедливым и спустя шестьдесят лет, и потому к «Моцарту и Сальери» возникает особенно много вопросов, в частности и в том аспекте проблемы, которая обозначена в подзаголовке этой заметки. Процитированная работа М.П. Алексеева — наиболее фундаментальное исследование круга возможных источников «Моцарта и Сальери». Критически осветив работы своих предшественников (П. Анненкова, Е. Браудо, Н. Лернера, Ю. Оксмана, Б. Томашевского, В. Францева, С. Штейна, И. Щеглова, А. Эфроса),

⁴¹ Алексеев М.П. Моцарт и Сальери: комментарий // Пушкин А.С. Полн. собр. соч. [М.;Л.], 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 523. [Ср. примеч. 2 на с.12].

комментатор седьмого (пробного) тома будущего академического собрания сочинений Пушкина добавил к уже имеющимся указаниям на источники продолжительный ряд новых указаний. Емкость этого ряда засвидетельствовала незаурядную эрудированность комментатора как в литературной, так и в музыкальной сфере. Видимо, не случайно, что за следующие шестьдесят лет никто не рискнул вновь обобщать круг источников пушкинской «маленькой трагедии». Внимание большинства исследователей было направлено на ее интерпретацию, а новые указания на источники появлялись изредка. В них отмечались тексты, которые могли повлиять и на сочинение в целом,⁴² и на отдельные его фрагменты.⁴³ Но, может быть, плодотворнее поиска источников, не учтенных в работе М.П. Алексеева, оказалось углубление в источники, в ней указанные.⁴⁴ На этом пути особо ценные результаты дало пристальное изучение текстов Бомарше и суждений о нем его современников.⁴⁵ Вместе с тем не исключено, что увлечение Бомарше заслонило от внимания исследователей другой источник, находившийся в буквальном смысле под рукой — как у Пушкина, так и у пушкинистов. Я имею в виду поэму Мармонтеля «Полигимния», включенную в том его посмертно

⁴² См., например: *Серман И.З.* Один из источников «Моцарта и Сальери» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. II. М.; Л., 1958. С. 390; *Jeckson R.L.* Miltonic Imagery and Design in Pushkin's «Mozart and Salieri» // *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists.* 1973. Vol. 2. P. 251–270.

⁴³ См., в частности: *Альтман М.С.* Читая Пушкина // *Поэтика и стилистика русской литературы.* Л., 1971. С. 199–200; *Гаспаров Б.М.* «Ты, Моцарт, недостойн сам себя» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1974. Л., 1977. С. 115–121.

⁴⁴ Ср. новейшую работу: *Сурат И.* Сальери и Моцарт // *Новый мир.* 2007. № 6. С. 167–188.

⁴⁵ См.: *Вацуро В.Э.* Пушкин и Бомарше // *Пушкин: Исследования и материалы.* Т. VII. Л., 1974. С. 204–214; *Он же.* Записки комментатора. СПб., 1994. С. 106; *Беляк Н.В., Виротайнен М.Н.* «Там есть один мотив» // *Временник Пушкинской комиссии.* Вып. 23. Л., 1989. С. 32–46.

опубликованных сочинений,⁴⁶ дополняющий восемнадцатитомное собрание, выпущенное в 1818–1819 годах. И это собрание, и дополняющий его том имелись в библиотеке Пушкина.⁴⁷

Одним из фрагментов «Моцарта и Сальери», неоднократно вызывавших восхищение музыкально-исторической эрудицией Пушкина, является следующий пассаж из первого монолога Сальери, где освещается шумное соперничество Глюка и Пиччинни, бывшее в центре внимания художественной жизни Парижа в 1770-х годах:

Нет! никогда я зависти не знал,
О, никогда! — ниже, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки.

(VII, 124)

М.П. Алексеев, остужая восторги по поводу пушкинского вникания в тонкости музыкально-исторического процесса, писал: «Спор “глюкистов и пиччиннистов” был слишком заметным эпизодом в истории французской музыкальной жизни XVIII века, чтобы Пушкин не знал его непосредственно из французской литературы: Глюк и Пиччинни нередко упоминаются и у Руссо, и у Дидро, и у других писателей».⁴⁸ Однако конкретный источник остался неназванным.

Между тем им вполне могла быть книга посмертных сочинений высоко ценимого Пушкиным Мармонтеля. Содержащаяся в ней поэма «Полигимния» — пространная стихотворная сатира на соперничество Глюка с Пиччинни, в которой

⁴⁶ Oeuvres posthumes de Marmontel. Paris, 1820.

⁴⁷ Модзалевский Б.Л. Библиотека Пушкина. СПб., 1910. С. 282–283.

⁴⁸ Алексеев М.П. Моцарт и Сальери: комментарий. Цит. изд. С. 535.

автор решительно занимает сторону Пиччинни. У Мармонтеля Пиччинни находится под покровительством музы Полигимнии, которой противостоит злая фея Мелюзина – сторонница Глюка. Различные перипетии этой борьбы описаны весьма подробно с называнием многих сочинений обоих композиторов, включая и оперу Глюка «Ифигения» (подразумевается «Ифигения в Тавриде», поставленная в 1779 году, а не «Ифигения в Авлиде» – в 1774), с помощью которой он (согласно Мармонтелю, временно) восстанавливает свое владычество в Париже, пошатнувшееся после триумфа Пиччинни.

Поэме предшествует предисловие, написанное издателем – сыном поэта. Издатель объясняет, что его покойный отец не собирался печатать эту комическую поэму, однако неизвестное лицо опубликовало ее пиратским образом и с грубыми ошибками. Это и заставило сына опубликовать оригинал. Попутно в том же предисловии весьма подробно излагается реальная история борьбы Пиччинни и Глюка за умы и сердца завсегдатаев парижской оперы. Не может быть сомнений в том, что Пушкин читал это весьма информативное предисловие: оно напечатано на страницах 157–169, и эти страницы в принадлежавшем Пушкину томе разрезаны.⁴⁹

Разумеется, Пушкин мог знать о соперничестве Глюка и Пиччинни и из иных сообщений (как печатных, так и устных). Но изложенного в предисловии к «Полигимнии» Мармонтеля с лихвой хватило бы для свободного ориентирования в музыкально-исторических событиях почти полувековой давности. Таким образом, в число источников «Моцарта и Сальери» можно уверенно занести если не самое поэму Мармонтеля «Полигимния», то, по крайней мере, предисловие к ней, написанное Мармонтелем-младшим. Страницы же с текстом самой поэмы в томе, принадлежавшем Пушкину, остались неразрезанными. Это, с одной стороны, не дает права

⁴⁹ Модзалевский Б.Л. Библиотека Пушкина. СПб., 1910. С. 283.

считать доказанным факт ее прочтения автором «Моцарта и Сальери», но, с другой стороны, и не исключает такого факта. Пушкин, конечно же, мог читать любимого им Мармонтеля не только у себя дома. Как известно, волею автора «Евгения Онегина» один из томов Мармонтеля «кочующий купец» завозит даже в сельскую «глушь» поместья Лариных. Более того, есть основания предполагать, что Пушкин не просто был знаком с самой поэмой, но и использовал некоторые ее детали при работе над композицией «Моцарта и Сальери». Присмотримся к ним.

В первую очередь отмечу, что ни в одном из источников, из которых Пушкину могла бы стать известна легенда о том, что Сальери якобы отравил Моцарта (такие источники, по-видимому, исчерпывающе, хотя и чисто гипотетически, суммированы в указанной работе М.П. Алексеева), ничего не говорится о конкретных обстоятельствах этого отравления. В связи с этим в тематической структуре «Моцарта и Сальери» стоит различать мотив отравления, заимствованный из легенды, и мотив совместной трапезы, предоставляющий соответствующий антураж для проведения первого мотива. Хочется подчеркнуть вполне очевидный, но не всегда осознаваемый факт: Моцарт и Сальери впервые оказались с глазу на глаз за общей трапезой именно в сочинении Пушкина. Такой трапезы не было и не могло быть в исторической реальности,⁵⁰ не было ее и в письменно зафиксированных к концу 1820-х годов рассказах о якобы имевшем место отравлении. Таким образом, Пушкин первым усадил Моцарта и Сальери за общий стол и заставил их пить вместе, а потом уже это проделывали с ними множество сочинителей в самых разных жанрах и целях, разговор о которых увел бы меня далеко от темы этой заметки.

⁵⁰ Подробнее см.: *Штейнпресс Б.* Антонио Сальери в легенде и действительности // *Штейнпресс Б.С.* Очерки и этюды. М., 1980. С. 154–155, 176–177.

Мотив трапезы или пира в «маленьких трагедиях», как и в творчестве Пушкина в целом, хорошо изучен.⁵¹ Мотив этот глубоко укоренен в литературе. М.С. Альтман показал, что еще при его подготовке в первой сцене «Моцарта и Сальери» Пушкин опирается на литературу античности: шутка Моцарта «божество мое проголодалось», мотивирующая сальериевское приглашение отобедать вместе, восходит к притче древнегреческого писателя Афиней, чей сборник «на французском языке имелся в библиотеке Пушкина».⁵²

Можно добавить, что «на французском языке имелся в библиотеке Пушкина» и поэтический текст, описывающий (видимо, впервые в мировой литературе) совместную трапезу двух соперничающих композиторов. Имею в виду эпизод из седьмой песни Мармонтелевой «Полигимнии». Сначала в театре ошеломленный успехом Пиччинни Глюк напрасно ожидает, что кто-либо из его поклонников скандалом сорвет триумф пиччинниевского спектакля:

Gluck, immobile au milieu de la foule,
Comme un tyran dont le trône s'écroule,
Pâlit de crainte à chaque ébranlement:
Il espérait quelque soulèvement;
Mais non; sans bruit tout son parti s'écroule<...>⁵³

(«Глюк, неподвижный среди толпы, / Как тиран, чей трон вот-вот рухнет, / Бледнеет от страха при каждом сотрясении <воздуха>: он надеялся на какой-либо протест; / Но нет, его сторонники расходятся без звука»).

Здесь-то совершенно внезапно Полигимния снисходит к поверженному противнику и предлагает ему мир:

⁵¹ См.: Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 131–146.

⁵² Альтман М.С. Цит. соч. С. 119–120.

⁵³ Oeuvres posthumes de Marmontel. Paris, 1820. P. 302. Все остальные цитаты из Мармонтеля даются по с. 303 и 304 того же издания.

Et déridant ce front triste et jaloux,
 Chez le Breton viens souper avec nous.

(«И, разгладив морщины на своем печальном и ревнивом челе, / Поужинай с нами у Бретонца»).

Поскольку ничего разъясняющего по поводу Бретонца не сказано, можно думать, что речь идет о содержателе ресторана типа заведения, а может быть, и о самом названии последнего.

Уже приведенные строки отчетливо и подчеркнута искаженно откликаются в «Моцарте и Сальери». В обоих случаях приглашение на совместную трапезу следует за потрясением от музыки соперника, но в одном случае это приглашение следует со стороны, ответственной за потрясение, а в другом — со стороны, являющейся его жертвой. И хотя ужин у Пушкина превращается в обед, все же строки «*Chez le Breton viens souper avec nous*» представляются не слишком далекими от пушкинских:

Послушай: отобедаем мы вместе
 В трактире Золотого Льва

(VII, 127)

Совместный обед Моцарта и Сальери содержит ряд деталей, как бы кривозеркально отражающих совместный ужин Глюка и Пиччинни. В обоих случаях один из участников трапезы пребывает в мрачном настроении, несовместимом с яствами и питием. Вспомним реплику Сальери:

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?
 Обед хороший, славное вино,
 А ты молчишь и хмуришься.

(VII, 130)

У Мармонтеля же смертельно мрачен завистник Глюк, однако вино явно идет ему на пользу:

A ce souper l'Allemand politique
Crut devoir taire et cacher son dépit.
Il serait mort comme Caton d'Utique,
Mais dans le vin sa douleur s'assoupit.
Par les plaisirs la table était servie;
Le vin coulait; et bientôt la gaiété
Donna l'essor à la sincérité.

(«На этом ужине дипломатичный немец / Счел своим долгом молчать и скрывать досаду. / Он умер бы как Катон Утический, / Но вино развеяло его грусть. Стол ломился от яств; вино лилось; и вскоре веселье / Разбудило искренность»).

Если в трактире Золотого Льва простодушие Моцарта, кажется, раздражает Сальери, то «у Бретонца» дело обстоит несколько иначе:

Et Piccini, par sa simplicité,
Semblait charmer les serpents de l'envie.

(«И Пиччини своим простодушием, / Кажется, зачаровал змей зависти»).

Эти строки представляются едва ли не ключевыми для определения текста Мармонтеля как одного из источников «Моцарта и Сальери». Во-первых, сопоставление в окончаниях соседних строк слов «простодушие» и «зависть» дает нечто вроде схематического основания для одной из важнейших антитез пушкинской трагедии и вводит тему «простодушия гения», «которая развернута, в частности, в “Моцарте и Сальери”». ⁵⁴ Во-вторых, пушкинские строки —

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущю бессильно? —

(VII, 124)

⁵⁴ Вацура В.Э. Записки комментатора. С. 110.

при всей их экспрессивности живо напоминают о достаточно тривиальных Мармонтелевых «змеях зависти».

Тост за дружбу у Мармонтеля поднимает смирившийся завистник — Глюк, обращающийся к Пиччинни:

Mon doux rival, lui dit-il, dans le verre
Noyons tous deux la discorde et la guerre<...>

(«Мой кроткий соперник, говорит он ему, в стакане / Утопим раздор и войну<...>»).

Стоит вспомнить, что после того как Сальери «бросает яд в стакан Моцарта», именно «кроткий соперник» произносит:

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

(VII, 132)

У Пушкина, таким образом, в стакане оказывается утопленна не вражда, а дружба.

Монолог пьяного Глюка в «Полигимнии» содержит еще минимум четыре примечательных — с точки зрения пушкинского эха — пассажа. Во-первых, заявление Глюка о парижанах — «Ce peuple est vain, suffisant, ridicule: / Pour son oreille il ne faut que sae des cris» («Это народ пустой, самодовольный, смешной: / Для их ушей нужны только крики») — откликается у Пушкина в словах Сальери (стойкого приверженца Глюка) о том, что Пиччинни «пленить сумел слух диких парижан».

Во-вторых, насмешка Глюка над соперником, пишущим не для толпы, а «pour quelques gens délicats» («для немногих утонченных»), находит отзвук в максимально серьезной аполгии элитарности, в которой пушкинский Моцарт объединяет себя со своим убийцей: «Нас мало избранных, счастливых праздных<...> / Единого прекрасного жрецов» (VII, 133).

В-третьих, признание предприимчивого Глюка — «mon secret, le voici: / J'ai fait semblant d'estimer la louange; / Mais c'est de l'or qu'il faut gagner ici; / Et notre gloire est une lettre de change» («Мой секрет — вот он: / Я притворялся, что уважаю похвалы; / но здесь нужно зарабатывать только золото; / А наша слава — это вексель») — вполне сопоставимо с откровением персонажа из другого пушкинского сочинения:

Что Слава? — Яркая заплата
На ветхом рубище певца.
Нам нужно злата, злата, злата:
Копите злато до конца!

(«Разговор книгопродавца с поэтом», 1824; II, 324)

В-четвертых, саркастическое мармонтелевское уподобление Глюка Катону Утическому, древнеримскому полководцу, покончившему с собой после проигранного сражения, могло подсказать Пушкину еще один мотив, не содержащийся ни в одной из легенд об отравлении Моцарта — мотив соединения во время трапезы с врагом убийства и самоубийства.

Этот мотив подробно исследован В.Э. Вацуро в работе «"Моцарт и Сальери" в "Маскараде"»,⁵⁵ и здесь нет смысла на нем останавливаться. Стоит, однако, заметить, что если предложенная гипотеза справедлива и, работая над «Моцартом и Сальери», Пушкин действительно в известной мере отталкивался от «Полигимнии» Мармонтеля, то перед нами не столь уж частый в творчестве Пушкина случай переакцентировки материала источника: этот материал не пародируется (как, например, история и Шекспир в «Графе Нулине»), не снижается, но возвышается. Материал комедийной, почти шутовской, поэмы Мармонтеля (в которой, разумеется, никто никого не убивает) под пером Пушкина возвышается до трагедии.

⁵⁵ Вацуро В.Э. Записки комментатора. С. 279–289.

Вопрос 5

Что играл «слепой скрипач в трактире»?

«Из Моцарта нам что-нибудь!» – восклицает Моцарт, вводя в комнату Сальери слепого скрипача, который только что «в трактире / Разыгрывал *voi che sapete*» (VII, 125) и соблазнил автора этой мелодии угостить трактирным исполнительским искусством своего друга Сальери. На эту просьбу слепой скрипач, согласно ремарке, «играет арию из Дон-Жуана» (VII, 125). Возникает впечатление, что репертуар трактирного музыканта содержит немало моцартовских сочинений, ибо «*voi che sapete*» – это начальные слова арии (или канцоны) Керубино из другой оперы – «Свадьба Фигаро». Но какую же из многочисленных арий «Дон Жуана» играет он перед двумя великими композиторами?

Упоминание канцоны Керубино и неуточненной арии из «Дон Жуана» давно привлекало внимание пушки-

нистов. Ряд исследователей склонен видеть здесь ошибку Пушкина, будто бы спутавшего две самые известные оперы Моцарта. Например, Б.В. Томашевский, хотя и допускает возможность исполнения слепым скрипачом двух разных арий, все же приходит к выводу: «...согласимся, что Пушкин ошибся <...> возможно, что отдельные арии, хотя и хорошо ему известные, Пушкин относил не к той опере, к которой они принадлежали. Это признак знакомства с музыкой по концертному и домашнему исполнению любимых популярных арий». ⁵⁶ С известной осторожностью допускает возможность ошибки и М.П. Алексеев: «Показательно, что Пушкин даже как будто допустил ошибку, свидетельствующую о поверхностном знакомстве с творчеством Моцарта». ⁵⁷

С другой стороны, И.Ф. Бэлза, например, категорически исключает такую возможность, утверждая, что «на самом деле Пушкин подчеркнул своей ремаркой широкую распространенность музыки Моцарта в городском быту». ⁵⁸ Б.М. Гаспаров даже предположил, что указание на два разных сочинения Моцарта — часть глубинного пушкинского сопоставления образов Керубино и Дон Жуана: Керубино, влюбленный почти что по-детски во всех женщин мира, в зрелости становится Дон Жуаном. ⁵⁹

Не пытаясь здесь сколько-нибудь решительно устанавливать правоту той или иной точки зрения, предложим ряд дополнительных соображений к этой теме.

В первую очередь обратим внимание на то, что из всех опер Моцарта только одна прямо называется в пушкинских

⁵⁶ *Томашевский Б.В.* «Каменный гость»: комментарий. Цит. изд. С. 565–566.

⁵⁷ *Алексеев М.П.* Моцарт и Сальери: комментарий. Цит. изд. С. 534.

⁵⁸ *Бэлза И.* Моцарт и Сальери. Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. М., 1953. С. 12.

⁵⁹ *Гаспаров Б.М.* «Ты, Моцарт, недостоин сам себя» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 119–120.

текстах. Это «Дон Жуан». В «Моцарте и Сальери» упоминается лишь комедия Бомарше «Женитьба Фигаро», но не опера Моцарта на этот сюжет, а между тем не остается неупомянутой опера Сальери «Тарар» по пьесе того же автора.⁶⁰ В других пушкинских текстах опера «Свадьба Фигаро» ни прямо, ни косвенно не упоминается. «*Voilà che sapete*» — единственный намек на знакомство Пушкина с моцартовской версией знаменитой комедии. В то же время опера «Дон Жуан» названа в известной заметке «<О Сальери>» (XI, 218), и ее глубокое знание отразилось в «Каменном госте» (см. процитированные выше примечания Б.В. Томашевского).

Как известно, «Дон Жуана» Пушкин имел возможность неоднократно слышать полностью в театре, в то время как, если верить Т.Н. Ливановой,⁶¹ первое документально подтвержденное исполнение «Свадьбы Фигаро» в России состо-

⁶⁰ Обратим попутно внимание на то, что часто цитируемый диалог —

Сальери

Бомарше

Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,
Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку,
Иль перечти Женитьбу Фигаро».

Моцарт

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него Тарара сочинил,
Вещь славную. —

(VII, 132–133)

выглядит несколько странно, если учесть, что оба собеседника превосходно знают о том, что на сюжет «Женитьбы Фигаро» Моцарт написал одну из самых признанных своих опер. Если не усматривать в словах Сальери скрытый комплимент Моцарту, а в ответе Моцарта — подчеркнутую скромность, то можно подумать, что оба композитора и не подозревают о существовании оперы «Свадьба Фигаро».

⁶¹ См.: Ливанова Т.Н. Моцарт и русская музыкальная культура. М., 1956. С. 12.

ялось лишь в сезоне 1836/37 г. (указания на более ранние спектакли, на которых мог бывать Пушкин, основаны на косвенных данных).

Разумеется, трудно представить себе, что Пушкин, сочиняя «Моцарта и Сальери», не знал о существовании оперы «Свадьба Фигаро» (хотя если считать, что трагедия в основной своей части написана не в 1830 году в Болдине, а в 1825 году в Михайловском, то это вполне вероятно⁶²), однако можно с уверенностью сказать, что в сознании поэта «Дон Жуан» и «Свадьба Фигаро» не могли занимать равного положения: первую оперу он знал весьма основательно и высоко ценил, о второй же, скорее всего, мог иметь лишь смутное представление по отдельным номерам, слышанным в домашних концертах (наиболее вероятно – в доме Мих. Ю. Виельгорского). Это обстоятельство делает версию об ошибке Пушкина достаточно правдоподобной. Однако хотелось бы отметить и другое.

Пушкин не указал, какую именно арию из «Дон Жуана» играет слепой скрипач двум композиторам. Прежде чем этот вопрос привлек внимание исследователей, его пришлось практически решать постановщикам и музыкальным оформителям первых театральных представлений трагедии (об их решениях нам ничего не известно), а также Н.А. Римскому-Корсакову в своей опере «Моцарт и Сальери». Как известно, Римский-Корсаков выбрал арию Церлины «Batto, batto...». Т.Н. Ливанова в качестве наиболее возможного объекта пушкинского внимания указывает на центральную арию главного героя моцартовской оперы «Fin c'han dal vino».⁶³

Очевидно, что при выборе этих номеров решающую роль играли два критерия: популярность арии и ее исполнимость на скрипке соло. Однако, не нанося никакого ущерба пред-

⁶² О таинственной хронологии «Моцарта и Сальери» см. следующий очерк.

⁶³ См.: Ливанова Т.Н. Цит. соч. С. 22.

ставлениям о музыкальности Пушкина, можно предположить, что, упоминая об арии из «Дон Жуана», он менее всего был озабочен проблемами инструментоведения. Мысль о неисполнимости той или иной арии на скрипке могла просто не приходить поэту в голову. Что же касается популярности, то и тут, думается, речь должна идти не о вообще популярной арии, но о такой популярной арии, которая чем-либо могла особенно заинтересовать лично его, Пушкина.

Если поставить вопрос в таком плане, то, видимо, из всех арий моцартовского «Дон Жуана» первым претендентом на место, указанное в ремарке, окажется знаменитая ария Лепорелло «*Madamina, il catalogo é questo*», так называемая ария списка, как бы ни было трудно представить ее звучание в сольном скрипичном исполнении. В этой арии Лепорелло в подчеркнуто буффонном духе скороговоркой рассказывает брошенной Дон Жуаном доне Эльвире, какое количество побед и над какими женщинами разных возрастов, внешности, социального и национального происхождения совершил его барин, причем зачитывает составленный им список с такой гордостью, что можно вообразить, будто речь идет о его собственных успехах.

Как известно, след, оставленный этой арией в биографии Пушкина, достаточно заметен: напомним о пушкинском «донжуанском списке». ⁶⁴

Но, пожалуй, самое любопытное — это то, что в коде «арии списка» звучат слова, весьма близкие к арии Керубино «*Voi che sapete*» (дословно: «Вы, что знаете...» — начало фразы «Вы, знающие, что такое любовь»). Представив доне Эльвире список побед своего хозяина и исчерпывающе осветив универсальность его вкусов, Лепорелло не без издевательского сочувствия заключает, что уж кто-кто, а Эльвира-то

⁶⁴ См., например: *Благой Д.Д.* Душа в заветной лире. Очерки жизни и творчества Пушкина. Изд. 2-е. М., 1979. С. 403.

знает, как это происходит: «*Voi sapete quel che fà*» (дословно: «Вы знаете то, что [он] делает»).

Есть ряд оснований полагать, что из всей арии Лепорелло именно эти слова могли остаться в памяти Пушкина. Слова «*Voi sapete quel che fà*» на коротком отрезке звучания (24 такта) повторяются шесть (!) раз. Подчеркнем, что речь идет о конце арии и о кадансирующих построениях, то есть о моментах, которые, по данным исследований музыкального восприятия, наиболее прочно, даже по сравнению с начальными фрагментами, удерживаются слуховой памятью. К тому же есть возможность сослаться и на особенности запоминания музыки самим Пушкиным. Заключительные слова арии Лепорелло интонируются в основном *речитативом*, что заставляет вспомнить:

Сыны Авзонии счастливой
Слегка поют мотив игривый,
Его неволью затвердив,
А мы режем речитатив.

(VI, 205)

По моему убеждению, здесь имеются в виду не речитативы-сессо, связующие отдельные номера оперы (в них просто нечего запоминать и напевать), но именно речитативные кадансы арий — излюбленные объекты любительского «постинтонирования» (термин Е. Ручьевской), то есть напевания вслух или про себя только что услышанной музыки. Легко предположить, что после прослушивания арии Лепорелло Пушкин мог «постинтонировать» не трудный для воспроизведения «мотив игривый» ее начала, но как раз речитативно-торжественное окончание ее на слова: «*Voi sapete quel che fà*».

Если Пушкин, вписывая ремарку об арии из «Дон Жуана», действительно имел в виду арию Лепорелло, то не исключено, что причиной ошибки в указании на «*voi che sapete*» явилась

близость текстов двух известных ему арий. Итак, если допущена ошибка, то, это, скорее, смешение не двух разных опер, но двух разных арий. В этом случае становится ясным, почему Пушкин не уточнил, какую именно арию из «Дон Жуана» играет слепой скрипач. Написав «*voi che sapete*» вместо «*voi sapete quel che fà*», он мог думать, что ария уже указана.⁶⁵

Если же ошибки не было и пушкинский Моцарт слушал в трактире мелодию из «Свадьбы Фигаро», то также не исключено, что близость текстов начала канцоны Керубино и конца арии Лепорелло могла быть подсознательным стимулом к выбору именно этих номеров.

Поэтому, повторим, мы не собираемся давать окончательный ответ на вопрос о возможной ошибке Пушкина. Из приведенных рассуждений, как кажется, можно сделать пока лишь следующие выводы.

Во-первых, исследователю стоит остерегаться далеко идущих концепций, строящихся на утверждении об упоминании в «Моцарте и Сальери» двух, а не одной оперы Моцарта⁶⁶.

⁶⁵ Заметим, что Пушкин часто обозначает вокальную пьесу не начальными словами текста, а любыми, ему запомнившимися. Например, в «Евгении Онегине» упоминается некая вокальная пьеса «*Idol mio*» (VI, 184). В качестве возможных объектов указывают на популярное в пушкинское время дуэтино В. Габусси (см.: *Лернер Н.* Пушкинологические этюды // Звенья. 1935. № 5. С. 104) и на арию доны Анны из «Дон Жуана» (см.: *Эйгес И.* Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., 1937. С. 207; *Глумов А.* Музыкальный мир Пушкина. М.; Л., 1953. С. 103). Однако ни в том, ни в другом случае слова «*Idol mio*» не являются начальными словами. Даже упоминая вокальное сочинение на собственные слова, Пушкин не приводит начального текста: «Радуюсь, однако, участи моей песни Режь меня» (XIII, 231). Примеры можно было бы умножить. Характерно также и то, что слова «*voi che sapete*» начинаются со строчной буквы. Если Пушкин имел в виду начало арии Керубино, то прописная буква была бы уместнее. Впрочем, не исключена и описка. К тому же приведенные выше примеры упоминания вокальных пьес с помощью слов из середины текста начинаются с прописных букв.

⁶⁶ См., например: *Нусинов И.* Пушкин и мировая культура. М., 1941. С. 84–85.

Во-вторых, как бы ни было интересно решение вопроса о пушкинской ошибке, гораздо существеннее то, что данная неясность проливает свет на восприятие Пушкиным творчества Моцарта в целом. Известная небрежность Пушкина в упоминании моцартовских текстов (какую арию из «Дон Жуана» играет скрипач, какой отрывок из «Реквиема» и какую фортепьянную пьесу играет Моцарт?) говорит, на наш взгляд, не о поверхностности, но об отношении к моцартовскому творчеству как к целостному, не дифференцирующемуся внутри себя явлению. Пушкину важна прежде всего та совокупность эстетических признаков, которая определяется именем *Моцарт*. Творчество Моцарта для Пушкина — не столько корпус текстов, сколько единый текст, фрагменты которого — в принципе — равнозначны. Любопытно, что именно таким отношением к собственному творчеству наделяет Пушкин самого Моцарта, заставляя того воскликнуть: «Из Моцарта нам *что-нибудь!*» Вряд ли Моцарт желает при этом похвастаться перед Сальери многочисленностью своих сочинений в репертуаре уличных музыкантов. Скорее, здесь зафиксировано восприятие автором своего творчества как некоего пусть разнообразного, но — в принципе — одного и того же, все время развертываемого текста.

Учитывая неоднократно отмечавшиеся в литературе автопортретные черты образа Моцарта, можно надеяться, что приведенные соображения имеют шанс быть учтенными при изучении творческого самосознания Пушкина.

Вопрос 6

Что было слышно о Реквиеме Моцарта в селе Михайловском?

Конкретизацию источников «Моцарта и Сальери» существенно затрудняет неясность хронологии авторской работы над текстом. В отсутствии автографов дату, обозначенную в первой публикации (26 октября 1830 года), приходится принимать как *terminus post quem* non, хотя до публикации в альманахе «Северные цветы на 1832 год» (СПб., 1831, цензурное разрешение 9 октября) у Пушкина был еще почти год для каких-либо изменений текста. Но совсем непонятно, что принимать за *terminus a quo*. Известна запись в «Дневнике» М.П. Погодина от 11 сентября 1826 года, где в пересказе впечатлений Д. Веневитинова от встречи с Пушкиным названия завершенных сочинений перемешались с планами или набросками: «Веневитинов рассказал мне о вчерашнем дне. "Борис Годунов" — чудо. У него

еще “Самозванец”, “Моцарт и Сальери”, “Наталья Павловна”, продолжение “Фауста”, 8 песен “Онегина” и отрывки из 9-й и проч.».⁶⁷ Таким образом, легко заключить, что к 10 сентября 1826 года существовал если не набросок, то как минимум замысел сочинения, которому суждено было завершиться лишь осенью 1830 года. Представляется естественным поставить вопрос: не происходило ли в начале 1826 года каких-либо событий, способных стимулировать пушкинский интерес к сюжету Моцарта и Сальери?

Поскольку пребывание в это время в Михайловском исключает устные беседы с теми друзьями и знакомцами поэта, которые предположительно могли сообщить ему ценную для работы над трагедией информацию (А.Д. Улыбышев, В.Ф. Одоевский, М.Ю. Виельгорский, Н.С. Голицын, Н.Б. Юсупов и др.), а переписка не содержит наводящих на след деталей, остается обратиться к кругу чтения поэта и прежде всего к газетным публикациям. М.П. Алексеев, не ставя означенного выше вопроса, указал на две газетные статьи начала 1826 года, которые могли послужить источниками для пушкинского замысла «Моцарта и Сальери»: «Интересно отметить, что в “Journal de St. Pétersburg” (1826 г., N 8, Janvier, p. 30) Улыбышев поместил краткое известие о смерти “великого композитора” Сальери, автора “Данаид”, а несколько месяцев спустя напечатал восторженную статью о Реквиеме Моцарта, исполненном в Петербурге 31 марта 1826 г.».⁶⁸ Известие о смерти Сальери и петербургское исполнение Моцартова Реквиема действительно могли оживить интерес Пушкина к легенде, слышанной им, видимо, ранее. Однако об исполнении Реквиема Пушкин скорее всего мог узнать не из рецензии Улыбышева, появившейся много позже, а из

⁶⁷ *Погодин М.П.* Из «Дневника» // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1985. Т. 2. С. 18.

⁶⁸ *Алексеев М.П.* Моцарт и Сальери: комментарий. Цит. изд. С. 531.

анонса, опубликованного в «Северной пчеле» (1826, № 38), и рецензии Ф.В. Булгарина, написанной по горячим следам и опубликованной в той же газете от 3 апреля 1826 года под названием «Концерт 31 марта» (№ 40, с. 3–4).

Напомнивший об этой рецензии в связи с историей залы Энгельгардта А.А. Гозенпуд сообщает, что в ней Булгарин кратко изложил «историю происхождения произведения и версию об отравлении Моцарта».⁶⁹ Однако в действительности статья содержит только одну из версий о заказе Реквиема, но ни одним словом не упоминает об отравлении Моцарта. Похоже, что эту статью давно никто не перечитывал, а между тем она заслуживает внимательного прочтения как один из возможных источников «Моцарта и Сальери». В первую очередь обращает на себя внимание соположение двух сочинений Гайдна и Моцарта: «Первыми духовными сочинениями в свете почитаются: оратория Гайдена “Сотворение мира” и Реквием, или моление об усопших, Моцарта».

Название оратории Гайдна могло быть известно Пушкину и прежде. Не исключено, что сочетание имени композитора со словами «Сотворение мира» и подсказало поэту слова, вложенные им в уста Сальери: «Быть может, новый *Гайден сотворит великое*» (VII, 128; курсив мой. — Б.К.). Однако то, что этим «новым Гайденом» оказался Моцарт, сочиняющий Реквием, могло быть стимулировано булгаринским сопоставлением двух шедевров, на самом деле достаточно далеких друг от друга.⁷⁰

⁶⁹ Гозенпуд А.А. Дом Энгельгардта: Из истории концертной жизни Петербурга первой половины XIX века. СПб., 1992. С. 35.

⁷⁰ «Сотворение мира» было написано Гайдном спустя семь лет после Моцартова Реквиема, и хотя и связано с духовной тематикой (текст разрабатывает мотивы поэмы Мильтона «Потерянный рай»), никак не является — в отличие от Реквиема — литургическим сочинением. Замечу попутно, что сальериевское ожидание «нового Гайдена» с музыкально-исторической точки зрения выглядит несколько странно: в 1791 году, к которому приурочено действие пушкинской

История заказа Реквиема изложена Булгариным гораздо прозаичнее (и ближе к биографическим источникам), чем у Пушкина, однако в ней четко обозначен мотив обеспокоенности Моцарта этим заказом и его убежденности, что «“Requiem” он пишет для себя». Впрочем, этот мотив Пушкин мог почерпнуть и из других источников. Интереснее другое. Комментируя слова Сальери —

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадону Рафаэля, —

(VII, 126)

М.П. Алексеев замечает: «Даже сравнение Моцарта с Рафаэлем — на первый взгляд поражающая тонкостью критическая параллель — была общим местом музыкальных статей и притом настолько распространена, что вовсе не требовала от Пушкина обращения к специальной литературе».⁷¹ Это справедливое (и подтвержденное убедительными ссылками) положение нуждается, однако, в небольшом уточнении. Слова Сальери сравнивают не просто Моцарта с Рафаэлем, но — грубое *исполнение* музыки Моцарта с искажением рафаэлевской Мадонны. Такого типа сравнение никак нельзя считать «общим местом» ни музыкальных, ни общеэстетических статей. Однако именно критикуя *исполнителей*, Булгарин в той же рецензии (с. 4) пишет: «Слышавшие в первый раз Requiem Моцарта в сем концерте точно так же не могут иметь полного понятия о сей музыке, как не видавшие никогда Мадонны Рафаэля в подлиннике не могут судить о сем бессмертном творении по самой лучшей литографии».

трагедии, реальный Гайдн полон творческих сил и еще не «сотворил» самых знаменитых своих опусов — 12 Лондонских симфоний и ораторий «Времена года» и «Сотворение мира».

⁷¹ Алексеев М.П. Цит. соч. С. 534.

В затронутом здесь аспекте интересна и другая статья Булгарина, опубликованная чуть раньше — 18 марта 1826 года в № 33 «Северной пчелы». Эта статья, озаглавленная «Музыкант Иван Яковлевич Миллер (Johann Heinrich Müller)», представляет собой некролог известному петербургскому музыканту (1780—1826), среди учеников которого Булгарин называет и М.Ю. Виельгорского (видимо, имея в виду Михаила). Примечательным кажется в этой статье апология учености и трудоемкости композиторского творчества: «<...> не многие из любителей музыки знают, с какой трудностью сопряжено познание сего Искусства! Большая разница между <...> приятным композитором и ученым музыкантом, постигнувшим все тайны своего искусства, т. е. гармонии или, как обыкновенно говорится, *генерал-бас*. Это то же самое, что в Словесности основательное познание языка и Грамматики, которую многие почитают маловажною, хотя на ней основано все здание Литературы» (с. 3). Помимо переключек с первым монологом Сальери — ср.: «Труден первый шаг», «Поверил / Я алгеброй гармонию», «в науке искушенный», «Усильным, напряженным постоянством / Я наконец в искусстве безграничном / Достигнул степени высокой» (VII, 124) — здесь обращает на себя внимание полемический выпад в адрес литераторов, пренебрегающих грамматикой. Этот выпад вполне мог заметить и Пушкин, два года назад написавший в третьей главе «Евгения Онегина»:

Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.⁷²

(VI, 65)

⁷² Комментируя близкие к этим строки, Ю.М. Лотман пояснял, что для Пушкина «исключительно важно противопоставить воспроизведение в искусстве живых “неправильностей” разговорного языка литературе, ориентирующей на условную правильность письменных норм речи» (Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 225).

Но, возможно, еще примечательнее, что герой некролога (музыкант того типа, который в скором времени с легкой руки Пушкина будет именоваться сальерианским) дважды сопоставлен с Моцартом. Один раз это именно противопоставление моцартовского «гения» и миллеровской «учености», причем категорически в пользу последней. Булгарин пишет: «В сем-то трудном искусстве, в теоретической части музыки, в генерал-басе и контрапункте отличался покойный Иван Яковлевич Миллер, и даже почитался первым в Европе между живущими музыкантами. В Истории Музыки имя его стоит наряду (sic! — Б.К.) с именами Баха и Моцарта, и хотя Моцарт несравнимо выше его в отношении к мелодии или музыкальному гению, но он должен уступить Миллеру в контрапункте» (с. 3).

Другой раз — это параллель, данная в словах самого Миллера, сказанных им перед смертью: «Моцарт оставил своим родным 30 крейцеров, а я и того не оставляю!» Эти слова предваряются булгаринским замечанием: «Он, подобно всем музыкальным гениям, не радел о земных благах и не оставил после себя никакого имущества» (с. 4). Резонанс этого замечания можно услышать в словах пушкинского Моцарта о гениях («как ты, да я»), «пренебрегающих презренной пользой», и о том, что таким гениям не пристало «заботиться о нуждах низкой жизни» (VII, 133).

Сказанного, думается, достаточно, чтобы включить процитированные публикации Булгарина в весенних номерах «Северной пчелы» 1826 года в круг возможных источников «Моцарта и Сальери», или по крайней мере в круг стимуляторов пушкинского замысла. Подчеркну, что на хронологической шкале они наряду с указанными М.П. Алексеевым публикациями Улыбышева оказываются на таком расстоянии от записи в погодинском дневнике, какое делает вполне вероятной гипотезу о том, что в качестве *terminus a quo* для истории создания «Моцарта и Сальери» можно принять весну 1826 года.

Как показал В.Э. Вацуро в одном из своих блестящих исследований, «косвенным образом Булгарину мы оказались обязанными пушкинскими воспоминаниями о Карамзине». ⁷³ Но, может быть, это не единственный случай, когда болгаринский текст подвигнул Пушкина не на прямую полемику, а на создание глубоко оригинального произведения, высоко воспаряющего над злобой дня?

В заключение позволю себе высказать еще одно предположение. В «Моцарте и Сальери» таинственный незнакомец, заказавший Моцарту Реквием, представлен как «человек, одетый в черном» (VII, 131). Далее он превращается в «черного человека» — *idée fixe* Моцарта:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

(VII, 131)

Перекличка этих строк с написанным по-итальянски письмом Моцарта неизвестному лицу от 7 сентября 1791 года — «не могу отогнать от глаз образ неизвестного. Постоянно вижу его перед собой, он меня умоляет, торопит, с нетерпением требует от меня работы» ⁷⁴ — не должна озадачивать тем фактом, что это письмо впервые было опубликовано в 1877 году и никак не могло быть известно Пушкину. Письмо признано поддельным, и вопрос должен стоять иначе: не читал ли фабрикатор этой подделки «Моцарта и Сальери»? Стоит отметить, что именно трагедия Пушкина дала мощный и самостоятельный импульс для развития мифа об убийстве Моцарта

⁷³ Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 149.

⁷⁴ Цит. по: Аберт Герман. В.А. Моцарт. М., 1990. Ч. 2. Кн. 2. С. 371.

в западноевропейской культуре начиная со второй половины XIX века и вплоть до наших дней.

В связи с этим нелишне спросить: кто, собственно, одел этого таинственного гостя в черное?

В первоначальных сведениях о незнакомце (эти сведения, восходящие к сообщениям вдовы Моцарта, включены в самые достоверные биографии композитора, изданные до 1830 года и теоретически бывшие доступными Пушкину) нет ни слова о цвете его одежды. Одежда получила цвет, видимо, на страницах многочисленных журналов, тиражировавших анекдот об этом заказе. Однако в немецких источниках это не черный цвет, а серый. Как сказано в новейшем исследовании, «"неизвестный посланец", упоминаемый в достоверных источниках, стилизовался под романтический облик "посланца в сером" — "der graue Bote"». ⁷⁵ Именно в таком облике гость Моцарта позднее закрепился на страницах вполне серьезных научных биографий композитора. ⁷⁶ Как уже не раз справедливо отмечалось, Пушкин скорее мог ознакомиться с анекдотом по французским, чем по немецким источникам, к тому же мог слышать его и в устной передаче. Кто может поручиться, что в одном из таких источников серый цвет не превратился в черный? Тем не менее в источниках, уже указанных как принципиально доступные Пушкину, черный цвет не фигурирует, а потому можно думать, что цвет этот был им самим и избран.

⁷⁵ См.: *Wolff Christoph*. Mozarts Requiem: Geschichte. Music. Dokumente. Partitur des Fragments. Kassel u.a., 1991. S. 9. См. также: *Deutsh Otto Erich*. Der Graue Bote // Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum. 1963. S. 1—3.

⁷⁶ См., например: *Аберт Герман*. Цит. соч. С. 248. Хотелось бы напомнить комментаторам «Моцарта и Сальери»: именуя по традиции этого посланца Антоном Лейтгембом, мы вступаем в противоречие с новейшей точкой зрения в моцартоведении, согласно которой анонимный заказ графа Франца фон Вальзегга (Franz Graf von Walsegg) скорее всего передал Моцарту канцелярист графского юриста в Вене Иоганн Непомук Зортшан (Sortshan). Подробнее см.: *Wolff Christoph*. Op. cit. S. 10.

В связи с этим стоит еще раз обратиться к тому номеру «Северной пчелы», где была опубликована болгаринская рецензия на петербургское исполнение Реквиема. В изложении истории заказа Реквиема цвет одежды незнакомца никак не отмечен, но на той же странице 3, на которой начинается рецензия, в разделе «Смесь» под рубрикой «Наряды» помещена анонимная заметка. Скорее всего, она тоже принадлежит перу издателя газеты, любившего «наблюдать нравы»: «В концерте 31 марта все дамы были в черных (здесь и далее курсив мой. — Б.К.) платьях, в черных <...> чепчиках, или в белых чепчиках с черными лентами и черной креповой переборкою. Многие были в черных шляях <...> Почти все девицы были <...> в черных платьях, с белыми воротничками или в черных <...> косынках».

Почти маниакально нагнетаемый эпитет «черный» действительно ли описывает траурный облик аудитории? Ведь Реквием исполнялся не на панихиде в костеле, а в светском концерте, где траурные тона в одежде имели бы скорее маскарадный, чем ритуальный характер. Не преувеличивал ли Булгарин, стремясь создать вполне романтическую картину черного зала, внимающего заупокойной музыке?

Так или иначе, но в болгаринском описании масса людей, одетых в черное, слушают Реквием Моцарта. Не могла ли такая картина — при некоторой ее литературной гротескности — запасть в память Пушкина (упоминание о черных шляях могло бы даже повеселить его), а затем преломиться и в «мыслях черных», и в «черном человеке», неотвязно преследующих Моцарта во время его работы над Реквиемом?

Кто и где свистел?

Мног

Карты

Дубин

нов

М

2. Но не
Забыв

Короче

Могла

Кни

Нера

Н

сест

~~М~~

~~М~~

~~М~~

«Единственным авторским комментарием к пьесе («Моцарт и Сальери». — Б.К.) является черновая запись Пушкина, впервые напечатанная П.В. Анненковым<...>». ⁷⁷ Речь идет о тексте, получившем в Большом Академическом издании редакторское название «<О Сальери>».

Вот этот один из самых загадочных пушкинских текстов:

«В первое представление Дон Жуана, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта — раздался свист — все обратились с негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистию.

Салиери умер лет 8 тому назад.

⁷⁷ Алексей М.П. Моцарт и Сальери: комментарий. Цит. изд. С. 524.

Некоторые нем.<ецкие> журн.<алы> говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта.

Завистник, который мог освидетельствовать Д.<он> Ж.<уана>, мог отравить его творца» (XI, 218).

Эти четыре предложения написаны на обороте письма, полученного Пушкиным летом 1832 года, а потому не могли возникнуть раньше этого времени. Отсчитав восемь лет от даты смерти Сальери (май 1825), Анненков датировал запись 1833 годом. Заметим, что если Пушкин впервые узнал о смерти Сальери из некролога Улыбышева в начале 1826 года, то запись могла быть сделана и в 1834 году.

М.П. Алексеев, подчеркнув неточную форму указания на время («лет восемь»), отказался ориентироваться в датировке на названное Пушкиным число и отнес заметку «к тому времени, когда “Моцарт и Сальери” был уже написан и появился в печати».⁷⁸ Ранее, проверяя другие излагаемые Пушкиным в той же записи сведения, Е.М. Браудо указал на статью Ф. Рохлица (чьи статьи, кстати, породили много анекдотических сведений о Моцарте) в лейпцигской «Allgemeine Musikalische Zeitung» за 1825 год, где действительно сообщалось о том, что Сальери «на смертном одре обвинял себя в преступлении, на которое злейшие враги не сочли бы его способным».⁷⁹ Предположение, однако, что Пушкин мог читать эту статью, всегда казалось маловероятным: автор «Моцарта и Сальери» не слишком знал по-немецки и, видимо, не читал специально-музыкальных изданий. Вместе с тем за предпоследним предложением пушкинской записи бесспорно стоит реальный печатный текст-источник и неопределенным остается лишь текст-посредник, который, разу-

⁷⁸ Алексеев М.П. Цит. соч. С. 525

⁷⁹ Браудо Е.М. «Моцарт и Сальери» // «Орфей». Пг., 1922. Кн. 1. Цит. по: Алексеев М.П. Цит. соч. С. 526.

меется, мог быть и устным сообщением музыкально эрудированного лица.

Куда сложнее обстоит дело с эпизодом свиста на премьере «Дон Жуана». Как уже давно установлено, подобного эпизода просто не могло быть в действительности: начнем с того, что «первое представление» (действительно чрезвычайно успешное) происходило в Праге в отсутствие Сальери; продолжим тем, что первое венское представление, на котором Сальери мог быть, не имело особого успеха, и закончим тем, что официальный придворный композитор Антонио Сальери никак не мог позволить себе такую выходку, как свист и демонстративный выход из зала в императорском театре и в присутствии членов императорской фамилии.⁸⁰ Сальери облыжно обвиняли в убийстве, но во фрондерстве его никто никогда не обвинял. Не увенчались успехом и поиски литературного источника этого эпизода. Ни один известный исследователям текст анекдотической моцартианы или сальерианы, зафиксированный до 1830 года, не сообщает ничего подобного.

Однако текстов без источников не существует, по крайней мере у Пушкина. Есть источники и у первого предложения заметки «<О Сальери>». Вчитываясь в него, замечаем, что сюжет изложенного в нем эпизода распадается на экспозицию времени и места действия, описание исходного состояния, затем события, это состояние изменившего, и события, завершающего сюжет. Итак:

1. Время и место действия — театральная зала «в первое представление Дон Жуана».

2. Исходное состояние — изумленные знатоки безмолвно упиваются гармонией Моцарта.

⁸⁰ См. подробнее: *Алексеев М.П.* Цит. соч. С. 525; *Штейнпресс Б.* Антонио Сальери в легенде и действительности // *Штейнпресс Б.С.* Очерки и этюды. М., 1980. С. 139–142.

3. Первое событие — раздаётся свист.

4. Изменение состояния — «все обратились с негодованием».

5. Второе событие — «знаменитый Салиери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистью».

Начнем с конца: знаменитого композитора, выходящего из зала и снедаемого завистью, можно было наблюдать в поэме Мармонтеля «Полигимния», послужившей, как видели мы ранее, одним из источников пушкинской трагедии (см. с. 54—63 наст. изд.). Только у Мармонтеля это был не «знаменитый Сальери», а Глюк, которого пушкинский Сальери именует не иначе как «великий Глюк». Кстати, Глюк у Мармонтеля ждет, что кто-либо из его сторонников устроит скандал, то есть освищет триумф соперника, но этого не происходит.

Однако и в сочинениях самого Пушкина обнаруживается сходное событие: персонаж, охваченный бешенством, покидает помещение. Речь идет о следующем эпизоде из повести «Выстрел»: «Офицер <...> в бешенстве схватив со стола медный шандал, пустил его в Сильвио <...> Сильвио <...> сказал: “Милостивый государь, извольте выйти” <...> Офицер вышел вон<...>» (VIII, 66; курсив здесь и далее мой. — Б.К.).

Синтагма «вышел из залы» приводит на память строку из «Евгения Онегина»: «Вошел. Полна народу зала<...>» (VI, 17), а конструкция «в бешенстве, снедаемый завистью» позволяет вспомнить «Руслана и Людмилу»:

В смятеньи, в бешенстве немом
Она зубами скрежетала.

(IV, 67)

Примечательно, что и другие элементы сюжета, описанного в заметке «<О Сальери>», равно как и сходные лексико-синтаксические конструкции, можно найти непосредственно в пушкинских текстах.

Изменение состояния описывается словами «Все обратились с негодованием»: Сальери, следовательно, вызвал внимание знатоков, заполнивших театральную залу. В этом ему повезло больше, чем Татьяне, попавшей в такую же залу в Седьмой главе «Евгения Онегина»:

Не обратились на нее
Ни дам ревнивые лорнеты,
Ни трубки модных знатоков
Из лож и кресельных рядов.

(VI, 161)

Впрочем, один из черновых вариантов первой из процитированных строк читается именно как «Все обратились на нее» (VI, 459).

Напомню, что и в пушкинской прозе 1830-х годов не раз «все обращаются»: «<...>все головы обратились мгновенно<...>» («Пиковая дама»; VIII, 250); «<...>все обратились к Грише<...>», «Все взоры обратились на Анну Савишну Глобову» («Дубровский»; VIII, 176, 193).

Близость «негодования» и «бешенства» уже встречалась в «Евгении Онегине»:

Надулся он, и негодуя
Поклялся Ленского взбесить...

(VI, 111)

В описании же первого события употребление тире после слов «раздался свист» явственно перекликается с аналогичной лексико-синтаксической конструкцией в «Дубровском»: «Тут раздался легкий свист – и Дубровский умолк...»

Описание исходной ситуации – «театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией» – можно было бы представить как контаминацию минимум четырех автоцитат – фраз:

- 1) из «Евгения Онегина» — «Театр уж полон» (VI, 13);
- 2) оттуда же — «Безмолвно упивались мы» (VI, 24);
- 3) из «Элегии» (1830) — «Порой опять гармонией упьюсь» (III, 228);
- 4) из «Моих замечаний об русском театре» — «г-жа Колосова большая Filiae pulchrae mater pulchrior⁸¹ <...> молча благодарила упоенную толпу» (XI, 11).

С именем Колосовой (но уже не матери, а дочери) связан и текст, послуживший, думается, основным источником центрального события в анализируемом эпизоде — свиста посреди благоговейной тишины, освистывания искусства, освистывание чужого успеха:

С досады, может быть неправой,
 Когда одна в дыму кадил
 Красавица блистала славой,
 Я свистом гимны заглушил.
 Погибни злобы миг единый<...>

(II, 181)

В этих строках из стихотворения «Катенину» (1821) и следует, видимо, искать разгадку пушкинской таинственной заметки «<О Сальери>». Первый шаг к этой разгадке сделал публикатор заметки — П.В. Анненков, связавший ее замысел с ответом на катенинскую критику «Моцарта и Сальери»; следующие — решающие — шаги были сделаны Ю.Н. Тыняновым: он объяснил оставшиеся у Анненкова недоумения семантической двуплановостью, присущей и катенинской «Старой были», и пушкинскому «Ответу Катенину». Как известно, этими текстами оба поэта обменялись, как выстрелами на дуэли, разумеется сугубо литературной. Отсылая читателя за подробностями к классическому тыняновскому анализу от-

⁸¹ Прелестной дочери прелестнейшая мать (лат.).

ношений между Пушкиным и Катениным,⁸² напомним, что Тынянов пронизательно связал строки из «Ответа Катенину» – «Твой кубок полон не вином, / Но упоительной отравой<...>» – с соответствующими строками в «Моцарте и Сальери» и резонно предположил, что резкое неприятие Катениным пушкинской трагедии основано прежде всего на том, что Катенин мог воспринять «Моцарта и Сальери» как очередной выстрел на неоконченной дуэли и в образе Сальери усмотреть карикатуру на самого себя. За ним оставался выстрел, и он его сделал: потребовал представить «верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта» и «выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовною прозою».⁸³

Если «<О Сальери>», как неоднократно предполагалось, и есть попытка выполнить это требование, то перед нами опыт «уголовной прозы», осложненный минимум тремя задачами. Во-первых, никакого доказательства у Пушкина не было и быть не могло, и, следовательно, его надо было выдумать. Во-вторых, это вымышленное доказательство должно было быть убедительным именно для Катенина. В-третьих, оно должно было следовать правилам их многолетней литературной полемики, то есть быть семантически двупланнным.

Как показал Ю.Н. Тынянов, каждый «выстрел» на этой дуэли был прицельным, но сопровождался неким обманым движением.

Так, создав карикатуру на Пушкина в «Старой были», Катенин сопроводил ее льстивым посвящением Пушкину. Тот ответил сравнениями Катенина с Корнелем и Тассом, что выглядело комплиментом для непосвященных, но в контексте катенинской биографии уязвляло адресата стихотворения.

⁸² Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 154–177.

⁸³ Катенин П.А. Воспоминания о Пушкине // А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1985. Т. 1. С. 196.

Полемисты отлично понимали друг друга, но делали все, чтобы не испортить внешне уважительных отношений.

Как известно, еще в 1819 году эти отношения оказались под угрозой: Пушкин написал обидную эпиграмму на воспитанницу Катенина А. Колосову («Все пленяет нас в Эсфири...»). В этой связи можно опять вспомнить «Евгения Онегина» с мотивом бешенства: «Приятно дерзкой эпиграммой взбесить оплошного врага» (VI, 131).

В 1821 году последовал акт раскаяния («Катенину») с признанием: «Я свистом гимны заглушил». И эпизод, и оба текста остались памятными как для актрисы,⁸⁴ так и для поэтов. Удивительно ли, что для убеждения Катенина — драматурга, ревностно переживавшего свои театральные успехи и поражения, — Пушкин придумал эпизод, реализующий метафору из своего собственного текста: метафорический свист эпиграммы на актрису превращается в реальный свист в театральном зале.

Тот, кто может из зависти освистывать премьеру гениального спектакля, способен на убийство — кому же, как не драматургу, предназначена эта (прямо скажем, сомнительная) логика? Акцентирование премьеры при описании места и времени действия («В первое представление Дон Жуана, в то время когда...») здесь, может быть, не случайно: письмо Пушкина Катенину от 4 декабря 1825 года заканчивается словами: «Вспомни меня во время первого представления Андромахи» (XIII, 247). Катенин должен был понимать, что такое свист во время премьеры.

Второй же план этого специфически нацеленного доказательства содержался в завуалированной отсылке к стихотворению 1821 года. Логика второго плана можно грубо представить следующим образом: «Ты полагаешь, что Сальери — это ты? Брось, он гораздо больше похож на меня».

⁸⁴ Каратыгина А. М. Мое знакомство с А. С. Пушкиным // Там же.

По-видимому, придуманное Пушкиным доказательство не убедило его самого. Во всяком случае, как известно, заметка «<О Сальери>» не увидела света при жизни автора, а с Катениным Пушкин постарался примириться иначе – в апологетической (хотя и не лишенной скрытых шпилек) заметке «Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина», датированной 14 марта 1833 года. Заметка о Сальери и заметка о Катенине были почти ровесницами.

Независимо от того, насколько убедительны предложенные выше объяснения, из наблюдений над перекличками «<О Сальери>» с другими пушкинскими текстами следуют, думается, два достаточно очевидных вывода.

Во-первых, единственный автокомментарий к «Моцарту и Сальери» гораздо теснее связан с контекстом литературных отношений Пушкина и Катенина, чем с историческими эпизодами из жизни венских композиторов.

Во-вторых, среди прочих источников пушкинских текстов не следует забывать про тот, что может быть назван пушкинским даром вымысла.

Не правда ль?

Вопрос 8

Кто сделал Дубровского «благородным разбойником»?

Турки развесили уши.
А. С. Пушкин. Кирджали

Легче всего было бы ответить на этот вопрос, назвав создателей телесериала под названием «Благородный разбойник Владимир Дубровский» (1988 год). Но вряд ли авторы фильма сознавали, что организуют своеобразную переключку через века в той сфере публичного сознания, которую принято называть массовой культурой. Ибо «благородный разбойник», начиная с фольклорных англоязычных баллад о Робин Гуде, имел длинную литературную биографию, особо разросшуюся на рубеже XVIII и XIX веков в многочисленных романах, представлявших массовую литературу пред- и романтической эпохи. Такие писатели, как Радклиф, Шиллер, Вальтер Скотт, Байрон, Нодье, с такими своими благородными грабителями, как Карл Моор, Ринальдо Ринальдини, Корсар, Роб Рой,

Сбогар, были властителями дум нескольких поколений и, что особенно подчеркивал Пушкин, — российских уездных читателей и прежде всего читательниц. И вряд ли найдется исследовательская работа о «Дубровском», где так или иначе эта неоконченная повесть не сопоставлялась бы с романтической темой «благородного разбойника» в сочинениях названных выше писателей и близких к ним.

Упомянув в тексте романы Радклиф и назвав Дубровского устами князя Верейского «нашим Ринальдо», Пушкин сам спровоцировал соответствующие ассоциации у своих читателей. Каков должен быть образцовый «благородный разбойник», хорошо сказано у Н. Петруниной: «<...> герой, вынуждаемый вопиющим социальным (или семейным) беззаконием, бросает вызов обществу, становится разбойником во имя восстановления попорченной справедливости. Конкретные формы его борьбы не важны. Важно обычно другое: если главарь шайки вдохновляется чистыми, благородными побуждениями, то в массе своей разбойники — народ бесчестный и кровожадный, хотя они по-своему преданы атаману. Невольные злодеяния тяготят душу и совесть благородного предводителя, но путь обратно ему отрезан: восстав за закон, он поставил себя вне закона. Его страдания умножает любовь — идеальное чувство, которое тем более мучительно, что оно разделено, и герой, повинувшись законам высокой нравственности, не может подвергнуть возлюбленную позору и невзгодам союза с убийцей и преступником. Нередко отверженный, не в силах противостоять страсти, появляется в доме героини под чужим именем, а снискав ее взаимность, раскрывает свое истинное лицо и во имя любви бежит от счастья».⁸⁵

На первый взгляд, все это вполне применимо к Дубровскому, и Петрунина справедливо отмечает, что в сведениях о прототипе

⁸⁵ Петрунина Н.Н. Пушкин на пути к роману в прозе: «Дубровский» // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 156–157.

героя — о реальном разбойнике Островском — нет ничего, что указывало бы на его благородство (с. 156), тогда как «у Пушкина Дубровский-разбойник с первых шагов прославился “умом, отважностью и каким-то великодушием” (VIII, 186)».⁸⁶

Пристальное чтение текста заставляет в этом усомниться или, по крайней мере, внести некоторые существенные коррективы.

Прежде всего: какие поступки следует считать «первыми шагами Дубровского-разбойника»? Очевидно, что в момент поджога собственного дома Дубровский еще не решился на разбой как на главный способ существования. Уже при пожаре он прощается со своими дворовыми и только по их настоянию назначает им свидание в Кистеневской роще. Его приказ (невыполненный) Архипу отпереть двери, чтобы приказные не сгорели заживо, вряд ли может считаться благородным поступком: чуть раньше он справедливо говорит Архипу, что «не приказные виноваты» (VIII, 183). Ничего особо благородного в предоставлении возможности невиновным, хотя и враждебным людям спастись от страшной смерти, кажется, не обнаруживается. Да и вряд ли можно этот жест считать первым шагом Дубровского-разбойника: шайка еще не создана, атаман ею еще не руководит.

Разбойники появляются только в следующей главе и к информации о них стоит прислушаться: «В <***> появились разбойники и распространили ужас по всем окрестностям. Меры, принятые противу них правительством, оказались недостаточными. Грабительства, одно другого замечательнее, следовали одно за другим. Не было безопасности ни по дорогам, ни по деревням. Несколько троек, наполненных разбойниками, разъезжали днем по всей губернии — останавливали путешественников и почту, приезжали в селы, грабили помещичьи дома и предавали их огню» (VIII, 185–186).

⁸⁶ Петрунина Н.Н. Цит. соч. С. 156.

Рассказчик в «Дубровском» — характерный пример всевидящего и всезнающего автора. Тем интереснее грамматической строй его речи. В приведенном абзаце все действия даны в действительном залоге и потому не вызывают сомнения в своей истинности. Но как только речь заходит об атамане шайки, действительный залог вдруг переходит в страдательный, а далее предложения становятся безличными или неопределенно-личными (курсив в цитатах везде мой. — Б.К.): «Начальник шайки *славился* умом, отважностью и каким-то великодушием. *Рассказывали* о нем чудеса; имя Дубровского было во всех устах, *все были уверены*, что он, а не кто другой, предводительствовал отважными злодеями. *Удивлялись* одному — поместья Троекурова были пощажены; разбойники не ограбили у него ни единого сарая; не остановили ни одного воза» (VIII, 185–186).

Возникает впечатление, что автор переходит от уверенного повествования об истине к передаче чужого мнения, к которому он не желает полностью присоединиться.

Начальник не совершал умных, отважных и великодушных поступков, а лишь славился (то есть о нем так говорили) качествами этих поступков. Сами поступки не названы, великодушие охарактеризовано крайне неопределенно — «какое-то», чудеса совершает не он — о них лишь рассказывают, и в чем они состоят, остается неизвестным. Важное слово «все» покрывает изложение деятельности разбойников — прямая авторская речь сменяется изложением мнения «всех», то есть дворян данного уезда. «И вот общественное мнение», — сказано по сходному поводу в «Евгении Онегине». Автор как будто не уверен в том, что действия разбойников были и впрямь не только злодейскими и отважными, но и великодушными. Сам Дубровский исчезает из текста и появляется только в следующей главе под видом француза Дефоржа (читатель легко догадывается, кто этот француз) и в таком качестве ведет себя мужественно (убивает привязанного медведя) и учтиво,

но как только возникает искушение завладеть большой суммой денег, поддается ему, притом не пытаюсь таиться, открывая свое подлинное имя и ставя под удар всю романтическую часть своего поведения.

В ограблении Антона Пафнутьича Спицына ни ума, ни отваги, ни «какого-то» великодушия не наблюдается. Да и в дальнейшем, когда инкогнито Дубровского раскрывается, никаких сведений о деяниях, типичных для романтического «благородного разбойника», автор нам не сообщает. Например, Дубровский рассказывает Маше о намерении зажечь дом Троекурова: «Первый мой кровавый подвиг должен был свершиться над ним. Я ходил около его дома, назначая, где вспыхнуть пожару, откуда войти в его спальню, как пресечь ему все пути к бегству — в ту минуту вы прошли мимо меня, как небесное видение, и сердце мое смирилось» (VIII, 205). Троекурова, как видим, Дубровский собирался-таки сжечь заживо, и отказ от такого намерения в отношении отца любимой женщины опять же мало что говорит о великодушии разбойника. Равно как и возглас «Не трогать его!» — в тот момент, когда ножи засверкали над выстрелившим в Дубровского князя Верейского, — не продиктован особым благородством: Дубровский еще не знает, что речь идет о муже Маши, а убивать ее жениха вроде бы и не за что. Правда, разбойники не убили никого из свиты князя и не разграбили его карету, но атаман их в это время уже был без сознания, и если отсутствие убийств и грабежа считать великодушием, то оно должно быть отнесено уже на счет всей шайки.

В последний раз мы видим разбойника Дубровского в сцене обороны разбойничьего укрепления от роты правительственных солдат. «Дубровский приставил фитиль, выстрел был удачен: одному оторвало голову, двое были ранены. Между солдатами произошло смятение, но офицер бросился вперед, солдаты за ним последовали и сбегали в ров; разбойники выстрелили в них из ружей и пистолетов и

стали с топорами в руках защищать вал, на который лезли остервенелые солдаты, оставя во рву человек двадцать раненых товарищей. Рукопашный бой завязался — солдаты уже были на валу — разбойники начали уступать, но Дубровский, подошед к офицеру, приставил ему пистолет ко груди и выстрелил, офицер грянулся навзничь, несколько солдат подхватили его на руки и спешили унести в лес, прочие, лишась начальника, остановились» (VIII, 222–223). Описание убийства офицера (подозрительно напоминающее описание убийства медведя) выглядит несколько странно: в рукопашной схватке подойти непосредственно к командиру и выстрелить ему в грудь, видимо, задача не из легких. Возможно, офицер, подпуская к себе противника (вспомним, Дубровский одет в офицерскую форму), ждал поединка холодным оружием. Но автор и здесь ничего не уточняет, оставляя нас в недоумении. Отвага Дубровского налицо, но где же великодушие?

Меж тем Пушкин превосходно знал, в чем состояло великодушие настоящего литературного «благородного разбойника»: в «Разбойниках» Шиллера один из сотоварищей Карла Моора не без восхищенного сожаления говорит, что атаман положенную ему треть добычи раздает сиротам или жертвует на учение талантливым, но бедным юношам. Ринальдо Ринальдини освобождает карету барона Денонго и его дочери Лауры от чужих разбойников, приказывает своей шайке грабить богатые обозы и «богатых празднующихся и под страхом смерти запрещает нападать на бедняков и отшельников».⁸⁷ Число примеров из такого рода литературы можно множить до бесконечности.

Между тем ничего подобного не сообщает нам о Дубровском рассказчик его истории. На что тратит награбленные деньги Дубровский и его шайка? Может быть, на благоден-

⁸⁷ Вульпиус А.К. Ринальдо Ринальдини, атаман разбойников. М., 1995. С. 61, 147–148.

ствии крепостных? Но судя по тому ломтю черного хлеба, который сует малолетнему оборвышу — связанному Дубровского — старуха из окна «полуразвалившейся избышки» (VIII, 219), благосостояние жителей Кистеневки не возросло. Обнищавший же в результате козней Троекурова разбойник Дубровский случайно имеет при себе 10 000 рублей ассигнациями, за которые и покупает документы француза-учителя. Рассказчик не описывает нам лесной быт разбойников, но позволяет заглянуть в землянку атамана, которая «услана и обвешана была богатыми коврами, в углу находился женской серебряный туалет и трюмо» (VIII, 222). Женский туалет в аскетическом жилище грозного разбойника выглядит довольно забавно. Прощаясь с товарищами по злодеяниям, Дубровский говорит: «Вы разбогатели под моим начальством» (VIII, 223). Похоже, не беден и он сам, если оставляет разбой — свой единственный источник дохода — и удаляется в неизвестном направлении.

Могло ли такое быть, занимайся «благородный разбойник» филантропической деятельностью, предписанной ему его литературным амплуа?

И все же замечен за «нашим Ринальдо» один поступок, характеризующий истинного «благородного разбойника». Как-то он со своей шайкой останавливает в лесу едущего с большой суммой денег на почту приказчика и, узнав из отнятого письма, что эту сумму направляет небогатая вдова в Петербург своему служащему в гвардии сыну, отдает деньги и письмо назад и требует от приказчика исполнения данного ему поручения. Более того, он находит время и способ через несколько дней заехать к этой вдове и проверить честность приказчика. Выясняется, что приказчик поступил почти так, как Дубровский советовал поступить учителю-французу («В первом городе объявите, что вы были ограблены Дубровским. Вам поверят, и дадут нужные свидетельства» [VIII, 201]): забрал деньги себе и заявил, что он был ограблен Дуб-

ровским. Вдова ему поверила. Но тут-то и появился в ее доме 35-летний генерал, якобы бывший сослуживец ее мужа, и как-то так случилось, что заговорили о Дубровском. Вдова и рассказывает историю ограбления приказчика. Генерал возмущен: «Это странно, — сказал он, — я слышал, что Дубровский нападает не на всякого, а на известных богачей, но и тут делится с ними, а не грабит дочиста, а в убийствах никто его не обвиняет, нет ли тут плутни, прикажите-ка позвать вашего приказчика» (VIII, 194).

Вот здесь мы и слышим речь разбойника благородного — даже с богатыми делится (женский серебряный туалет Дубровский берет себе; интересно, что он оставляет его бывшей владелице?). Приказчик, увидев генерала, падает ему в ноги и кается в своем обмане. Деньги тут же находятся, вдова догадывается, что генерал и есть сам Дубровский, и выдает приказчика ему на расправу.

Отдадим себе отчет в том, что это единственный эпизод в тексте, в котором мы действительно видим «благородного разбойника», соответствующего всем литературным стандартам. Но отдадим себе отчет и в другом: автор повести максимально устранился от изложения этого эпизода и вместе с тем поставил его в контекст, заставляющий подозревать в этом эпизоде чистейшую сказку, точнее говоря, романтическую новеллу, сымпровизированную начитанной уездной дамой, краткую характеристику которой он долго обдумывал в черновой работе. Пушкин представлял ее то как «сорокалетнюю вдову <...> известную в околдке мужественными наклонностями», то как «даму лет сорока», то просто как «пожилую даму» (VIII, 796), пока не нашел окончательного варианта: «Все взоры обратились на Анну Савишну Глобову, *довольно простую* вдову, всеми любимую за добрый и веселый нрав» (VIII, 193).

Добронравная вдова вводится в текст в почти буффонном окружении. Дело происходит, как все помнят, за столом

на троекуровском празднестве, и хозяин не без остроумия выставляет на посмешище исправника, якобы от того не способного поймать Дубровского, что бюджетные деньги на его поимку выгоднее результата его усилий. Развеселившийся Троекуров вопрошает:

«— А что слышно про Дубровского? где его видели последний раз?

— У меня, Кирила Петрович, — пропищал толстый дамской голос, — в прошлый вторник обедал он у меня...» (VIII, 193).

В черновике буффонность была слегка ослаблена: «пропищал жалобный голос» (VIII, 796).

Естественно, что после сообщения вдовы об обеде с невидимым и неуловимым Дубровским «все с любопытством приготовились услышать ее рассказ». Следует памятный всем и изложенный выше эпизод, полностью звучащий в прямой речи Анны Савишны Глобовой. Автор повести в этот рассказ никак не вмешивается, а только описывает впечатление, произведенное им на слушателей. Оно двоякое: «Все слушали молча рассказ Анны Савишны, особенно барышни. Многие из них втайне ему доброжелательствовали, видя в нем героя романического — особенно Марья Кириловна, пылкая мечтательница, напитанная таинственными ужасами Радклиф.

— И ты, Анна Савишна, полагаешь, что у тебя был сам Дубровский, — спросил Кирила Петрович. — Очень же ты ошиблась. Не знаю, кто был у тебя в гостях, а только не Дубровский» (VIII, 195).

Конечно, Троекуров, отродясь не читавший ничего кроме «Совершенной поварихи», не мог опознать в рассказе «довольно простой вдовы» романтическую новеллу. Он, руководствуясь здравым смыслом, стал вспоминать, что Дубровский мальчиком был белокур и вряд ли сейчас стал черен, да и лет ему на 12 меньше, чем генералу, заезжавшему к Анне Савишне. Но он не знал и того, что, потребовав немедленно

от исправника приметы разбойника (еще одна буффонная сцена), он сам стал персонажем романа о «благородном разбойнике», где приметы разыскиваемого всегда обыгрываются и становятся источником недоразумений (Ринальдо без конца сообщает разным людям ложные свои приметы, один из разбойников Шиллера посылает на казнь ни в чем не повинного доктора, описав его как разбойника, и т. п.). Но иные слушатели Глобовой, начитавшись романов XVIII века, и не думали прибегать к здравому смыслу. Рассказанное вдовой вполне укладывалось в их воспитанное литературой рубежа XVIII–XIX веков представление о благородном разбойнике. Гротескность сцене рассказа придает тот факт, что сам Дубровский сидит за тем же столом рядом с исправником и выслушивает небылицу о себе.

Распознать же небылицу призван вовсе не Троекуров, а внимательный читатель текста. Прочитав несколько далее о появлении Дубровского на почтовой станции,⁸⁸ без всякого грима, стоит задуматься: надо ли было Дубровскому, не скрывавшемуся от всегда способного донести на него зрителя, гримироваться бородой, париком и усами, чтобы предстать перед вдовой, никогда его не видевшей? Или — после каждого ли великодушного поступка Дубровский проверял подобными визитами его результаты?

Но самый главный фактор, обнаруживающий невозможность того, о чем так красочно рассказала «довольно простая» вдова, это, конечно, внутренняя хронология повести. Анна Савишна указывает дату визита генерала точно: «в прошлый

⁸⁸ Эпизод на станции: «— Лошадей, — сказал офицер повелительным голосом. — Сейчас, — отвечал зритель. — Пожалуйста подорожную. — Нет у меня подорожной. Я еду в сторону — Разве ты меня не узнаешь? Зритель засуетился и кинулся торопить ямщиков» (VIII, 200) — переключается с «Путешествием в Арзрум»: «К счастью нашел я в кармане подорожную, доказывавшую, что я мирный путешественник, а не Ринальдо Ринальдини. Благословенная хартия возымела тотчас свое действие» (VIII, 455).

вторник». То есть в какой бы день ни происходил обед у Троекурова, визит генерала состоялся не более чем полторы недели назад, а то и меньше. Между тем в повести трижды указан срок, проведенный Дубровским в поместье Троекурова, и подчеркнуто, что за это время он никуда не отлучался. Впервые этот срок назван рассказчиком: «Прошло около месяца от его вступления в звание учительское до достопамятного празднества, и никто не подозревал, что в скромном молодом французе таился грозный разбойник — коего имя наводило ужас на всех окрестных владельцев. Во все это время Дубровский не отлучался из Покровского<...>» (VIII, 202). Срок этот слегка сокращается в диалогах персонажей. «Эти три недели были для меня днями счастья» (VIII, 205) — говорит Дубровский Маше. «Он целые три недели учил ее музыке» (VIII, 208) — рассказывает Троекуров князю Верейскому. Хронометраж рассказа вдовы любопытно с этим пересекается: приказчика она отправила на почту «тому три недели» (VIII, 193).

Предположим, что Дубровский действительно встретил приказчика непосредственно перед тем, как отправиться в имение Троекурова, и благородно отпустил его. Но затем, по словам вдовы, «прошла неделя, другая» и только потом появился таинственный генерал. То есть появился и спокойно отобедал у вдовы, а потом произвел следствие над приказчиком он в то самое время, когда Дубровский «не отлучался из Покровского». Здесь необходимо продолжить прерванную цитату: «Во все это время Дубровский не отлучался из Покровского, но слух о разбоях его не утихал благодаря изобретательному воображению сельских жителей, но могло стать и то, что шайка его продолжала свои действия и в отсутствии начальника». Иначе говоря, в уста Анны Савишны автор и вкладывает один из таких слухов, наделяя рассказчицу начитанностью и способностью имитировать разные типы речи (военной и крестьянской), но лишая ее сильного воображе-

ния. Пытаясь описать генерала, она коротко сообщает: «сущий портрет Кульнева», то есть отсылает слушателей к еще одному продукту массовой культуры — самому распространенному в тогдашней России изображению героя войны 1812 года.

Заметим, что в черновиках Пушкин хотел назвать безобидную фантазию Анны Савишны гораздо резче: «Слух о разбоях его не утихал от того ли, что ложная молва час от часу обогащалась новою ложью» (VIII, 805). В окончательном варианте усилился иронический элемент готической новеллы, «ложь» заменилась на «изобретательное воображение сельских жителей», и, более того, автор уже от себя допустил возможность бескомандных действий разбойников. Но кто же из них мог сыграть роль генерала, посещающего вдову? У читателя остается несколько возможностей.

1. Ссылаясь на незавершенность повести, отнести все хронологические и прочие неувязки на счет недоработанности текста. Еще Б.В. Томашевский, вскользь касаясь Дубровского, заметил: «По фактуре "Дубровский", конечно, наименее оригинальное, наиболее экспериментальное и еще робкое произведение Пушкина. В нем еще много следов спешки (не сведена воедино хронология, не указаны эпизоды, например рассказ Анны Савишны необъясним и не согласован с данными романа)».⁸⁹

⁸⁹ *Томашевский Б.В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 410. При обсуждении настоящей заметки А.А. Долинин указал мне на другие несообразности в тексте — по разному указана разница в возрасте между Дубровским и Машей: 2 года, как считает Дубровский (VIII, 175), и 5 лет, как считает Троекуров (VIII, 195). Автор сообщает, что Маше 17 лет (VIII, 186), а исправник говорит, что главе разбойников 23 года (VIII, 195). То есть разница в возрасте достигает 6 лет. Однако если так, то вряд ли семилетний мальчик (на восьмом году его увозят в Петербург) играл (VIII, 175) с двухлетней и тем более годовалой девочкой. Есть странности и в указаниях на сезоны года. Ссора помещиков происходит «в начале осени» (VIII, 163), суд объявляет свое решение 27 октября (VIII, 167), а Троекуров решается посетить поверженного врага «в самом конце сентября» (VIII, 176). Приходится заключить, что болезнь старика Дубровского

2. Вместе с гостями Троекурова поверить «довольно простой» вдове и счесть Дубровского воистину благородным разбойником.

3. Не полностью поверить вдове и согласиться с Троекуровым: «Не знаю, кто был у тебя в гостях, а только не Дубровский».

4. Поверить предложенной выше гипотезе и, исходя из анализа достаточно проработанного в черновиках эпизода обеда у Троекурова, считать, что рассказ Анны Савишны вполне объясним и согласован с контекстом, в котором романтическая легенда о «благородном разбойнике» послужила для Пушкина лишь фоном, на котором разыгрывалась история разбойника реального, чье благородство и великодушие заключались в происхождении и воспитании, а отнюдь не в филантропии во время совершения злодейств, направленных в том числе и против людей, которые вовсе не заслуживали его личного отмщения.

Тогда придется признать, что «благородным разбойником» Дубровского сделала людская молва, «общественное мнение», или, если угодно, коллективное сознание персонажей и читателей, но не автор текста.

Персонажи Пушкина лгут часто. Порой неудачно, подобно уряднику Белогорской крепости из «Капитанской дочки», который заявляет, что растерял дорогой полтину денег, и на-

тянулась почти год, но это никак не отмечено в тексте особо. Похороны старого помещика происходят среди «деревьев, полобнаженных осенью» (VIII, 179), а обед у Троекурова имеет место 1 октября. Приходится вновь считать, что между началом разбоя Дубровского и его появлением в доме Троекурова проходит опять же около года, но и тут никаких признаков зимы в тексте не возникает. С другой стороны, в таком распределении событий нет ничего невероятного. Странно лишь отсутствие упоминаний о протекших двух годах — от завязки до развязки сюжета. Все это, впрочем, не мешает видеть в рассказе Анны Савишны характерные приметы выдумки уездной барыни, читавшей те же романы, что и Маша (очевидно, что домашняя библиотека досталась Маше в наследство от покойной матери).

тыкается на пронизательный вопрос Савельича о том, что это бренчит у него за пазухой. Порой удачно, и тогда Пушкин готов ими залюбоваться, когда, например, разбойник Кирджали перед казнью в турецком плену обещает своим конвоирам отдать зарытый им клад и, воспользовавшись их простодушием, убегает, чтобы продолжить свои разбои. «Какое Кирджали?» – восхищенно завершает Пушкин рассказ о еще одном разбойнике.

Если «довольно простая вдова» действительно фантазирует, то Пушкин мог бы оценить ее еще выше. С помощью ее сказки он, как по лезвию бритвы, прошел между устаревающим штампом романтического нарратива о благородном разбойнике (увлекательного для одной категории читателей) и только еще нарождающейся традицией той максимально правдоподобной и даже документированной (ср. включение в повесть подлинного текста судебного приговора) прозы, которая скоро будет названа бытописательской и привлечет к себе совсем другую категорию читателей.

Возможно, заверши Пушкин свою повесть, ею были бы довольны обе категории читателей.

Вопрос 9

Где похоронили Евгения?

Из наблюдений над композицией
«Медного всадника»

Ответ на вопрос, поставленный в заглавии этой заметки, вроде бы содержится в предпоследнем стихе пушкинской поэмы — Евгения похоронили там, где нашли его тело:

И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

(V, 149)

Даже если понимать словосочетание «тут же» как обстоятельство времени, а не места, то и тогда ясно, что предполагаемый перенос «хладного трупа» с пустынного острова на некое кладбище много времени не занял. Но подробное описание острова в предшествующих строках подсказывает, что «тут же» означает, скорее всего, «здесь же».

В краткой, но емкой статье, предназначенной для будущей Пушкинской энциклопедии, М.Н. Виролойнен

напомнила, что в поисках захоронения Евгения исследователи неоднократно сближали его с предполагаемым местом тайного захоронения казненных декабристов: «По предположению А. Ахматовой, “остров малый”, где похоронили Евгения, как и остров, описанный в стихотворении “Когда порой воспоминанье...”, а также в повести “Уединенный домик на Васильевском”, — это остров Голодай (северная оконечность Васильевского острова, отделенная от него рекой Смоленкой, именовался также Петровским; ныне — остров Декабристов), где, по преданию, находится могила пятерых казненных декабристов. Ср. возражение А. Тархова, указывавшего, что пушкинское описание больше подходит к соседнему с Голодаем острову Вольному, или Н.В. Измайлова, считавшего, что Пушкин имел в виду один из безымянных песчаных островов в устье Невы, к западу от Голодая. Другая “декабристская” версия предложена А. Черновым, соотносящим “остров малый” с бывшим островом Гоноруполо (ныне слит с островом Декабристов), где, с его точки зрения, находится могила декабристов».⁹⁰

Не вступая в спор по этому вопросу, исследовательница резонно заметила, что политические аллюзии не исчерпывают содержания поэмы, указала на переключку эпитетов «пустынный» в начале и в конце поэмы и пришла к важному выводу: «“пустая и безвидная” земля, преобразованная Петром в столицу полумира, в финале поэмы как бы возвращается к своим изначальным очертаниям, вновь появляется рыбак со своим неводом и приметам бедности, и перспектива пустынного острова становится итогом повествования. Остров не назван, как не названы во Вступлении река и ее волны».⁹¹ Считаю, что место захоронения Евгения плодотворнее искать

⁹⁰ *Виротайнен М.Н.* «Медный всадник. Петербургская повесть» // Звезда. 1999. № 6. С. 209.

⁹¹ Там же. С. 212.

не в топографическом пространстве Невской дельты, а в смысловом и композиционном пространстве поэмы, я предлагаю здесь несколько наблюдений, часть из которых детализирует обобщения М.Н. Виролайнен, другая же предлагает новые аргументы.

Как известно, композиция «Медного всадника» строится как последовательность Вступления и двух частей. Начало поэмы резко маркировано как в композиционном, так и в тематическом и стилистическом плане: во Вступлении звучит торжественная ода замыслу Петра и его воплощению, «граду Петрову». По сравнению с таким началом финал второй части (он же финал всей поэмы) выглядит почти немаркированным: без всякой торжественности читателю сообщают о печальном конце Евгения — и то только в последнем четверостишии. Прибегая к сравнению с музыкой, можно сказать, что если перед сюжетным повествованием звучат громогласные фанфары Вступления, то само повествование завершается *diminuendo*, затихая, без яркого последнего аккорда.

Напомню в этой связи, что музыка знает особого рода каданс (гармонический оборот, сигнализирующий о конце как отдельной синтагмы, так и целостного текста), именуемый несовершенным. В отличие от совершенного каданса, почти всегда звучащего в конце сочинения, в несовершенном кадансе функция замыкания текста существенно ослаблена. Что-то вроде этого мы и слышим в самом конце «Медного всадника».

Однако это не единственный случай ослабления каданса в поэме. Может быть, еще более яркий пример незавершенности находим как раз в конце Вступления, где блистательная ода Петербургу неожиданно обрывается именно в том месте, где слух читателя ожидает замыкающего восклицательного стиха (в музыке аналогичный прием именуется прерванным кадансом).

Красуйся, град Петров, и стой
 Неколебимо, как Россия,
 Да умирится же с тобой
 И побежденная стихия;
 Вражду и плен старинный свой
 Пусть волны финские забудут
 И тщетной злобою не будут
 Тревожить вечный сон Петра!

(V,137)

Выделенные курсивом фонемы подсказывают, что в этих (и еще в предшествующих) стихах готовится вполне определенная рифма к царскому имени в родительном падеже — «Ура!» Это восклицание достойно завершило бы оду Петербургу. В пользу такого ожидания говорят и строки из «Полтавы», тематически и стилистически близкой Вступлению к «Медному всаднику». ⁹²

И се — равнину оглашая
 Далече грянуло ура:
 Полки увидели Петра.

(V, 57)

Однако ожидаемый рифменный каданс Вступления прерывается паузой и резким интонационно-стилистическим переломом:

...
 Тревожить вечный сон Петра!
 Была ужасная пора...⁹³

⁹² Как известно, в обоих текстах имеется полустушие «Прошло сто лет».

⁹³ Интересно, что для слуха, привычного к пушкинскому стиху, рифма «пора» здесь тоже может вызвать ассоциацию с «ура». Оправдывая неожиданное завершение своего романа, автор «Евгения Онегина» восклицал в Восьмой главе, обращаясь к читателю:

Об ней свежо воспоминанье...
 Об ней, друзья мои, для вас
 Начну свое повествованье.
 Печален будет мой рассказ.

(V, 137)

Прерванный каданс Вступления понятен: он лишает оду композиционно-поэтической завершенности, ее звонкая торжественность «обваливается» в приглушенную подавленность, предвосхищающую развитие сюжета. Следствием оказывается естественный «подхват» первой частью последних строк Вступления: вместо точки в конце стиха «Печален будет мой рассказ» могло бы стоять двоеточие.

Не со сходным ли приемом встречаемся мы и в конце всей поэмы с его ослабленным кадансом? Полновесна ли точка в последнем предложении всего текста?

В комментарии к «Медному всаднику» С.М. Бонди писал: «Никакого эпилога, возвращающего нас к первоначальной теме величественного Петербурга <...> Пушкин не дает».⁹⁴ Возвращения именно к этой теме действительно нет, но эпилог, со- и противопоставленный Вступлению, в поэме, конечно, есть, хотя его начало не выделено ничем, кроме обрыва

Поздравим
 Друг друга с берегом. Ура!
 Давно б (не правда ли?) пора!

(VI, 189)

Ассоциация подкрепляется еще и тем, что в обоих случаях мы имеем дело с «игрой с концом», хорошо знакомой Пушкину как по творчеству Стерна, так и по своему собственному. Кстати, похоже, именно эта ассоциация откликнулась у А. Блока в стихотворении «Петроградское небо мутилось дождем...» (ср. «Над омраченным Петроградом»): «А с дождливых полей все несло к нам ура, / В грозном клике звучало: пора!» (подробнее см.: Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997. С. 72–75).

⁹⁴ Бонди С.М. Примечания // Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1975. Т. 3. С. 466.

стиха и абзацного отступа (такое встречается в поэме неоднократно), а весь он по количеству стихов короче Вступления примерно в 5.5 раз. Речь идет о 17.5 стихах, завершающих поэму. Фрагмент этот начинается полустихием «Остров малый». В нем отчетливо, хотя и в измененном виде возвращаются первоначальный пейзаж и многие тематические (и соответственно лексические) элементы Вступления (в музыкальной композиции такое возвращение именуется сокращенной и варьированной репризой).

Вступление

На берегу пустынных волн
Стоял **он**, дум великих полн,
И вдаль глядел. Пред ним широко
Река неслася; бедный челн
По ней стремился одиноко.
По мшистым, топким берегам
Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца;
И лес, неведомый лучам
В тумане спрятанного солнца,
Кругом шумел.

И думал он:

Отсель грозить мы будем шведу,
Здесь будет город заложен
На зло надменному соседу.
Природой здесь нам суждено
В Европу прорубить окно,
Ногою твердой стать при море.
Сюда по новым им волнам
Все флаги в гости будут к нам,
И запируем на просторе.

Прошло сто лет, и юный град,
Полночных стран краса и диво,
Из тьмы лесов, из топи блат

Эпилог

Остров малый
На взморье виден. Иногда
Причалит с неводом туда
Рыбак на ловле запоздалый
И бедный ужин свой варит,
Или чиновник посетит,
Гуляя в лодке, в воскресенье,
Пустынный остров. Не взросло
Там ни былинки. Наводнение
Туда, играя, занесло
Домишко ветхой. Над водою
Остался он как черный куст.
Его прошедшею весною
Свезли на барке. Был он пуст
И весь разрушен. У порога
Нашли безумца моего,
И тут же хладный труп его
Похоронили ради бога.

(V, 149)

Вознесся пышно, горделиво;
 Где прежде финский рыболов,
 Печальный пасынок природы,
 Один у низких берегов
 Бросал в неведомые воды
 Свой ветхой невод, ныне там
 По оживленным берегам
 Громады стройные теснятся
 Дворцов и башен; корабли
 Толпой со всех концов земли
 К богатым пристаням стремятся;
 В гранит оделася Нева;
 Мосты повисли над водами;
 Темно-зелеными садами
 Ее покрылись острова<...>

(V,135–136)

Заметим, что при общей для обоих фрагментов точке зрения (кинematографист бы назвал это «дальним планом»: *вдаль глядел—на взморье виден*) общими оказываются и место действия (*здесь <...> при море—на взморье*) и отдельные фигуры или предметы, выделенные лексическими повторами или синонимами: *рыболов—рыбак на ловле; челн—в лодке <...> на барке; невод—с неводом; избы—домишко*.

Последняя пара совпадает по цветовой характеристике: *чернели избы—домишко <...> как черный куст*. Совпадают и другие эпитеты: *ветхой невод—домишко ветхой; бедный челн—бедный ужин; пустынных волн—пустынный остров*.

Наконец, общность прибрежного пейзажа подчеркнута еще и однокоренными глаголами: *река неслася—наводнение занесло*.

Само слово «берег», четырежды (включая вариант множественного числа) звучащее во Вступлении, в эпилоге скрыто присутствует в стихах «причалит с неводом туда» и «над водою / Остался он, как черный куст». Напротив, гла-

гол «причалить» имплицирован во Вступлении в стихах «все флаги в гости будут к нам» и (несколько позже) «корабли / Толпой со всех концов земли / К богатым пристаням стремятся». Эксплицируется же он только в эпилоге. Стоит добавить, что визиты «всех флагов» и «кораблей со всех концов земли» в сниженном виде отражаются в редких посещениях острова рыбаком или гуляющим в воскресенье чиновником.

В переключках Вступления и эпилога есть и не менее выразительные контрасты. Так, стихи «Темно-зелеными садами / Ее покрылись острова» отзываются в эпилоге указанием на отсутствие на пустынном острове какой-либо растительности («не взросло там ни былинки»).

Воспетому во Вступлении грядущему созиданию («Здесь **будет** город заложен») противостоит в эпилоге свершившееся разрушение («**Был** он пуст / И весь разрушен»). Оптимистическое «И запируем на просторе» оборачивается унылым «И бедный ужин свой варит».

Наиболее же броский контраст эпитетов — «дум **великих**—остров **малый**» — резонирует контрасту двух главных персонажей поэмы.

Кажется, сопоставление тех же фигур во Вступлении и эпилоге прорывается и в замещении собственных имен персонажей ярко выделенными местоимениями третьего лица. Личному местоимению третьего лица в именительном падеже («он»)⁹⁵ отвечает (опять-таки с оттенком снижения) местоимение того же лица, но уже притяжательное и в родительном падеже («его»), подчеркнутое попаданием на рифменную позицию.

Но особо примечательно в переключках Вступления и эпилога созвучие заключительных и начальных стихов поэмы,

⁹⁵ Это местоимение акцентированно в некоторых изданиях графически (курсивом и/или прописной буквой) и за счет этого метрически (сверхсхемное ударение на третьем слове)

которое может быть представлено как рифменная цепь, основанная на неточной (и приблизительной) рифме «ога—око» (полужирным шрифтом здесь и далее выделены ударные гласные, курсивом — женские рифмы). Соединив последние стихи поэмы с первыми, получаем:

И весь разрушен. У пор**ога**
 Нашли безумца моего,
 И тут же хладный труп его
 Похоронили ради **бога**.
 На берегу пустынных волн
 Стоял он, дум великих полн,
 И вдаль глядел. Пред ним шир**око**
 Река неслася; бедный челн
 По ней стремился одино**ко**.

Очевидно, что в скомпонованном здесь девятистишии начальное четверостишие с рифмовкой *abba* плавно перетекает в пятистишие с рифмовкой *сca'ca'*. Цепь с женскими рифмами, поддержанная цепью ударных «о» во всех рифмах девятистишия, может быть понята как ослабленный вариант стыковки, то есть как своего рода сигнал к «подхвату» конца поэмы ее началом, а в расширенном смысле как сигнал к перечитыванию поэмы или, еще шире, к бесконечному «круговому» чтению всего ее текста. При таком чтении последняя точка в тексте второй части как бы стирается, и за сказуемым (*похоронили*) и обстоятельством образа действия или цели (*ради бога*) следует обстоятельство места (*на берегу пустынных волн*). Заметим, что стих «На берегу пустынных волн» оказывается в нашем девятистишии центральным, то есть соединительным для двух окружающих его четверостиший.

То, что этот стих синтаксически и семантически равно легко вписывается как в начало, так и в конец поэмы, представляется естественным: он максимально широко и вместе с тем точно описывает место действия — единое для Вступления и

эпилога. Другой вопрос, в какой мере такое совпадение было осознано автором «Медного всадника» и входило ли в его намерения создание бесконечного текста. Не рискуя отвечать на этот вопрос, напомним, что бесконечная, или «круговая», композиция в чистом виде была распространена в поэзии и музыке (бесконечные каноны) Средних веков и барокко и в тех или иных формах широко бытовала в фольклоре (ср. кольцевую композицию волшебной сказки) и в шуточных сочинениях (ср. «У попа была собака»). В искусстве XIX века она не была в центре внимания, но так называемая романтическая ирония с ней заигрывала (примечательным музыкальным примером является мазурка Шопена *C-dur*, op. 7 № 5 с ремаркой *senza fine*). В XX веке этот тип композиции часто использовался модернистами. Наиболее показательный русскоязычный пример в прозе — рассказ В. Набокова «Круг», требующий при чтении прямого перехода от последнего предложения к первому.⁹⁶

Между тем отмеченные признаки «круговой» композиции могут бросить свет на, так сказать, историософский message «Медного всадника», о котором уже почти полтора столетия идет так и не получивший разрешения спор.⁹⁷ Сама его неразрешаемость заставляет думать, что если поэма и скрывает в себе некое обобщающее суждение об историческом процессе, то суждение это амбивалентно.

Среди представлений о ходе исторического времени, актуальных для сознания Пушкина, с максимальным упрощением

⁹⁶ Начальное предложение рассказа открывается словами «во-вторых», а заключительное — «во-первых».

⁹⁷ См., в частности, краткий обзор этой дискуссии: *Эткинд Е.Г.* Многозначность повести-поэмы «Медный всадник» // *Эткинд Е.Г.* Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999. С. 469–482. Ср. также указанную в первом примечании статью М.Н. Виролайнен и ее историко-философскую интерпретацию основной оппозиции поэмы.

можно выделить два — наиболее контрастных.⁹⁸ В рамках первого из них история оказывается вектором — прямолинейным и целенаправленным движением от прошлого к будущему. В XIX веке такое представление обогатилось идеей прогресса и получило оптимистический оттенок: будущее должно быть лучше прошлого. В творчестве Пушкина этот исторический оптимизм наиболее лаконично сформулирован в известном наброске «О сколько нам открытий чудных / Гото- вят просвещенья дух<...>» (III, 464).

В рамках же второго представления история выглядит движением по кругу — с повторяющимися циклами. В XVIII веке такое представление отчетливее всего выразилось в историософии Джамбаттисты Вико. Несмотря на то что у Вико круг уже приближался к восходящей спирали (каждое повторение цикла происходит на новой, более высокой ступени), концепция кругообразности исторического процесса окрашивалась преимущественно в скептические тона. В творчестве Пушкина она сформулирована в стихе «И видишь оборот во всем кругообразный» («К вельможе»), с характерным предварением — «насмешливо глядишь» (III, 220).

Очевидно, что во Вступлении к «Медному всаднику» Пушкин воспел оптимистическую идею исторического прогресса: «прошло сто лет» — и «из топи блат вознесся» могущественный и прекрасный город. Но стоит увидеть и то, что эпилог подвергает оптимизм Вступления скептической переоценке:

⁹⁸ Подробнее см., например: *Лотман Ю.М.* Идея исторического развития в русской культуре конца XVIII—начала XIX века // *Лотман Ю.М.* О русской литературе. Статьи и исследования (1958—1993). СПб., 1997. С. 284—291. В применении к Пушкину антитеза кругового (кругового-спирального) и прямолинейного движения истории подробно рассмотрена в работе: *Лейтон Л.Г.* Круговой ход в структуре и стиле романа «Евгений Онегин» // *Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В.Э. Вацура.* М., 1995—1996. С. 385—400. Ср. также: *Долинин А.* Вальтер-Скоттовский историзм и «Капитанская дочка» // *Долинин А.* Пушкин и Англия. М., 2007. С. 237—258.

прошло сто лет, но в Невской дельте все еще видны пустынные берега, стихия по-прежнему сильнее человеческой воли, а весь прогресс сводится к тому, что помимо рыболова в скудном пейзаже появляется чиновник.

Последнего слова в этой полемике двух концепций Пушкин не произносит. Но то, что Евгений погибает не в построенном Петром городе, а почти там же (у Пушкина «тут же»), где Петр думал свою великую думу, представляется симптоматичным: сюжет поэмы возвращается к исходному месту действия, а поэтический текст — к своему началу.

Похоже, что именно представление о «кругообразном обороте» исторического времени (пусть и с признаками спиралевидного восхождения) отразилось в тех чертах композиции «Медного всадника», которые позволяют увидеть в ней намек на круговую бесконечность.

И уж во всяком случае позволительным кажется считать, что ответ (причем максимально точный из возможных) на вопрос, вынесенный в заголовок этой заметки и спровоцированный двумя последними стихами поэмы, содержится в первом ее стихе.

Вопрос 10

Чем кончается «Метель»?

«Не надобно все высказывать — это
есть тайна занимательности».

Пушкин — Вяземскому
(6 февраля 1823 г.)

Полагая, что «счастливые концы вовсе не характерны для прозы Пушкина», Анна Ахматова отмечала как исключения почти все концовки «Повестей Белкина», делая оговорки только для «Станционного смотрителя» и «Выстрела». «Автор поэм со страшными и кровавыми развязками («Цыганы», «Полтава») и якобы жизнерадостного романа («Евгений Онегин»), где герой и героиня остаются с непоправимо растерзанными сердцами, внезапно с необычным тщанием занимается спасением всех героев "Повестей Белкина"». ⁹⁹ Делает он это, согласно Ахматовой, так сказать, вопреки своему знанию реальной жизни, ибо «Пушкин <...> не хуже нас знал <...>

⁹⁹ Ахматова А. Сочинения: В 2-х т. М., 1987. Т. 2. С. 131.

что героине “Метели”, обвенчанной неведомо с кем, предстояло влачить одинокие дни». ¹⁰⁰

Легко понять, что Ахматова была убеждена: Пушкин обещал Марье Гавриловне счастливую супружескую жизнь.

В этом убеждении Ахматова была, мягко говоря, не одинока. Исследователи «Метели» почти единогласно настаивают на том, что в развязке повести и ее герои, и ее читатели получают happy end. Вот лишь несколько разновременных авторитетных голосов из этого весьма многоголосного хора.

Б. Эйхенбаум: «В “Метели” вместо ожидаемых трагических осложнений все кончается необыкновенно мирно и просто — благополучным законным браком». ¹⁰¹

В. Виноградов: Бурмин «ехал к “преступной проказе”, оказавшейся потом его счастьем». ¹⁰²

Н. Берковский: «Все хорошо у Марьи Гавриловны с Бурминым<...>». ¹⁰³

Г. Макогоненко пишет, что соединение героев «Метели» «счастливо для обоих». ¹⁰⁴

В. Шмид считает, что «на смену безнадежности ставших однажды легкомысленно перед аналогом молодых людей приходит супружеское блаженство». ¹⁰⁵

¹⁰⁰ Там же. С. 132.

¹⁰¹ Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987. С. 344. (Впервые: 1919).

¹⁰² Виноградов В. О стиле Пушкина // Литературное наследство. 16–18. М., 1934. С. 175.

¹⁰³ Берковский Н.Я. О русской литературе: Сб. статей. Л., 1985. С. 60. (Впервые: 1962).

¹⁰⁴ Макогоненко Г.П. Творчество Александра Сергеевича Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л., 1987. С. 145.

¹⁰⁵ Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина». СПб., 1996. С. 219.

Ф. Раскольников утверждает: «то, что казалось Марье Гавриловне ужасным недоразумением, обернулось счастливым браком».¹⁰⁶

Правда, двое из процитированных авторов указывают на некоторую затененность достигнутого в финале счастья.

Н. Берковский заявил, что «счастливый конец “Метели” <...> ироничен. Все хорошо у Марьи Гавриловны с Бурминым, но где же этическая гармония: ведь третий в этой истории, Владимир Николаевич, обездолен, убит, забыт».¹⁰⁷

На это возразил В. Маркович: «Противоречие остается неразрешимым лишь на уровне фабулы, построение сюжета его “снимает”».¹⁰⁸

Г. Макогоненко также говорит об иронии счастливого конца, но иронию видит в том, что Марье Гавриловне и Бурмину предстоит жить обыденной жизнью ненарадковских помещиков: «Автор иронией дает нам понять, как прозаично, как неглубоко, как примитивно определится это счастье».¹⁰⁹ Однако иронический или нет, конец и в этих интерпретациях понимается как счастливый (по крайней мере для случайно обвенчанных героев).

Заметим, что есть еще одна точка совпадения почти всех писавших о «Метели»: указание на параллелизм этой повести с «Барышней-крестьянкой» — как по нагромождению сюжетных недоразумений (*qui pro quo*), так и по развязке сюжетов. Наиболее лаконично это сформулировал Поль Дебрецени, сказавший, что в обеих повестях «надуманное и путанное

¹⁰⁶ Раскольников Ф. Пушкин и религия // Вопросы литературы. 2004. № 3. С.102

¹⁰⁷ Берковский Н.Я. Цит. изд. С. 60.

¹⁰⁸ Маркович В.М. «Повести Белкина» и литературный контекст // Пушкин: Материалы и исследования. Т. XIII. Л., 1989. С. 81.

¹⁰⁹ Макогоненко Г.П. Цит. изд. С.145.

действие приходит к искусственному и счастливому концу». ¹¹⁰ Переключка концов и впрямь бросается в глаза: совпадают и родительское ожидание свадьбы, и ситуация узнавания, и отдельные лексемы и синтаксические обороты.

«Барышня-крестьянка»

Он *бросился* ее удерживать.
<...> «Акулина! друг мой, Акулина!» повторял он, *цалуя ее руки*.
<...>

«Ага!» сказал Муромский, «да у вас, кажется, *дело совсем уж слажено...*»

Читатели избавят меня от излишней обязанности описывать развязку.

(VIII, 124)

«Метель»

<...> старушка перекрестилась и подумала: *авось дело сегодня же и кончится!*<...>

(VIII, 84)

«Боже мой, боже мой!», сказала Марья Гавриловна, схватив его *руку*; «так это были вы! И вы не узнаете меня?»

Бурмин побледнел... и *бросился* к ее ногам...

(VIII, 86)

Создается, однако, впечатление, что очевидные сходства затмили для большинства исследователей не менее очевидные различия двух концов. Во-первых, в «Метели» никто не просит у читателей избавления от обязанности описывать развязку. Во-вторых, стоило бы обратить внимание, что только одна повесть в белкинском цикле завершается не точкой, а отточием — «Метель». Может быть, дальнейшая судьба Марьи Гавриловны и Бурмина далеко не так предсказуема, как судьба Елизаветы Муромской и Алексея Берестова, и вопреки надеждам доброй Прасковьи Петровны дело сегодня совсем не кончится?

Насколько мне известно, лишь один исследователь решительно отклонился от представленного выше хорошего

¹¹⁰ Дебрецени П. Блудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1995. С. 97.

согласия и усомнился в том, что конец «Метели» — счастливый. В.Э. Вацуро пронизательно заметил и знаки препинания, и интонационную напряженность возгласов героини: «В полном соответствии с традиционным сюжетом падают препятствия к соединению влюбленных, которые оказываются мужем и женой; однако вряд ли найдется счастливый конец, который в такой мере был бы окрашен тревожными интонациями (далее следует цитирование трех заключительных предложений повести. — Б.К.). Эта внезапная бледность героя, жест смятения и раскаяния, прерывистая, оборванная авторская ремарка, — что это, как не знак возникающей спонтанно новой, неожиданной психологической коллизии? Автор психологических элегий и “опытов драматических изучений”, Пушкин уже давно пришел к выводу, что самая счастливая любовь таит в себе возможности диссонансов и взаимных непониманий. <...> Что скрывается за краткими репликами и скупыми жестами концовки “Метели”? Пережитая драма женщины, обреченной на одиночество, виновник ее несчастья, случаем вернувшийся и случаем влюбившийся, добившийся ответного чувства — и в решительный момент ожидаемого узнавания не узнавший в возлюбленной жертву своей “преступной проказы”... В противоположность всем канонам повесть оканчивается не мотивом любовного соединения, а мотивом вины<...>». ¹¹¹

Этим высказыванием, резко диссонирующим с принятым в пушкинистике мнением, В.Э. Вацуро, по сути, и поставил тот вопрос, который вынесен в заглавие данной заметки. Присо-

¹¹¹ Вацуро В.Э. Повести покойного Ивана Петровича Белкина // Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 39. (Впервые: 1981). Поддерживая предположение Вацуро, Н.Н. Петрунина замечает, что «открытая в будущее психологическая коллизия, ярким образцом которой является концовка “Метели”, присуща всем повестям Белкина» [Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л., 1987. С. 149.] Неясно, однако, в чем заключается эта коллизия, скажем, в «Барышне-крестьянке» или в «Выстреле».

единяясь к общему взгляду на крайне важную роль иронии в пушкинских новеллах, исследователь все же настаивал на том, что «концовка “Метели” подчеркнута и намеренно “серьезна”, — и это в том месте, где мы вправе ожидать как раз иронического обыгрывания “штампа”». ¹¹²

Думается, что пушкинский текст действительно дает повод слышать в финальных репликах героини не удивление и восторг, а именно обиду и возмущение. Кстати, в ранних вариантах это слышалось отчетливее, чем в окончательном, за счет отсутствия вопросительного знака: «Так это были вы! Вы, муж мой! <зачеркнуто, восстановлено, но опущено в окончательном варианте> И вы не узнаете меня!» (VIII, 622). Некоторая слабость такого чтения состоит в опоре только на интонирование слов героини, которое понятным образом может быть вариативно.

Я же хочу показать, что тревожная атмосфера конца повести, чутко уловленная В.Э. Вацура, опирается не столько на открывающуюся психологическую коллизию (мотив вины), сколько на конфликт социально-психологический, морально-религиозный и даже церковно-юридический. Потому и концовку «Метели» я бы назвал серьезной даже без кавычек.

Если под развязкой сюжетов повестей, рассказанных девицей К.И.Т., понимать начало благополучного сожителства в законном браке, то выходит, что в «Барышне-крестьянке» описывать развязку нет необходимости, а в «Метели» описать развязку нет возможности.

Достаточно сопоставить финальную встречу Марьи Гавриловны и Бурмина в саду с их первой встречей в жадринской церкви, чтобы понять: не то что счастливую, но хотя бы спокойную и нормальную (по меркам их социального слоя) брачную жизнь автор «Метели» им отнюдь не уготовил.

¹¹² Вацура В.Э. Цит. изд. С. 40.

Вдумаемся в положение героев во время решающего объяснения.

К моменту узнавания Марья Гавриловна твердо убеждена, что она связана узами брака с неизвестным ей мужчиной. Именно поэтому она отказывает всем женихам, именно поэтому она самоубийственно прерывает объяснение полюбившегося ей соискателя ее руки: «я никогда не могла быть вашей женою» (VIII, 85).

Бурмин в то же время убежден, что связан узами брака с незнакомой ему женщиной, и столь же самоубийственно признается в этом своей возлюбленной: «я несчастнейшее создание... я женат!» (VIII, 85).

Из этих заявлений можно сделать вывод, представляющийся непреложным как с авторской, так и с читательской позиции: оба героя — люди строгой религиозной нравственности. Они верны обету, данному ими (пусть и случайно или ошибочно) в момент венчания, они не могут солгать, не могут хотя бы умолчать об этом даже ради своего счастья в любви, видимо потому, что воспринимают свои брачные узы как наложенные самим Богом.

Другой вопрос, насколько такая высокая и строгая мораль, вполне вероятная в случае с уездной барышней, вписывается в характер лихого гусара, способного на «преступные проказы». Переменился ли он в трехлетних испытаниях войной и страданиями, или автор допустил психологический просчет, остается только гадать. Но нет сомнений, что в последней сцене именно автор представляет нам своих героев как людей самых строгих морально-религиозных правил: он не позволил им ни солгать, ни утаить друг от друга свои брачные узы. Парадоксально, но именно эти правила и становятся преградами на пути героев к счастью.

Принято считать, что, узнав друг в друге мужа и жену, Марья Гавриловна и Бурмин могут наслаждаться супружеским счастьем. Это, однако, не так, ибо автор не стал показывать

их на «острове любви», в романтической уединенности от внешнего мира, а поместил их в бегло, но метко очерченную социальную среду: здесь и бывшие соискатели руки Марьи Гавриловны, и «тамошние барышни», и «соседи», которые «говорили о свадьбе, как о деле уже конченном» (VIII, 84). Герои убеждены, что они женаты, но могут ли они убедить в этом и соседей, и, собственно, весь свет? Могут ли они признаться свету, что три года назад случайно и ошибочно обвенчались?

Если да, то их ждет нерадостная перспектива: моральное осуждение и сплетни как в *** губернии, так и следом везде, куда бы они ни удалились. Марья Гавриловна, венчавшаяся без благословения родителей, может быть прощена, но Бурмина, венчавшегося без разрешения своего командования, ждет суровое наказание по службе (если он гвардеец, то наверняка перевод в армию с соответствующим понижением).¹¹³

Если же нет, то каким же образом они могут сделать факт своего состояния в браке публичным? Ведь все вокруг ждут их венчания, а повторное венчание невозможно по законам православной церкви. В то же время Пушкин убедил нас, что оба

¹¹³ А. Глассе, приводя пример тайного бракосочетания в 1829 году графини Строгановой и графа Ферзена (совершенно неосновательно, впрочем, превращая возможный стимул к созданию «Метели» в «ключ», якобы открывающий все детали сюжета повести и характеров пушкинских персонажей), напрасно иронизирует над письмом матери невесты к командиру полка, в котором служил жених, с просьбой о смягчении наказания ввиду получения невестой материнского прощения. Автор статьи, видимо, не учитывает, что браки, совершенные без родительского благословения и без (в том случае, если жених — офицер) разрешения командования, признавались во всех случаях законными, но невеста могла получить прощение родителей, а вот офицер, женившийся без начальственного разрешения, неминуемо подлежал наказанию по службе. В скандальной истории, описанной А. Глассе, жених — корнет Кавалергардского полка был отправлен из столицы в гарнизон, а три офицера-свидетеля переведены из гвардии в армию. См.: Глассе А. Из чего сделалась «Метель» Пушкина? // Новое литературное обозрение. 1996. № 14. С. 89–101.

героя свято верят в таинство венчания, а потому не пойдут на фальшивое и противозаконное второе венчание: они ведь уже обвенчаны; можно, в конце концов, обмануть соседей, может быть, даже Церковь, но не Бога же. Однако жадринское венчание ставит вопрос еще более сложный и едва ли не роковой. Даже признавшись публично в том, что случилось три года назад в метели, герои не имеют возможности доказать юридически сам факт своего бракосочетания. И в этом некого винить, кроме автора повести. Пушкин, свидетель многих венчаний и готовящийся в Болдине к венчанию собственному, не мог не знать фундаментальных законов православного брака: брак признается законным при двух условиях — совершении обряда венчания и записи об этом в церковной метрической книге. Но зафиксировать совершившееся в Жадрине венчание в церковной книге священник при всем желании не был способен: там было необходимо указать имена, отчества и фамилии брачующихся и свидетелей. Даже если принять точку зрения ряда исследователей, что неназванное имя Бурмина — Владимир и потому священник, приняв его за прапорщика Владимира Николаевича, огласил на венчании правильные имена рабов Божьих Владимира и Марьи, то отчество и фамилию жениха он знать уж никак не мог, а потому не мог сделать в метрической книге никакой записи.¹¹⁴

¹¹⁴ И.Л. Попова, без обиняков именуя Бурмина Владимиром, о записи в книге ничего не говорит, но, кажется, и в ней не сомневается: по ее чтению, Маша сразу в церкви узнала в женихе своего соседа Бурмина (значит, и священник, которого исследовательница почему-то производит в отставные корнеты, тоже мог узнать?). Более того, Марья Гавриловна, согласно И.Л. Поповой, вычитала в списке раненых под Бородином имя Бурмина и потому (а вовсе не затем, чтобы оставить печальное Ненарадово) переехала в *** губернию, ближе к его поместьям, чтобы там уж заловить его в свои сети. Отдадим должное пророческому дару Маши, точно знающей, что муж ее через три года вернется с войны живым. Конечно, такое «сильное чтение» вызывает целый ряд вопросов, как-то: почему Маша узнает соседа Бурмина даже в предобморочном состоянии, а он свою соседку — нет (и притом дважды); мог ли самый лихой гусар

Какие осложнения возникали даже при простой ошибке в метрической записи, можно представить по реальному эпизоду, происшедшему много позже. В 1857 году А.А. Фет обвенчался в Париже в посольской православной церкви с Марьей Петровной Боткиной. Свидетелями были братья невесты (среди них и В.П. Боткин) и И.С. Тургенев, которые и расписались в метрической книге. Позднее Фет вспоминал: «Можно было предполагать, что два известных литератора не напишут в метрической книге вздору. Такое предположение не оправдалось в 1880 году, когда, с переселением в Курскую губернию, мне пришлось записаться в Курскую дворянскую книгу. Потребовали метрическое свидетельство о браке, не удовлетворяясь почему-то указом об отставке, в котором сказано: “женат на девице Боткиной”. Пришлось списываться со священником парижской посольской церкви, который немедленно ответил, что в книге записано “с дочерью Петра Кононова” и опущено последнее слово “Боткина”. В архиве петербургской консистории, конечно, стояло то же самое, и нужно было, чтобы все оставшиеся в живых братья Боткины подали заявление, что сестра их действительно повенчана со мною в 1857 г. и что фамилия Боткина опущена по недосмотру свидетелей».¹¹⁵ Нет оснований считать, что формальные порядки признания брака в пушкинское время были более мягкими. Таким образом, брак Марьи Гавриловны и Бурмина, святой и законный в их представлении, не имеет

позволить себе такую выходку поблизости от своего поместья, в церкви, где и невеста, и священник, и свидетели могут его опознать; почему он называет это место «незнакомой стороной» и забывает его напрочь, — но подобные сомнения исследовательница именует вопросами скептиков. Статья И.Л. Поповой писана не для скептиков, но как раз у них она способна вызвать те эмоции, что обозначены в ее заглавии (см.: *Попова И.Л. Смех и слезы в «Повестях Белкина» // А.С. Пушкин. «Повести Белкина»: Научное издание / Под ред. Н.К. Гей, И.Л. Поповой. М., 1999. С. 485–492).*

¹¹⁵ Фет А.А. Воспоминания. М., 1983. С. 336–337.

юридического подтверждения, а потому не может считаться законным ни в глазах церкви, ни в глазах общества.

И в отличие от фетовского случая ни священник, ни свидетели не могли бы прийти на помощь героям «Метели». Они вряд ли решились бы подтвердить, что обряд венчания имел место три года назад. Священник совершил должностное преступление, венчая неизвестного ему жениха. Свидетели же оказались свидетелями не того брака, который намеревались засвидетельствовать. Обряд был проведен с такими нарушениями правил, которые не позволили священнику сделать запись, следовательно, и все его участники подлежат церковным наказаниям (священнику, например, может угрожать даже лишение сана, свидетелям — епитимьи разных видов). Но допустим, что такое подтверждение возможно, — сколько порогов в церковно-бюрократических учреждениях и в течение скольких лет пришлось бы обивать несчастным супругам, прежде чем их сожителство получило бы официальное разрешение. Неофициальное же сожителство противоречило бы их религиозной морали и вряд ли могло бы представляться и им, и автору, и современным читателям счастливым исходом.

Словом, если поверить в то, что венчание состоялось именно так, как оно описано в повести, то надо поверить и в то, что обнародование его и церковно-юридическое узаконение будет для героев весьма долгосрочной, если вообще разрешимой, проблемой. И тогда надо признать, что в сюжете «Метели» под маской счастливого конца скрывается конец, либо ставящий героев перед невозможностью семейного счастья, либо — в лучшем случае — сулящий обретшим друг друга супругам долгу и мучительную борьбу за признание их брака.

Венчание дано читателям в рассказе Бурмина, и не верить герою нет оснований — ему незачем лгать, да и Марья Гавриловна не оспаривает его показаний. А вот можно ли верить автору, вложившему это описание в уста своего пер-

сонажа, это вопрос, который возник еще у первых читателей «Метели».

Стоит вспомнить, что среди претензий, которые в избытке предъявили «Повестям Белкина» современные читатели и критики, существенное место занимали упреки в неправдоподобии. Более всего в этом отношении досталось «Метели».

Из таких упреков современников напомним лишь три. Н.А. Полевой в «Московском телеграфе» (1831, № 22) заявил, что «в “Выстреле”, “Метели” и “Барышне-крестьянке” нет даже никакой вероятности ни поэтической, ни романтической». ¹¹⁶ С ним отчасти солидаризировался свеаборгский узник В.К. Кюхельбекер в письме племянницам от 18–19 февраля 1832 года: «В Метели занимательна одна запутанность завязки, но развязка до невозможности невероятна ни в Прозаическом, ни в Поэтическом смысле». ¹¹⁷ Более же всего досталось «Метели» — и именно завязке ее — от Р. М. (предположительно В.М. Строева) в «Северной пчеле» за 27 августа 1834 года: «В этой повести каждый шаг — неправдоподобие. Кто согласится жениться мимоездом, не зная на ком? Как невеста могла не разглядеть своего жениха под венцом? Как свидетели его не узнали? Как священник ошибся? Но таких как можно поставить тысячи при чтении *Метели*». ¹¹⁸

Это, конечно, гипербола: не тысячи, но десятка полтора таких как возникнет у любого читателя, который озаботится правдоподобием ситуаций, представленных нарративом.

Жанровая техника нагромождения недоразумений (*qui pro quo*), широко использованная в тех сочинениях, на которые опирался (или вполне мог опираться) Пушкин, хорошо известна. Однако и современный нам исследователь констатирует: «Из многочисленных условных мотивов Пушкин

¹¹⁶ Цит. по: Пушкин А.С. «Повести Белкина». С. 252.

¹¹⁷ Там же. С. 254.

¹¹⁸ Там же. С. 259.

составил сюжет, который своей неправдоподобностью выходит за рамки всех своих претекстов <...> Мало того, неправдоподобности, поднятые на смех уже современными критиками, он не только не пытается скрыть, а скорее подчеркивает». ¹¹⁹

Наблюдения над черновиками подтверждают, что в процессе работы над повестью неправдоподобности действительно не уменьшаются, а прибавляются. Уже было замечено, что кто угодно мог принять в темноте церкви незнакомого гусара за знакомого прапорщика, только не его кучер Терешка, привезший Марью Гавриловну к церкви и отнюдь не заблудившийся в метели. Он-то уж точно понял бы, что барин приехал не один, а с непонятным ямщиком, незнакомым слугой, на чужих лошадях, а не на своей единственной, да и барин-то — не его. Но тут-то и оказывается, что в первоначальных набросках невесту в церковь должен был везти безымянный мужик, а не верный Владимиру Терешка. Зачем произведена эта замена, усиливающая невероятность путаницы женихов? И куда девается Терешка во время венчания? И неужели, обвенчав невесту барина неизвестно с кем, он спокойно отвозит ее в Ненарадово? Гадать бессмысленно: Терешка бесследно исчезает из повести еще прежде своего барина (меж тем судьба слуги Бурмина указана: он умер в походе). Чуть позже исчезает из текста и поверенная в делах своей барышни Палашка, — почему Марья Гавриловна не взяла ее с собой на новое место жительства?

Не менее таинственно пропадают из поля зрения и автора и читателей священник и все свидетели венчания. Впрочем, один из них, маленький улан, превратившийся за три года в Геркулеса, вплоть до чистового автографа был рядом с героиней и на ее новом месте жительства и даже соперничал с Бурминым, хотя и без успеха. Он бы мог помочь новообрученным супругам доказать законность их брака. Но в последней

¹¹⁹ Шмид В. Цит. изд. С. 225.

правке эпизоды с его участием вычеркиваются, и свидетелей не остается вообще.

Заметим также, что первоначально Марья Гавриловна и ее Владимир должны были встретиться в доме священника, а не в церкви, что было бы ближе к обычаю. Но тогда уже появление незнакомого жениха пред аналогом исключалось бы, и этот вариант отбрасывается. Вполне правдоподобно блуждание в метели Бурмина: ехал он в «незнакомой стороне» и позднее не мог вспомнить, где именно; ямщик двинулся по реке с занесенными берегами, в результате чего выбрался на берег не в том месте. Владимир попал в ту же метель («в поле бес нас водит, видно»), но зачем же было указывать, что езды было ему всего двадцать минут (а Терешке с Марьей Гавриловной — два часа) по знакомой дороге, по которой к тому же он дважды проехал в тот же день? Что это как не сознательное авторское нагромождение невероятностей? И если уж подходить к повести с критериями правдоподобия, то нельзя не заметить еще одной оплошности в описании венчального обряда: обряд этот не мог состояться без обмена кольцами, и Пушкин об этом знал отлично. Не случайно, передавая соседские толки о якобы предстоящей свадьбе Онегина и Татьяны Лариной, он не преминул отметить:

Иные даже утверждали,
Что свадьба слажена совсем,
Но остановлена затем,
Что модных колец не достали.

(VI, 53–54)

Пусть и не модные, но какие-то кольца Владимир должен был достать для свадьбы и передать их невесте: именно она должна была отвезти их на бракосочетание и передать священнику. Возможно, дважды упомянутая шкатулка, которую берет с собой в побег Марья Гавриловна, эти кольца и

содержит. При венчании священник обязан провести обряд обмена кольцами: без этого венчание невозможно. С некоторой долей вероятности можно допустить, что кольца оказались на пальцах новобрачных, и кольцо, подобранное для Владимира, подошло на палец Бурмина. А вот дальнейшее допустить уже трудно. Встать под аналой с незнакомой невестой — гусарская проказа, а вот уехать с чужим золотым кольцом — это уже вульгарная кража, которую самый отпетый проказник-гусар вряд ли мог себе позволить. Что же сделал офицер и дворянин Бурмин с чужим золотом — оставил на аналое? Швырнул на пол? Выбросил из кибитки на «третьей станции»? Гадать опять бессмысленно, ибо в тексте «Метели» слово «кольцо» вообще не встречается.

Выше было сказано, что нет оснований не доверять рассказу Бурмина. Но нет и оснований забывать, что этот рассказ был написан Пушкиным и имеет черновые — отброшенные — варианты. Среди них для нас особо интересны детали, связанные с освещением церкви: ведь только при предельно слабом освещении могла произойти роковая путаница.

В окончательном тексте это представлено так: «Мы приехали в деревню; в деревянной церкви был огонь. Церковь была отворена, за оградой стояло несколько саней; по паперти ходили люди. “Сюда! сюда!” закричало несколько голосов. Я велел ямщику подъехать. “Помилуй, где ты замешкался? сказал мне кто-то, невеста в обмороке; поп не знает, что делать; мы готовы были ехать назад. Выходи же скорее”. Я молча выпрыгнул из саней и вошел в церковь, *слабо освещенную двумя или тремя свечами*» (VIII, 86).

И Пушкину, и любому его современнику было известно, что в самой бедной церкви обряд венчания исполняется при максимальном освещении. Допущение, что в жадринской церкви имелось всего две или три свечи — еще одно неправдоподобие, и снова усиленное Пушкиным, ибо выделенные моим курсивом слова вписаны в уже законченный текст. Вместо

окончательного «в деревянной церкви был огонь» в черновиках о церкви говорилось: «она была открыта и освещена» (VIII, 621). Слово «освещена» убрано, как убраны и варианты, указывающие, что Бурмин велел ехать именно на единственный огонь в темной деревне [«я увидел вдали огонек» (VIII, 621)]. Вместо этого вписаны две или три свечи, горящие, конечно, внутри церкви. Возникает сомнение, могли бы эти две или три свечи давать достаточно огня не только для довольно сложного обряда, но и для того, чтобы их можно было заметить издали через окна (слюдяные?) деревенской церкви?

Даже если считать все эти вопросы праздными, нельзя не заметить, что вся «постановка света» в церкви произведена не кем иным, как Пушкиным, и что и она направлена на явное отклонение от бытовой достоверности.¹²⁰

Возразим Кюхельбекеру — в «Метели» запутанной следует считать именно развязку (что, собственно, собирается сообщить Марья Гавриловна соискателю ее руки — что она не может быть его женой? А чем собирается завершить признание Бурмин — тем, что он не может жениться? И для этого стоило так страстно искать взаимного объяснения?), а неправдо-

¹²⁰ К сожалению, только после сдачи этой заметки в печать, я ознакомился с интересной статьей В.В. Головина «“Метель” Пушкина: святочный комментарий» (Фольклор, постфольклор, быт, литература. Сб. ст. к 60-летию А.Ф. Белоусова. СПб., 2006. С. 243–255) и нашел в ней наблюдения над недостоверностью венчания, отчасти совпадающие с моими (недостаток освещения и отсутствие колец). В.В. Головин считает также, что Бурмина звали Владимир и что он легко мог отыскать место своего венчания по подорожной (наблюдение, требующее, на мой взгляд, отдельной проверки: неужели подорожные офицеров хранились у них по два-три года, а не сдавались в бюрократическо-финансовые подразделения полков?), допускает Машино узнавание Бурмина (не ссылаясь, правда, на указанную выше работу И. Поповой 1999 года (см. прим. 114). Рассматривая (вслед за Е.В. Душечкиной и С.А. Кибальник) святочные элементы повести, Головин целиком погружает ее в святочную атмосферу, осторожно допускает участие в сюжете inferнальных сил и не сомневается в счастливой развязке.

подобной — как раз завязку, венчание, которого, скорее всего, не могло быть, а если и было, то оно остается свершившимся фактом только для самих обвенчавшихся. Те, кто ищет в «Метели» очередную пушкинскую разработку «метафизики случая», должны искать ее именно в конце, а не в начале. Встреча потерявшихся в метели случайных супругов — вот действие Его Величества Случая. Обряд же случайного венчания незнакомых людей — плод каверзного вымысла сочинителя. Подчеркнем, что во всех повестях, которые указываются как претексты «Метели» (в частности, в «Отеческом наказании» Панаева), брачующиеся знают друг друга, обряд совершается полностью и законно под подлинными именами, и при встрече после разлуки и узнавания ничто не может помешать им продолжить счастливое супружество.¹²¹ Незнакомство случайно обвенчавшихся супругов и юридическая неоформленность их брака — это, так сказать, «know how» Пушкина, привнесенное им в достаточно распространенную сюжетную схему.

Зачем же Пушкин так тщательно собирал неправдоподобные детали для завязки? Думается, как раз для того, чтобы предуготовить развязку «самую неожиданную», но вовсе не ту, которую воображает себе Марья Гавриловна, и, вообще говоря, развязку не столько для персонажей, сколько для читателей. Известно, что в сочинениях, созданных (в большинстве своем, видимо, лишь завершенных) Болдинской осенью 1830 года, с особой отчетливостью проступают сугубо литературные задачи, решаемые автором. «Домик в Коломне» с его ослабленной сюжетностью и пространными рассуждениями о возможностях русского стиха — только самый показательный, но не единственный пример пушкин-

¹²¹ Среди большой литературы, посвященной претекстам «Повестей Белкиной», выделяется тщательностью разработки статья: Китанина Т.А. Материалы к указателю сюжетов предпушкинской прозы // Пушкин и его современники. Сб. науч. трудов. Вып. 4 (43). СПб., 2005. С. 525–610.

ского экспериментирования или пушкинской игры с едва ли не любыми средствами литературного оформления традиционных жанровых или сюжетных схем. О роли иронии в этой игре написано очень много. Видимо, среди важнейших таких средств для Пушкина оказывался способ развязки сюжета и окончания повествования. В так называемых маленьких трагедиях одна не имеет финальной точки вообще («Пир во время чумы»), другая завершается вопросительным знаком — символом сомнения убийцы в правоте своего дела («Моцарт и Сальери»), в третьей гибель отца возвещает благополучие сына («Скупой рыцарь»). «Повести Белкина» включены в эту игру с концом, известную всем европейским литераторам со времен Стерна, не менее других «болдинских» текстов. Собственно, только в «Барышне-крестьянке», сюжет которой лишь иронической интонацией отстранен от готовой схемы буффонного сюжета, связанного с социальной путаницей и костюмными переодеваниями, конец абсолютно ясен — потому там и нет надобности описывать развязку. Достаточно ясен и конец «Гробовщика» — все это было только сном, хотя и оставляющим у читателя (а может быть, и у героя) макабрное послевкусие. Гораздо сложнее со «Станционным смотрителем», где конец не может быть однозначно назван ни счастливым, ни несчастливym: вопреки традиционной схеме не погибает Дуня, но ей, как будто вполне благополучной даме, приходится рыдать на могиле умершего отца. «Выстрел», как известно, Пушкин предполагал вообще оборвать на первой части, то есть оставить читателя в полном недоумении о том, что же случилось дальше с мстительным Сильвио и его предполагаемой жертвой. Написанная позже вторая часть сообщает о том, что молодожены благополучно пережили кошмарное явление мстителя, но сам он гибнет — и именно этим сообщением повесть завершается. Наиболее же нетрадиционный (чтобы не сказать, впервые изобретенный) конец оказался уготован «Метели».

Понятно, что особый интерес к финальной точке повествования был стимулирован осенью 1830 года задачей завершения «Евгения Онегина». Именно там (практически одновременно с написанием «Метели») Пушкин использовал тот тип окончания текста, который в стернианском духе оставлял сюжет разомкнутым, — автор просто бросал героя «в минуту злую для него». Этот конец многократно анализировался. А.С. Немзер в превосходной работе «“Евгений Онегин” и творческая эволюция Пушкина» убедительно показал, в частности, что концовки такого типа восходят к “Дон Жуану” и “Беппо” Байрона.¹²² Видимо, не случайно многие исследователи, начиная с работы Н.И. Черняева (Харьков, 1900), сравнивали концы романа в стихах и «Метели». Справедливость этого сравнения хотелось бы подтвердить сопоставлением чисто лексическим, чего, если не ошибаюсь, еще не делалось. Как видно из ниже приводимой таблицы, свидание Маши и Бурмина представлено в прозе почти что цитатами из Восьмой главы «Евгения Онегина» (вспомним заодно, что и Онегину и Бурмину — по 26 лет), а письмо Евгения Татьяне, написанное годом позже и включенное в ту же Восьмую главу, предстает насыщенным цитатами из последних абзацев «Метели».

**Из Восьмой главы
«Евгения Онегина»**

*Из финальной встречи
Татьяны и Евгения*

К ее ногам упал Евгений<...>
Я вышла замуж.
Я вас люблю (к чему лукавить?)

Но я другому отдана<...>

**Из заключительного эпизода
«Метели»**

*Из финальной встречи Маши и
Бурмина*

Бурмин <...> бросился к ее ногам...
Я женат<...>
Я вас люблю <...> я вас люблю
страстно<...>
<...>я никогда не могла быть ва-
шею женою<...>

¹²² Немзер А. «Евгений Онегин» и творческая эволюция Пушкина // Волга. 1999. № 6.

А счастье было так возможно, /
Так близко!..
Неосторожно / Быть может пос-
тупила я<...>

Из письма Онегина

Привычке милой не дал
ходу<...>
<...>поминутно видеть вас<...>

<...>я сам себе
Противиться не в силах боле,
Все решено: я в вашей воле,
И предаюсь моей судьбе.

<...>вас оскорбит / печальной
тайны объяснение.

Явление Музы-Татьяны

<...>она в саду моем / Яви-
лась барышней уездной /<...> с
французской книжкой в руках

Без локализации

Как с вашим сердцем и
умом<...>

<...>поминутно видеть вас, /
Повсюду следовать за вами <...>
понимать / Душой<...>

(VI, 167, 180, 181, 185, 188, 189)

<...>мысль, что вы бы согласились
сделать мое счастье, если бы...
Я поступил неосторожно<...>

Из объяснения Бурмина

<...>Предаваясь милой привыч-
ке<...>
<...>видеть и слышать вас еже-
дневно<...>

Теперь уже поздно противиться
судьбе моей<...>¹²³

<...>Мне еще остается исполнить
тяжелую обязанность, открыть
вам ужасную тайну<...>

Явление Марьи Гавриловны

«Она в саду», отвечала старушка
<...>Бурмин нашел Марью Гав-
риловну у пруда <...> с книгою в
руках<...>

Без локализации

<...>и он, с своим умом и опыт-
ностью<...>

<...>душа и взоры его так за нею
и следовали<...>

(VIII, 84–87)

¹²³ Ср. также слова Татьяны: «Но судьба моя / Уж решена» (VI, 188).

Совпадений слишком много, чтобы считать их чистой случайностью. Но если несчастливый итог отношений Татьяны и Евгения совершенно ясен, то драма итоговой ситуации «Метели» искусно замаскирована. Неслучайна тут и переключка с концом «Барышни-крестьянки». Если обе повести, рассказанные девицей К.И.Т., завершаются счастливым браком, то не совсем понятно, зачем в пятичастном цикле надо было давать два столь сходных сюжетных построения. Но, думается, дело в том, что повести эти контрастны, и прежде всего финалами. «Барышня-крестьянка» имеет абсолютно предсказуемый и однозначно счастливый финал. «Метель» вообще не имеет финальной точки. Вспомним еще раз, что это единственная из «Повестей Белкина», завершающаяся отточием, а не точкой. Пушкин оставляет своих героев, как и Онегина, «в минуту злую» для них. Причем оставляет с такой стремительностью, что не каждый читатель успевает осознать всю драматичность этой минуты. В этом мне и видится виртуозность «игры с концом» в «Метели». Одно дело — давать концы счастливые или несчастливые или делать их не полностью счастливыми или не полностью несчастливыми и совершенно другое — дать конец, который при поверхностном чтении будет выглядеть счастливым, а при углубленном чтении — оборванным и сулящим драматическое продолжение.

Любящие друг друга, суженные друг другу судьбой, обвенчанные перед Богом люди встретились и осознали, что счастливый брак остается для них если и недостижимой, то весьма труднодостижимой мечтой. Причем сам автор удаляется в тот момент, когда им только предстоит осознать это. Конечно, еще труднее было осознать это читателю: ведь в результате знаменитого резкого обрыва повествования —

«Пели петухи и было уже светло, как достигли они Жадрина. Церковь была заперта. Владимир заплатил провод-

нику и поехал на двор к священнику. На дворе тройки его не было. Какое известие ожидало его!

Но возвратимся к добрым ненарадовским помещикам и посмотрим, что-то у них делается.

А ничего» (VIII, 81) —

читатель вплоть до рассказа Бурмина действительно ничего не знает о том, что произошло в жадринской церкви, и волею автора смотрит на события глазами доброй Прасковьи Петровны и вместе с нею полагает, что «авось дело сегодня и сладится» (VIII, 84). Рассказ же о том, что именно произошло в церкви, придвинут к последним репликам и жестам героев вплотную, так что разбираться в тонкостях некогда. Это уже пушкинская игра не только с концом, но и с читателем, и конечно же — не единственный ее случай.

Многое у Пушкина написано для читателей как минимум двух видов: для такого читателя, кто удовлетворится концовками типа «больше ничего не выжмешь из рассказа моего», и для такого, который этой концовкой не удовлетворится и, следовательно, начнет перечитывать текст, всматриваясь в детали и вдумываясь в них. Такой тип финала — в «Метели» он представлен в крайнем своем выражении — можно было бы ненаучно назвать «мерцающим», или более строго — «амбивалентным» (допускающим разные прочтения), или даже «интерактивным» — побуждающим читателя к перечтению. Ибо только при перечтении «Метели» становится ясно, что ни о каком счастливом конце речи быть не может и что бледный и окровавленный Владимир не зря в Машинном сне молил ее обвенчаться с ним, что мотив мертвого жениха (так счастливо разрешившийся во сне героини баллады Жуковского, о которой Пушкин не без иронии напомнил в эпиграфе) не исчезает вместе с Владимиром, хотя о последнем весьма экспрессивно сказано: «Владимир уже не существовал<...>» (VIII, 83).

Традиционная замогильная месть за измену (пусть и невольную, пусть психологически оправданную), однако, осуществляется: не дождавшаяся Владимира и отдавшая руку другому (а потом влюбившаяся в него) Марья Гавриловна не может стать официальной женой собственного мужа. И лишь один намек на замужнее состояние героини допускает автор до появления в повествовании полковника Бурмина, достаточно оксюморонный. Марья Гавриловна именуется «девственной Артемизой» (VIII, 83). Знакомый с мифологией, внимательный читатель должен был бы споткнуться уже в этом месте: Артемиза безутешно оплакивала реального мужа, которого, как считают «соседи», вовсе не имеет Марья Гавриловна.

Однако создать развязку такой сложности и запутанности было делом нелегким даже для Пушкина. Видимо, потому он и задерживает разъяснение почти до самого конца, видимо, потому он и громоздит нелепость на нелепость, заставляя Владимира заблудиться в пяти верстах, священника, Машу, трех свидетелей, Терешку и Палашку ослепнуть на не столь уж малое время, позволяет себе осветить церковь всего двумя-тремя свечами, позабыть про обмен кольцами, не упомянуть о записи в метрической книге и, наконец, заботливо переселить Марью Гавриловну в другую губернию, а всех очевидцев венчания убрать из текста. При перечтении «Метели» становится совершенно ясно, что такого венчания, как оно представлено в пушкинском тексте, в реальности быть не могло.

Но, не углубляясь здесь в исключительно сложную проблему «литература vs реальность»,¹²⁴ заметим, что иногда вопрос — «а могло ли такое быть в реальности?» — стоит заме-

¹²⁴ Применительно к Пушкину эта проблематика кратко, но содержательно освещена в работе: *Amusin M.* Неодноплановость текста и «метафигиональная стратегия» у Пушкина // После юбилея / Под ред. Р. Тименчика и С. Шварцбанда. Jerusalem, 2000. С. 209–218.

нять более важным вопросом — «а могло ли такое быть в данном тексте?» Так вот венчание, никоим образом невозможное в российской действительности 1812 года, могло состояться именно в таком, играющем с нарративными принципами и жанровыми традициями тексте, как «Метель», если, конечно, не считать, что он и впрямь рассказан девицею К.И.Т. и записан с ее слов покойным Иваном Петровичем Белкиным.

Если же считать, что «Метель» — не только занимательная история, углубленная проблемой метафизики судьбы (представленной снеговой стихией), но и один из примеров нарративных экспериментов Пушкина, то построение конца, который, являясь по поверхностным признакам счастливым финалом, по сути является драматическим обрывом повествования (причем читателю предоставляется возможность выбрать вариант, наиболее ему доступный), стоит оценить как еще один пушкинский *tour de force* в работе с литературной композицией. Для подготовки такого конца Пушкину и пришлось откровенно отклониться от житейского правдоподобия, что и было сразу замечено критиками. Цель же такого отклонения осталась, как и многое другое в «Повестях Белкина», незамеченной современными читателями.

Где же прятался туз?

7 апреля 1834 года Пушкин, не без гордости, записал в дневнике: «Моя “Пиковая дама” в большой моде.— Игроки понтируют на тройку, семерку и туза» (XII, 324).

Комбинация трех выигрышных карт, как видим, весьма заинтересовала современников, но, так сказать, в прагматическом плане. на ней испытывали удачу.

В теоретическом же плане она оставалась в небрежении вплоть до XX века. Во всяком случае, в известной мне литературе о «Пиковой даме» позапрошлого столетия вопрос о том, почему именно эти три карты выбраны для демонстрации неизбежного выигрыша в фараоне, не поднимался.

Это небрежение было с лихвой компенсировано в XX и начале XXI века таким обилием опубликованных размышлений о природе данной кар-

точной комбинации, что даже составление сколь-нибудь полной библиографии этого вопроса не представляется возможным. Из этого множества я буду опираться лишь на несколько избранных авторов, чьи суждения кажутся мне особо показательными.

Две работы, касающиеся до карточной игры в «Пиковой даме», остаются фундаментальными. Это впервые (и не полностью) опубликованный в 1934 году труд В.В. Виноградова «Стиль “Пиковой дамы”»¹²⁵ и впечатляющая культурологической широтой статья Ю.М. Лотмана «“Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XX века».¹²⁶ Суммированию разных объяснений самой карточной комбинации и попытке ее нового объяснения посвящены также две ценные статьи Л.В. Чхаидзе.¹²⁷ В этих и иных работах указаны многие претексты пушкинской повести, где выигрыши приносят тройка и/или семерка (опубликованная в России в 1832 году повесть Г. Клаурена «Голландский купец», строки из стихотворения Ф. Глинки «Утроить, Сын мой, Усемерить!», ходячая легенда про екатерининского вельможу П.Б. Пассека, трижды выигравшего на тройке, и др.), а также претексты, где причиной рокового проигрыша становится пиковый туз (повесть П. Машкова «Три креста» 1833 года издания). Почти во всех карточных сюжетах, предшествовавших «Пиковой даме», акцентируется последовательный выигрыш в трех тальях на трех верных картах,

¹²⁵ Полный текст с превосходными комментариями А.П. Чудакова см.: Виноградов В.В. О языке художественной прозы: Избранные труды. М., 1980. С. 176–249, 256–283.

¹²⁶ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллин, 1992. Т. 2. С. 189–415.

¹²⁷ Чхаидзе Л.В. О реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме» // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 455–460. Она же. Пометки Пушкина на письме к нему А.П. Плещеева: (еще о реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме») // Временник Пушкинской комиссии, 1971. 1973. С. 82–88.

однако нигде комбинация этих карт не представлена тройкой, семеркой и тузом.

Нет нехватки в более или менее убедительных спекуляциях (как профессиональных, так и дилетантских) на тему о символике каждой из карт и их объединения. Всем им, однако, присуще отчетливое отъединение первых двух карт от третьей. Древняя сакральность (кабалистическая или иная) чисел 3 и 7 не подлежит сомнению. Но туз такого рода сакральностью не обладает, и для него каждый раз предлагается новое объяснение — из какого-либо другого символического ряда.

Активизация размышлений над тайной трех карт началась с обнаружением Д.Д. Дарским и А.Л. Слонимским одной исключительно важной фразы во внутренней речи Германна. Вопрос о приоритете одного из этих исследователей решить трудно. Доклад Дарского прозвучал в 1922 году в Обществе любителей российской словесности в весьма авторитетной аудитории и вполне мог быть известен Слонимскому, который опубликовал свою статью пять лет спустя, но без ссылок на Дарского. Сам же доклад Дарского дожидался публикации еще 73 года, хотя ссылки на него встречались в пушкинистике.¹²⁸ Сравним два рассуждения.

Д.Д. Дарский:

«Наконец, самые карты. Они сказаны вовсе не случайно, как безразлично какие, и в их названии есть также своя закономерность. “Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, — так рассуждает Германн когда-то, — вот что утроит, усмерит мой капитал”. Утроит, усмерит — тогда эти слова были произнесены как первые попавшие на язык, но след в подсознательной памяти от них остался и теперь снова выплыл тройкой, семеркой. Наконец — туз: какая же

¹²⁸ См. сопоставление точек зрения Дарского и Слонимского в работе: *Кашин Н.П.* По поводу «Пиковой дамы» // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Л., 1927. Вып. 31/32. С. 25–34.

другая карта и по старшинству в колоде, и по звучанию в слове более подходит для победоносного выпада на решительной ставке? “Туз выиграл” — это звучит ударом хлыста по лицу “очарованной фортуны”». ¹²⁹

А.Л. Слонимский:

«В этой числовой игре, в этом неожиданном скоплении чисел, аналогичного которому мы больше не встретим на протяжении повести, выделяются две цифры: 3 и 7 (имеющие притом кабалистическое значение) <...> Мысль формируется в тройственной схеме: расчет, умеренность и трудолюбие — вот мои три верные карты... Затем присоединяется семерка: восемьдесят семь (возраст графини. — Б.К.)... неделя (7 дней)... И оба числа смыкаются: утроит, усмерит... <...> Таким образом, фиксирование двух первых карт происходит двояким путем: извне, со стороны графини, и изнутри, со стороны Германна. Рядом с явной фантастической мотивировкой — скрытый намек на возможную реально-психологическую мотивировку. Намек этот так легок и так запрятан, что его можно принять за случайность. Но случайности тут нет — даже в том случае, если Пушкин сделал этот намек бессознательно. Внимание Пушкина уже раньше было сосредоточено на этих цифрах, и это-то и заставило его сомкнуть их в мыслях Германна». ¹³⁰

Заметим, что при явном сходстве наблюдений Дарский пытается объяснить появление туза ритмо-фонетически, а Слонимский проблему туза вообще не затрагивает.

Наблюдение Дарского и Слонимского по ходу времени потеряло свое авторство, и далеко не все ученые, обращавшие

¹²⁹ Дарский Д.Д. «Пиковая дама» / Публ. В.А. Викторovichа // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 321.

¹³⁰ Слонимский А.Л. О композиции «Пиковой дамы» // Пушкинский сборник памяти С.А. Венгерова. Пушкинист, IV. ГИЗ, М.; Пг., 1922. С. 176; ср.: Слонимский А. Мастерство Пушкина. М., 1959. С. 521–522.

внимание на слова «утроит, усмерит», ссылались, подобно В.В. Виноградову или Л.В. Чхайдзе, на статью Слонимского, а уж про неопубликованного Дарского почти никто и не помнил. Проблема же связи тройки и семерки с тузом либо игнорировалась, либо для туза подыскивалось чисто символическое, далекое от числового значение. Многих ученых отвлекал от туза спор о мистическом элементе в повести. По какой-то неясной причине некоторые считали, что если комбинация карт – плод самовнушения Германна, то и явление мертвой графини – это его галлюцинация, а значит, повесть лишена мистики и целиком реалистична и психологична. Между тем очевидно, что и в таком чтении мистический элемент остается в силе: все три карты таинственным образом выигрывают (как известно, Германн «обдернулся» и в последней талье ошибочно поставил не туза, а даму, но выиграл-то все-таки туз). Комбинация карт остается мистически выигрышной, но уверенного ответа на вопрос, почему к сакральным тройке и семерке добавился туз, пушкиноведение не давало. Вместо того чтобы приводить множество толкований туза (в большинстве случаев связанных с тем значением слова, в котором оно употреблено, скажем, Грибоедовым: «Что за тузы в Москве живут и умирают!»), позволим себе неакадемическую, но в полной мере резюмирующую академические взгляды цитату.

В написанной для «школьников и учителей» полуигровой (и в своем жанре весьма полезной) книге эрудированный критик Бенедикт Сарнов предлагает ту же задачу решить не кому иному, как Шерлоку Холмсу. И опять же про тройку и семерку догадывается великий сыщик, а туз выпадает на долю его незадачливого помощника:

«Пытливо взглянув на Уотсона, Холмс сказал:

– Ну как, дружище? Улавливаете?.. Надеюсь, вы заметили, что мысль Германна все время вертится вокруг трех магических цифр. Сперва преобладает идея тройки,

связанная с мыслью о трех картах. Затем присоединяется семерка: восемьдесят семь, неделя (то есть семь дней). И наконец, оба числа смыкаются: “утроит, усмерит...” Ну а что касается туза...

— Тут действительно уже нет никаких загадок, — обработанный собственной догадливостью подхватил Уотсон. — Германн мечтает сам стать тузом, то есть богатым, влиятельным человеком». ¹³¹

Шерлок Холмс снисходительно соглашается с догадкой Уотсона, итожащей литературоведческие наблюдения над проблемой. Но думается, что любое появление туза из каких-либо иных источников, чем те, откуда возникли тройка и семерка, волей-неволей заставляет заподозрить некий авторский просчет, который, разумеется, нельзя исключить и в пушкинском творчестве, но только в том случае, если не находится более простых и цельных объяснений. А таковые между тем давно и в большом числе предлагались. То были объяснения не мистические и не психологические, а карточно-арифметические, однако странным образом не доходившие до прямого ответа на вопрос: как к тройке и семерке присоединился туз? В отечественной пушкинистике ближе всех к истине, кажется, подошла Л.В. Чхаидзе, которая обратила внимание, что арифметические расчеты игроков в фараон (штосс или банк) отличались от привычных для нас нынче арифметических расчетов одним существенным обстоятельством. *Рассчитывался выигрыш, а не общая сумма денег, участвующая в игре. Из расчета исключалась первоначальная ставка как уже принадлежавшая игроку до всякой игры.*

В первой талье игрок получал в виде выигрыша ту сумму, которую он поставил на карту. И вот эта сумма (равная его первой ставке) и считалась в дальнейших выигрышах как

¹³¹ Сарнов Б. Занимательное литературоведение, или Новые похождения знаковых героев: Книга для школьников и учителей. М., 2003. С. 115–116.

умножающаяся. По тем условиям, по которым играл Германн (а они были предельно ясно изложены в рассказе Томского), во второй талье в качестве ставки следовало использовать удвоенный первоначальный выигрыш (*пароли*, или *пароле*) и в случае успеха во второй талье выигрыш первой тальи утраивался. В третьей талье надо было удвоить выигрыш предыдущей тальи (*пароли пе*) и тогда при удаче первоначальный выигрыш усемерялся. По-видимому, этот расчет был столь привычным для игроков эпохи Пушкина, что никто и не озадачился вопросом, почему Германн говорит об утроении и усемерении капитала, а не об удвоении, учетверении и увосьмерении. Капитал для него — это не столько первая ставка, сколько первый выигрыш, а потому-то он и должен быть утроен и усемерен, независимо от того, какие суммы участвуют в игре по таким правилам.

В.В. Виноградов мог бы подметить это, приводя запись карточных терминов из записной книжки Гоголя, где четко сказано: «*Пароле* или *с углом* — выигрывается втрое».¹³² Очевидно, что *пароле*, то есть удвоение предшествующей ставки, в случае выигрыша учетверяет ее. На руках у игрока действительно вчетверо больше денег, чем при начале игры. Но Гоголь пользуется игрецкой арифметикой и считает только выигрыш, а предыдущий выигрыш не учетверился, а утроился. Безусловно, этой игрецкой арифметикой пользуются и Пушкин, и созданный им Германн. К сожалению, подойдя к этому вплотную, Л.В. Чхаидзе не сделала напрашивающегося вывода о происхождении таинственных трех карт: «Пушкин, естественно, мог выбрать любые карты и строить вокруг них сюжет повести. Но внимательное изучение ее показывает, что это не так просто. Мысли Германна после услышанного им рассказа о трех картах («Нет! расчет, умеренность и трудо-

¹³² Цит. по: Виноградов В.В. О языке художественной прозы: Избранные труды. М., 1980. С. 181.

любие: вот мои три верные карты, вот, что утроит, усмерит мой капитал») содержат как раз те цифры, которыми обозначены две из них; причем одна цифра — семь — кабалистическая». ¹³³

Но на самом деле отнюдь не любые три карты мог выбрать Пушкин, а главное, увы, туз опять остался в одиночестве, на что не так давно снова обратил внимание С. Давыдов в богатой наблюдениями и смелыми выводами статье «Туз в “Пиковой даме”». ¹³⁴ Он же ввел в оборот не использованные ранее в отечественных работах о «Пиковой даме» источники. Первый из них — это письмо Б.В. Томашевского к редактору французского издания Пушкина А. Менье, помещенное в последнем томе этого трехтомника (случайно упущенную в «Новом литературном обозрении» ссылку на это письмо С. Давыдов любезно сообщил мне по электронной почте). Второй — это комментарий В. Набокова к пропущенным «картежным строфам» из Второй главы «Евгения Онегина» в широко теперь известном издании.

«Томашевский и Набоков, — пишет Давыдов, — <...> показали, что числа 3-7-1 порождаются самой игрой в фараон <...>». ¹³⁵ Но тут же автор упрекает Томашевского и Набокова в том, что они обнаруживают формулу 1-3-7, которая не отражает последовательности тройки, семерки и туза: «для выигрыша карты нужно было ставить в порядке 3-7-1». ¹³⁶

Иначе говоря, туз оказался ненайденным и этими исследователями.

¹³³ Чхаидзе Л.В. Пометки Пушкина на письме к нему А.П. Плещеева: (еще о реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме») // Временник Пушкинской комиссии, 1971. Л., 1973. С. 82–88.

¹³⁴ Давыдов С. Туз в «Пиковой даме» // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 110–128.

¹³⁵ Там же. С. 111.

¹³⁶ Там же.

Соглашаясь в данном случае с Давыдовым, не могу не заметить, что позиции Томашевского и Набокова представлены в его статье не совсем корректно (как и само описание игры). В письме Томашевского к Менье читаем: «В словах “утроить”, “усемерить” нет ничего мистического, это игрецкие термины – если ваш партнер проиграл, но продолжает надеяться выиграть желаемую сумму, он удваивает ставку, и если он снова проигрывает, вы выигрываете втрое. Точно так же, если он проигрывает еще раз, вы выигрываете в семь раз больше первоначальной ставки, и т. д. Отсюда термин *sept et le va, quinze et le va*, по-русски сетельва, кензельва. Отсюда привычка к последовательности 1, 3, 7, 15.../ $2^n - 1$ »¹³⁷ (слова *et le va* в данном конкретном случае переводятся как «плюс первоначальная ставка»).

Как видим, Томашевский не только ничего не говорит о тузе, но и не выделяет последовательность 1-3-7, продолжая ее до 15, и более того – обобщает ее в формуле, где при последовательных удваиваниях ставок умножение выигрыша (а соответственно и проигрыша) равняется числу «два в степени n минус единица», где единицей является сама ставка. Почти то же самое делает и Набоков, говоря об оставшихся в черновиках «картежных» строфах из Второй главы «Евгения Онегина». В строках

<Хоть все имеет> *quinze-et-le-va*
 Большие на меня права, –

Набоков виртуозно (не имея перед глазами черновиков) исправляет неверное чтение французского карточного термина, предложенное в Большом Академическом собрании, а попутно объясняет правила игры в «банк, немецкий вариант

¹³⁷ *Pouchkine. Oeuvres completes: 3 vols. / Ed. A. Meynieux. Paris: André Bonne, 1953–58. Vol. III, p. 500.*

фараона, именуемый по-русски штосс»,¹³⁸ сообщает, что именно в эту игру играл Германн в «Пиковой даме», и предлагает примерный расчет выигрыша:

«Если начальная ставка составляет, скажем, один доллар, то:

первый выигрыш: $1+1 = 2$ (un et le va)

второй выигрыш: $2+2 = 4$ (trois et le va)

третий выигрыш: $4+4 = 8$ (sept et le va)

четвертый выигрыш: $8+8$ (quinze et le va)

и т. д.»¹³⁹

Как видим, и Набоков не выделяет последовательность 1-3-7 (см. французские слова в скобках), но тоже продолжает ее в принципе до бесконечности, а главное, как и Томашевский, совершенно не озабочен поиском туза. Однако набор важнейших чисел ими выделен безошибочно: не показано только, как этот набор складывается в 3-7-1, то есть в тройку, семерку и туза.

Поэтому снисходительное продолжение статьи Давыдова («Не слишком горюя о неудачах литературоведов...»¹⁴⁰) кажется не совсем оправданным: особых неудач как-то не видно. Сам Давыдов по следам многих зарубежных исследователей (см. список литературы в его статье) находит разные последовательности единицы, тройки и семерки во множестве сегментах текста повести (характерный пример того, что Давыдов именует «хронограмматической загадкой»: «Не прошло **трех (3) недель (7)** с той поры, как она в **первый раз**

¹³⁸ Набоков В.В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин» / Пер. с англ. СПб., 1999. С. 244.

¹³⁹ Там же. С. 246.

¹⁴⁰ Давыдов С. Цит. соч. С. 111.

(1) увидела в окошко молодого человека...». ¹⁴¹ То соглашаясь, то споря с открывателями и расшифровщиками подобных загадок (а их оказывается довольно много), Давыдов наконец обнаруживает и самого искомого туза, правда сменившего звонкий согласный на глухой: «Имея больше доверия к Пушкину, чем к пушкинистике, я все-таки настаиваю на непогрешимости пушкинской тайнописи. Случайно оброненные Германном слова содержат, по-моему, все три карты, включая туза. Между 3 и 7 таится фонетически ассимилированный туз: “вот что **утройТУСемерит** мой капитал”».

Однако, памятуя о собственном убеждении, что туз является именно последней картой, а не прячется между тройкой и семеркой, Давыдов предлагает читателю (а заодно и самому Германну) читать процитированный текст дважды: «При первом чтении слов “утроит, усемерит” перед нами открываются только две карты, как бы лицом вверх, как в игре в фараон. При втором, криптографическом прочтении этих слов открывается средняя карта, туз. О справедливости такой последовательности в свою очередь свидетельствует и сама история толкования этого места критикой. Литературоведы, давно обнаружившие тройку и семерку, до сих пор не разглядели столь остроумно спрятанного Пушкиным туза». ¹⁴²

Однако если Давыдов предлагает не слишком горевать по поводу неудач литературоведов, то я предложил бы не слишком ликовать по поводу его удачи. Во-первых, исследователь не объясняет, ни для чего Пушкину понадобилось так остроумно прятать именно туза, ни каким образом Германн научается двойному чтению своих собственных мыслей (а не «случайно оброненных слов», как называет их Давыдов). Во-вторых, всякая анаграмматическая расшифровка (в данном случае включающая еще и запятую в середине слова) сомни-

¹⁴¹ Давыдов С. Цит. соч. С. 113.

¹⁴² Там же. С. 114.

тельна, если оказывается единичной в данном тексте, а тем более в корпусе текстов данного автора, и если не поддерживается некоторыми внетекстовыми коррелятами. Близкое расположение фонем *т*, *у* и *з* (или *с*) в «Пиковой даме» найти нетрудно, вот первые попавшиеся примеры:

«Тут он открыл ей **Тайну**, **За** которую всякий из нас дорого бы дал...» (VIII, 229) – рассказывает Томский.

«**Ты Убийца Старухи!**» (VIII, 246) – твердит Германну голос его совести.

«Девушки сидят **У Себя**, все в одной комнате» (VIII, 239) – сказано в записке Лизы.

«Фонари светились **ТУС**кло» (VIII, 239), когда Германн готовился войти в дом графини.

Когда же он уходил из него, то думал: «может быть, лет шестьдесят назад, в э**ТУ** Самую спальню...» (VIII, 245).

Примеры легко умножить, но стоит ли считать их анаграммами? А если, пользуясь другим модным методом, вспомнить, что Германн знает по-немецки, а потому туз для него звучит как «аз» (As), то слов с этим слогом – не оберешься, начиная с первой реплики Германна на рассказ Томского: «Ск**АЗ**ка!» (VIII, 229). Если же мы еще вспомним, что Германн допущен в свет и потому наверняка знает по-французски, то туз в виде французского «ас» будет просто преследовать нас во всей фонетической ткани повести, начиная с эпиграфа («Как в нен**А**стные дни <...> **чА**сто <...> **нА** Сто» и кончая **А**сигнациями, которые Германн кладет себе в карман сначала в мечтах, а потом и в реальности. Даже если и это принять за фонетическую шифровку, то цель ее остается неясной.

Потому, высоко ценя умение Давыдова читать пушкинскую тайнопись, я все же согласен с ним только в двух пунктах.

1. Как бы ни были обозначены «три верные карты» до произнесения их призраком графини, они должны соответствовать числовой последовательности 3-7-1 (порядковый номер туза в колоде).

2. Выделенные и изучаемые слова внутренней речи Германна содержат «все три карты, включая туза».

Мне думается только, что туз совершенно не зашифрован анаграмматически, но просто назван другим словом, в полном соответствии с логикой игрока, опытного в наблюдении за игрой других и теперь решившего рискнуть поставить на карту весь свой капитал. Повторим схему игры, данную Набоковым, слегка упростив ее для уяснения, какие именно расчеты производит игрок, подсчитывающий не общие суммы денег, а только выигрыши. Свою же первоначальную ставку он только приплюсовывает к этому выигрышу по французской формуле *et le va*.

Итак, если обозначить первую ставку (и соответственно) первый выигрыш единицей, то схема выигрышей будет такова:

Первая талья:	ставка — 1;	выигрыш — 1.
Вторая талья (<i>пароли</i>):	ставка — 2;	выигрыш — 3 (то есть 1 × 3)
Третья талья (<i>пароли пе</i>):	ставка — 4;	выигрыш — 7 (то есть 1 × 7).

Считая по игрецкой, а не по, скажем, купеческой арифметике, Германн и держит в голове цифры: 1, 3, 7. И в отличие от более поздних читателей «Пиковой дамы» не забывает, что при абсолютном старшинстве туза в масти эта карта в числовом выражении обозначается единицей. Старающийся избежать искушения, но мысленно уже играющий и все просчитавший, Германн думает о своем капитале как о первой ставке и соответственно как о первом выигрыше. Капитал его — 47 000 — становится той самой единицей, которая должна в первой талье стать выигрышем, во второй — утроиться, а в третьей — усмериться. Именно об этом он и говорит в своей внутренней речи: «вот что утроит, усмерит мой

капитал (читай: мою ставку, мой первый выигрыш, единицу моего расчета. — Б.К.)». Итак, фраза содержит указание не на два числа, а на три, причем в последовательности — 3, 7 и 1. Эти-то числа и превращаются в воспаленном сознании Германна в три карты — тройку, семерку и туза (единицу).

Искать как шифрограмму, так и специфическую символику туза в каких-то иных областях кажется мне излишним. Лучше вспомнить слова Томского: «Германн немец: он расчетлив, вот и всё!» (VIII, 227).

Но далеко не всё с Пушкиным: вопросы, почему, назначая Германну капитал, он отказался от 40 и 60 тысяч и остановился на 47 и почему осенью 1836 года на обороте частного письма он опять делает расчеты выигрыша Германна исходя из ставок 47 и 67 тысяч, остаются без ответов.

Эпиграф на месте послесловия

Пушкин пожимает плечами.
*В. Набоков. Русалка: Заключительная
сцена к пушкинской «Русалке»*

Библиография

Любовь — мелодия или Гармония? // Эткиндовские чтения II—III. СПб., 2006. С. 43—60.

Почему звуки — итальянские? Раннюю версию под названием «Звуки итальянские!» см.: Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 168—173. Перепечатана: Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997. С. 13—18.

Личный «горький опыт» или ветхозаветная дидактика? Раннюю версию под названием «Личный “горький опыт” Пушкина и библейская дидактика» см.: Коран и Библия в творчестве А.С. Пушкина / Под ред. Д. Сегала и С. Шварцбанда. Иерусалим, 2000. С. 149—156.

Как Моцарт и Сальери оказались за трактирным столом? Впервые под названием «Том Мармонтеля» в качестве первой части публикации: Неучтенные источники «Моцарта и Сальери», см.: Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В.Э. Вацура. М., 1995—1996. С. 421—426.

Что играл «слепой скрипач в трактире»? Раннюю версию под названием «Из Моцарта нам что-нибудь!» см.: Временник Пушкинской комиссии. 1979. Л., 1982. С. 120—124. Перепечатана: Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997. С. 19—24.

Что было слышно о Реквиеме Моцарта в селе Михайловском? Впервые под названием «Статьи Булгарина» в качестве второй части публикации: Неучтенные источники “Моцарта и Сальери”, см.: Новые безделки: Сб. статей к 60-летию В.Э. Вацура. М., 1995—1996. С. 426—431.

Кто и где свистел? Впервые под названием «О происхождении авторского комментария к “Моцарту и Сальери”», см.: Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 68—75.

Кто сделал Дубровского «благородным разбойником»? Публикуется впервые.

Где похоронили Евгения? Публикуется впервые.

Чем кончается «Метель»? // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: Материалы международной конференции. Тарту: Tartu Üikooli Kirjastus, 2007. С. 89—109.

Где же прятался туз? // Russian Literature and the West: A Tribute for David M. Bethea / Ed. by Alexander Dolinin, Lazar Fleishman, Leonid Livak. Part I. (Stanford Slavic Studies. Vol. 35). Stanford, 2008. P. 224—234.

Именной указатель

- Аберт Герман 78, 79
Алексеев М.П. 5, 15, 54–56, 58,
65, 73, 75, 77, 82, 83
Альтман М.С. 55, 59
Аникст А.А. 20
Анненков П.В. 54, 81, 82, 86
Ариосто (Ариост) Лудовико 39
Арно Антуан-Венсан 16
Асафьев Б.В. 33
Афинея 59
Ахматова А.А. 14, 105, 116–117
Ашукин Н. С. 23
- Байрон Джордж 17, 90, 134
Бальо Пьер 16
Баратынский Е.А. 14
Бартенева П.А. 23–26, 29–31
Батюшков К.Ф. 32, 33, 39, 40
Бах Иоганн Себастьян 16, 77
Белоусов А.Ф. 131
Беляк Н.В. 55
Берковский Н.Я. 117, 118
Бестужев А.А. 52
Бетховен (Бетговен) Людвиг ван 16
Благой Д.Д. 68
Блок А.А. 108
Бонди С.М. 108
Бонжур Казимир 16
Бомарше Пьер Огюст Карон де
55, 66
Боткин В.П. 125
Боткина М.П. 125
Браудо Е.М. 54, 82
Булгарин Ф.В. 52, 74–78, 80
Бэлза И.Ф. 12, 65
- Вальзег Франц фон 79
Вацуро В.Э. 5, 55, 61, 63, 78,
114, 120, 121, 155
Вебер Карл 16
Веневитинов Д.В. 72
Венгеров С. А. 143
Веллуги (Велуги) Джанбаттиста
16
Виельгорский Мих. Ю. 73, 76
Вигель Ф.Ф. 51
Вико Джамбаттиста 114
Виноградов В.В. 117, 141, 144,
146
Викторович В. А. 143
Вильмонт Н. Н. 20
Виролайнен М.Н. 55, 104–106,
113
Волконская З.А. 15
Воронцов М.С. 47
Воронцова Е.К. 47, 48
Вульпиус Кристиан 90, 95
Вяземский П.А. 15, 17–20, 42,
116
Вяземский П.П. 42
- Габусси Винченцо 70
Гайдн (Гайден) Йозеф 74–75
Гаспаров Б.М. 55, 65
Гей Н.К. 125
Гендель Георг 16
Гёте Вольфганг 16–21
Гиббон Эдуард 16
Гинзбург Л.Я. 41
Глассе Антония 123
Глинка М.И. 33
Глинка Ф.Н. 141
Глюк Кристоф 56, 57, 59, 60, 62,
63, 84
Гнедич Н.И. 17, 21
Глумов А.Н. 70

- Гозенпуд А.А. 74
Голицын Н.С. 73
Головин В.В. 131
Гоголь Н.В. 59, 146
Грибоедов А.С. 144
Гуковский Г.А. 33
Гумбольдт Александр 16, 17
- Давыдов Д.В.** 17, 20, 52
Давыдов Сергей 147–151
Дарский Д.Д. 142–144
Дебрецени Поль 118–119
Делавинь Казимир 16, 17
Дельвиг А.А. 52
Дидро Дени 56
Дмитриев И.И. 16, 17, 21
Долинин А.А. 5, 101, 114
Душечкина Е.В. 131
Дюшенуа Катрин 16
- Жуи Виктор-Жозеф де** 16
Жуковский В.А. 16, 137
Зортшан Непомук 79
- Измайлов Н.В.** 13, 105
Иисус, сын Сирахов см. Сирах
- Каннинг Георг** 16
Кантемир А.Д. 33
Карамзин М.Н. 16, 17, 21, 22, 24, 78
Каратыгина А.М. (она же Колосова) 86, 88
Каталани Анджелика 16
Катенин П.А. 86–89
Кашин Н.П. 142
Кемпбель Томас 16
Керубини Луиджи 16
Кибальник С.А. 131
Китанина Т.А. 132
- Клаурен Генрих 141
Клементи Муцио 16
Климовицкий А.И. 5
Колосова А.М. (она же Каратыгина) 86, 88
Козмьян Гаэтан 16
Комарович В. Л. 32
Констан Бенжамен 16
Корнель Пьер 87
Кремлев Ю.А. 33–34
Крылов И.А. 16
Кульнев Я.П. 101
Кюхельбекер В.К. 127, 131
- Лавров А.В.** 5
Левецов Ульрика фон 20
Лейтгеб Антон 79
Лейтон Л.Г. 114
Левинтон Г.А. 6
Леметр де Саси Исаак 44, 52
Лернер Н.О. 12, 13, 54, 70
Лермонтов М.Ю. 59
Ливанова Т.Н. 66, 67
Ломоносов М.В. 33
Лотман Ю.М. 24, 59, 76, 114, 141
Лоцилов И.Е. 44
- Макогоненко Г.П.** 117, 118
Малевский Франтишек 18
Мандельштам О.Э. 35, 39
Ман Н.С. 20
Марков В.Ф. 33
Маркович В.М. 118
Мармонтель Жан 55–63, 84
Марченко Н. А. 24
Машков П.А. 141
Менье Андре (см. также Меуніеух) 147, 148
Меркаданте Саверио 34

- Миллер И.Я. 76–77
 Мильтон Джон 74
 Мильчина В.А. 5
 Мицкевич Адам 12, 15, 20, 22
 Модзалевский Б.Л. 47, 53, 56, 57
 Моцарт Вольфганг 5, 10, 16, 26,
 29, 54–63, 64–68, 70–75,
 77–83, 86–87, 89, 133
 Мур Томас 16, 17
 Муханов П.А. 52
- Набоков В.В.** 113, 147–149, 154
 Немзер А.С. 134
 Немцевич Юлиан 16
 Нодье Шарль 90
 Нусинов И.М. 70
- Одоевский В.Ф.** 73
 Оксман Ю.О. 54
 Онегин А. Ф. 12
 Осповат А.Л. 6
 Осповат К.А. 24
 Оссинский Людвик 16
- Пакатский Г.А.** 53
 Панаев В.И. 132
 Панов М. В. 36
 Пассек П.Б. 141
 Паста Джудитта 16
 Паэр (Пер) Фердинандо 16
 Петрунина Н. Н. 91–92, 120
 Пифагор 29
 Пиччинни (Пиччини) Николо 56,
 57, 59, 60, 62
 Плещеев А. П. 141
 Погодин М.П. 72–73, 77
 Полевой Н.А. 127
 Попова И.Л. 124–125, 131
 Проскурин О.А. 40
 Пушкин Л.С. 43–45, 52
- Радклиф Анна** 90, 91, 98
 Раевский А.Н. 47, 48, 51
 Раскольников Ф.А. 118
 Рафаэль 75
 Римский-Корсаков Н.А. 67
 Роде Пьер 16
 Ронен Омри 6
 Россини Джоакино 16, 34, 35,
 37, 39
 Ростопчин (Растопчин) Ф.В. 17
 Рохлиц Фридрих 82
 Руссо Жан-Жак 56
 Ручьевская Е.А. 69
- Сабуров Я.И.** 52
 Сальери Антонио 5, 10, 26, 29,
 54–63, 64–67, 70–89
 Сарнов Б.М. 144–145
 Сафран Габриэлла 44
 Серман И.З. 55
 Сиддонс Сара 16
 Сирах (Иисус, сын Сирахов)
 (библ.) 45–47, 49–53
 Скотт Вальтер 90, 114
 Слёнин И.В. 14, 18
 Слонимский А.Л. 142–144
 Соломон (библ.) 44, 48
 Стерн Лоренс 108, 133, 134
 Строганова О.П. 123
 Строев В.М. 127
 Сурат И.З. 44, 55
- Тархов А.Е.** 105
 Тархова Н.А. 14
 Тассо (Тасс) Торквато 39, 87
 Тименчик Р.Д. 6, 138
 Томашевский Б.В. 12, 13, 22,
 54, 101, 147, 148
 Толстой Ф.П. 14
 Тургенев И.С. 125

- Турьян М.А. 5
Тынянов Ю.Н. 86–87
- Улыбышев А.Д. 73, 77, 82
Успенский Б. А. 24
- Ферзен П.К. 123
Фет А.А. 125
Францев В.А. 54
- Цветаева М.И. 42
Цингарелли Николо 16
Цявловский М. А. 14
- Чернов А.Ю. 105
Черняев Н.И. 134
Чудаков А.П. 141
Чхаидзе Л. В. 141, 144–147
- Шатобриан Франсуа-Рене де 16,
17, 21
Шварцбанд Самуил 138
Шекспир Вильям 51, 63
Шиллер Фридрих 90, 95, 99
Шимановская Елена 18
Шимановская Мария 12, 14, 15,
16–20, 22, 26, 27, 29, 31
Шмид Вольф 117, 128
Шопен Фридерик 113
Штейн С.В. 54
Штейнпресс Б.С. 58, 83
- Щеглов И.Л. 54
- Эйгес И. Р. 20, 24, 70
Эйхенбаум Б.М. 117
Эккерман Иоганн 20
Энгельгардт В.В. 74
Эткинд Е.Г. 5, 113
Этьенн (Этьен) Шарль-Гийом 16
- Эфрос А.М. 54
- Юсупов Н.Б. 73
- Amusin M. 138
- Deutsh Otto 79
- Jeckson Robert 55
- Meunieux Andre (см. также
Менье) 148
- Wolff Christoph 79

Научное издание

Кац Борис Аронович

Одиннадцать вопросов к Пушкину:
маленькие гипотезы с эпиграфом на
месте послесловия

Редактор, корректор – Т.Л. Ломакина
Дизайн – А.Ю. Ходот
Оригинал-макет – М.Ю. Кондратьева

Издательство Европейского
университета в Санкт-Петербурге
191187 Санкт-Петербург,
ул. Гагаринская, 3
www.eu.spb.ru/press
e-mail: books@eu.spb.ru

Подписано в печать 26.05.08
Формат 70x100¹/₃₂
Усл. Печ. л. 6,45
Тираж 1000 экз.
Заказ №107

Отпечатано с готовых диапозитивов
в типографии ООО «ИПК Бионт»
199026, Санкт-Петербург, Средний пр., 86
тел. (812) 322 6843