

*Е.В. Тутова*

## **О «МНИМОЙ ЦИТАТЕ» В «ПИКОВОЙ ДАМЕ» П.И. ЧАЙКОВСКОГО (парадоксы «встречных текстов»)**

Интерес исследователей к художественному тексту «Пиковой дамы» Пушкина и Чайковского — величина постоянная; его толкования и интерпретации множатся, порой создавая иллюзию раскрытия тайн и приближения к истине. Но, по прошествии времен, многие «открытия» и «находки» оказываются лишь подступами на пути вхождения в текстовое пространство этого шедевра. Не потому ли Вольф Шмид в исследовании «Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард» называет пушкинскую «Пиковую даму» точно и броско: «вызов интерпретаторам»<sup>1</sup>? «Приняв вызов» Пушкина и Чайковского, интерпретаторы слова и интерпретаторы музыки вновь и вновь обращаются к прозаическому и музыкальному тексту «Пиковой дамы», убеждаясь, что поиск на этом поле исследований нескончаем, а само оно — безгранично.

Шмид рассматривает «Пиковую даму» как метатекстуальную новеллу, для которой характерна разветвленная система межжанровых связей; различные сегменты текста нередко имеют в ней разные стилевые установки и жанровые ориентиры, «литературные и внелитературные дискурсы»<sup>2</sup>. Сходная ситуация — совмещения в одном тексте различных стилевых и жанровых векторов — наблюдается и в «Пиковой даме» Чайковского. Тексты «Пиковой дамы» Пушкина и Чайковского обладают полем особого притяжения: их магия — в интенсивности происходящих «событий», в неожиданных и непредсказуемых текстовых сплетениях, предстающих в необычных и *сложных* сопряжениях. К сказанному добавим, что подчас текстовые сопряжения и в

---

<sup>1</sup> Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард: [пер.] 2-е изд., испр. и расш. СПб., 1998. С. 103.

<sup>2</sup> Там же. С. 106.

повести, и в опере можно назвать не только *сложными*, но и, следуя метафоре Б.В. Асафьева, *странными*.

Мотив «странности», «миражности», «призрачности», «видимости видимого» был задан инициальными асафьевскими строками его аналитического очерка об опере в «Симфонических этюдах»: «Есть странный русский город. <...> Творчество Чайковского странным образом связано с Петербургом и пропитано его настроениями»<sup>3</sup>. Впервые столь последовательно прозвучав в этюдах Б.В. Асафьева, в музыкознании мотив «странности» стал особой меткой «Пиковой дамы» Чайковского, давая смысловую и образную установку в изучении одной из самых выразительных и пронзительных страниц Петербургского музыкального текста. Обозначенный мотив звучит и в более широком контексте, являясь значительной составляющей в семантическом поле целостного Петербургского текста.

Концепция Петербургского текста, блестяще сформулированная В.Н. Топоровым, исходит из понимания данного феномена как сформированного литературными текстами о Петербурге «сверхважного в силу своей смысловой сверхуплотненности конструкта»<sup>4</sup>. В этой связи показательны суждения ученого, высказываемые им в исследовании «Петербург и “Петербургский текст русской литературы”»: «И призрачный миражный Петербург, (“фантастический вымысел”, “сонная греза”), и его (или о нем) текст, своего рода “греза о грезе”, тем не менее принадлежат к числу тех сверхнасыщенных реальностей (разрядка автора. — *Е. Т.*), которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического»<sup>5</sup>. О «странном», имеющем в Петербургском тексте статус лейтидеи, Топоров пишет заключая свое исследование; при этом он формулирует ряд позиций: «Общие операторы и показатели модальности (разрядка автора. — *Е. Т.*): вдруг, внезапно, в это мгновенье, неожиданно...; странный, фантастический...»<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Асафьев Б.В. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 158–159.

<sup>4</sup> Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. тр. СПб., 2003. С. 6.

<sup>5</sup> Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы»: (введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В.Н. Топоров. М., 1995. С. 259.

<sup>6</sup> Там же. С. 314. В дополнение к сказанному см. Приложение 3: «Из аналогий к употреблению слова *странный* (курсив автора. — *Е. Т.*) у Достоевского» (Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с

Сложность организации текстов «Пиковой дамы» Пушкина и Чайковского проявляется в специфических формах текстообразования и, прежде всего, в различных формах текстовых преобразований и взаимодействий, к которым могут быть отнесены цитирование, ассимиляция, заимствование, имитация, подражание, стилизация и пр. Рассмотрение перечисленных форм (они могут быть дополнены, и дополнены значительно!) зависит от избираемой исследователями-интерпретаторами «аналитической системы координат». Определяют же существующие исследовательские интерпретации концепции диалога, интертекста, полистилистики, цитаты, стилизации и пр.

Обилие аналитических подходов позволяет добавить к названным еще один из возможных, связанный с понятием *встречный текст*. Данное понятие обозначает явление, специфичное для ситуаций текстовых контактов: некий первичный текст, вовлекаемый в формирующуюся систему художественного текста, испытывает на себе ее преобразующее воздействие; со своей стороны, такой первичный текст отражается на вбирающей его в себя системе — и оказывается текстом *встречным*. Наличие встречных текстовых движений, устанавливая специфику организации текста, допускает при этом бесчисленное множество вариантов текстовых взаимодействий.

Основания понятия *встречный текст* восходят к трудам А.Н. Веселовского, известного литературоведа, основоположника отечественной компаративистики. Его теория *встречных течений (встречных движений)* легла в основу сравнительных методов в изучении взаимодействия культур; ее справедливо считают истоком научных концепций последующих времен — концепций (ранее нами называвшихся) диалога, интертекста и пр.<sup>7</sup>

Идеи встречных течений в художественной культуре имеют свое развитие и продолжение. В музыковедении к таковым относится, прежде всего, концепция *встречного ритма*. Центральное понятие — *встречный ритм* — введено в научный обиход Е.А. Ручьевской и отражает самую суть ее взгляда на динамику сопряжения слова и музыки в вокальном сочинении: «Самостоятельность музыкального ритма относи-

---

архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. С. 218).

<sup>7</sup> См. подробнее: *Веселовский А.Н.* Избранное: Историческая поэтика. СПб., 2011. (Российские пропилеи).

тельно поэтического допустимо определить термином *встречный ритм*»<sup>8</sup>. В работах Е.А. Ручьевской данное понятие стало центральным аналитическим инструментарием при обращении к вокальной музыке. Под понятием *встречный ритм* «подразумевается отличие музыкального ритма от речевого, степень самостоятельности имманентно-музыкальных закономерностей ритмического оформления вокального тематизма. <...> Его принципиальная новизна заключается в том, что *встречный ритм* является категорией сравнительной. Это понятие дает надежный критерий для определения степени активности ритма собственно музыкального относительно ритма речевого»<sup>9</sup>. Специфической формой *встречных текстовых движений* становится явление, обозначаемое А.И. Климовицким термином *встречная инструментовка*. Исследуя две ранние работы И.Ф. Стравинского — инструментовки «Песен Мефистофеля о блохе» М.П. Мусоргского и Л. ван Бетховена, — Климовицкий считал возможным говорить и «о *встречном оркестровом ритме*, и о *встречном оркестровом синтаксисе* (в обоих случаях разрядка автора. — Е. Т.)...»<sup>10</sup>

В целом, корпус научной литературы, связанной с изучением «текстовых встреч» в «Пиковой даме» Чайковского, весьма значителен. Среди основных работ, посвященных вопросам межтекстовых взаимодействий (или же затрагивающих их в контексте иных проблем, но содержащих ценную информацию о данном явлении), следует назвать труды таких ученых, как Б.М. Ярустовский, А.Н. Должанский, Л.В. Карагичева, М.Ш. Бонфельд, Е.А. Ручьевская, П.Е. Вайдман, А.И. Климовицкий, М.Г. Раку, Т.З. Сквирская, А.Г. Коробова<sup>11</sup> и др.

---

<sup>8</sup> Ручьевская Е.А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966. С. 79.

<sup>9</sup> Широкова В.П. Концепция анализа вокальной музыки в работах Е.А. Ручьевской // «Музыкальное приношение»: к 75-летию Е.А. Ручьевской: сб. ст. СПб., 1998. С. 25–26.

<sup>10</sup> Климовицкий А.И. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена: публикация и исследование. СПб., 2003. С. 228.

<sup>11</sup> Ярустовский Б.М. Оперная драматургия Чайковского. М., Л., 1947; Должанский А.Н. Еще о «Пиковой даме» и Шестой симфонии Чайковского // Избр. ст. / А.Н. Должанский. Л., 1973. С. 162–177; Карагичева Л.В. Два этюда о «Пиковой даме» // Советская музыка. 1990. № 6. С. 50–53; Бонфельд М.Ш. К проблеме многоуровневости художественного текста // Морис Шлемович Бонфельд (1939–2005): к 70-летию со дня рождения: избр. статьи и рецензии: [сб.] Вологда, 2009. С. 86–106; Его же. Проблема двуязычия в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» // Там же. С. 76–85; Ручьевская Е.А. «Дон Жуан» Моцарта и «Пиковая дама» Чайковского // Сергей Николаевич Богоявленский: к 100-летию со дня рождения: Статьи. Материалы и документы. Воспоминания. СПб., 2006. С. 23–79; Вайдман П.Е. Работа П.И. Чайковского над рукописью либретто оперы «Пиковая дама» // П.И. Чайковский и русская литература:

Отметим, что вопрос о «текстовых встречах» в «Пиковой даме» — цитатах, заимствованиях, стилизациях и др. — рассматривался неоднократно. Причем предлагаемые интерпретации, результатом которых зачастую становились «реестры» цитат и «перечни» текстовых заимствований, по существу, не имеют повторений, а, напротив, постоянно подвергаются пересмотру, дополняются и уточняются.

Интертекстуальные контрапункты «Пиковой дамы» сложны и могут быть рассмотрены в разных ракурсах и на различных уровнях, из которых в качестве основных следует выделить два уровня текста — музыкальный и словесный.

Встречные тексты *музыкальной ткани* оперы многосоставны и стилистически разнонаправлены; они связаны с именами А.Э.М. Гретри, В.А. Моцарта, Д.С. Бортнянского, О.А. Козловского (позволим себе, не завершая перечисление, поставить отточие)...

Встречные тексты *словесной ткани* «Пиковой дамы» — либретто оперы — связаны с именами К.Н. Батюшкова, Г.Р. Державина, П.М. Карбанова, В.А. Жуковского, Э.Т. Гофмана, Н.М. Карамзина... Но обратим внимание еще на одно имя, обсуждаемое в череде вопросов, связанных с проблемами «встречных текстов» — имя *Кондратия Федоровича Рылеева*<sup>12</sup>.

Сразу скажем, что вопрос о встречных текстовых движениях либретто оперы Чайковского и стихотворения Рылеева нельзя назвать простым, а потому он достоин особого внимания и специального рассмотрения.

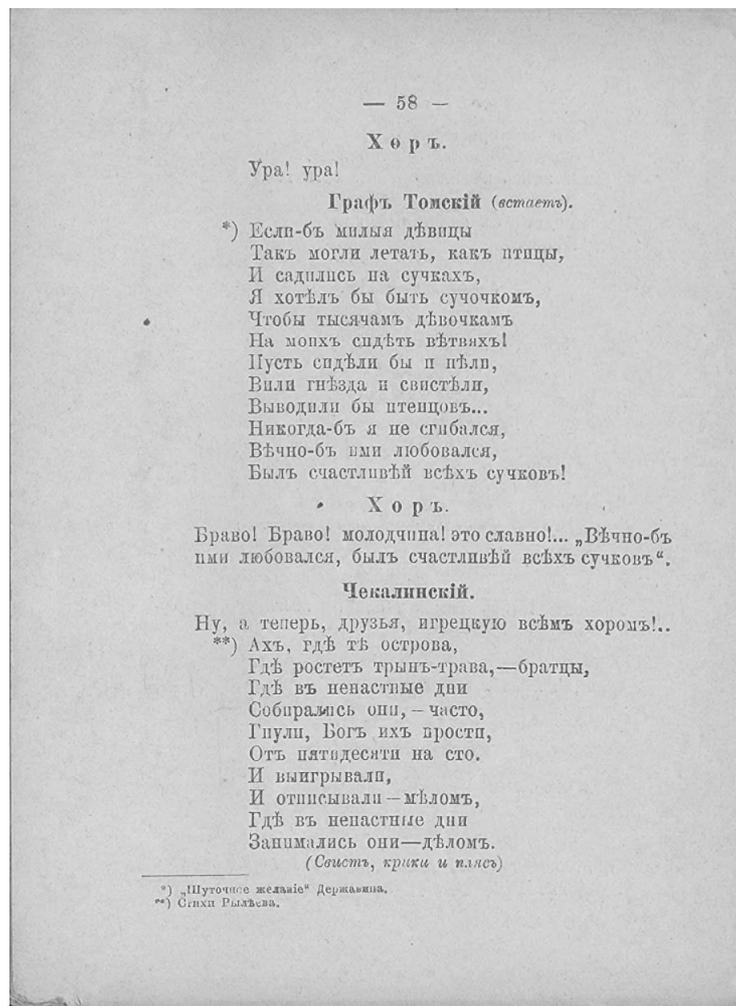
Обратимся к первому изданию либретто оперы, выход в свет которого был приурочен к премьере оперы в Мариинском театре в Петербурге, состоявшейся 7 (19) декабря 1890 года. Одна из его страниц — страница либретто с текстом «Игрецкой» —

---

[сб.] / сост.: Б.Я. Аншаков, П.Е. Вайдман; науч. ред. М.Э. Риттих. Ижевск, 1980. С. 155–177; *Климовицкий А.И.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур: сб. науч. трудов. СПб., 1994. С. 221–274; *Раку М.Г.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21; *Сквирская Т.З.* К истории создания оперы «Пиковая дама»: о некоторых источниках XVIII века, использованных либреттистом и композитором // Чайковский. Новые документы и материалы: сб. ст. / отв. ред. Т.З. Сквирская. СПб., 2003. С. 191–229. (Петербургский музыкальный архив; вып. 4); *Коробова А.Г.* Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П.И. Чайковского // Музыкаведение. 2008. № 2. С. 20–26.

<sup>12</sup> *Корабельникова Л., Вайдман П.* Вопросы текстологии в музыкознании // Методологические проблемы музыкознания. М., 1987. С. 122–150; *Красинская Л.Э.* Оперная мелодика Чайковского: исслед. Л., 1986.

вызывает удивление и неподдельный интерес (играя с открытыми картами, можно прямо сказать, что именно она и инициировала появление статьи)<sup>13</sup>.



### Пример 1

Общеизвестно, что в основе текста «Игречкой песни» из седьмой картины «Пиковой дамы» Чайковского лежит эпиграф к первой главе «Пиковой дамы» Пушкина. Это факт хрестоматийный, известный из учебной литературы, который никогда не оспаривался и не подвергался никаким сомнениям. Однако в предисловии к первому изданию либретто Модест Чайковский пишет: «Остается упомянуть об анахронизмах, допущенных в либретто, когда действующие лица конца прошлого века поют песни на слова Батюшкова, Жуковского и Рыльева»<sup>14</sup>. Самое удивительное нас ожидает дальше, когда мы сталкиваемся с тем, что указание на «стихи Рыльева»

<sup>13</sup> Пиковая дама: опера в 3-х действиях и 7 картинах (на сюжет А.С. Пушкина) / музыка П. Чайковского; текст М. Чайковского. М., 1890. С. 58.

<sup>14</sup> Там же. С. 4.

содержится в примечании к тексту либретто оперы применительно именно к тексту «Игречкой»<sup>15</sup>.

Безусловно, отмеченный факт требует внимания, оценки и подробных комментариев.

По этому поводу сразу же возникает целый ряд вопросов. Что стоит за этим указанием? Ссылка на цитату явную или цитату мнимую? Быть может, это ошибочная ремарка?

Представляется, что обозначенный ряд вопросов напрямую связан с «историей текста», отражающей и «творческие искания», и «нетворческие случайности» (по определениям Д.С. Лихачева). Поэтому проделаем путь, намеченный парадоксальным сплетением встречных текстов, продвигаясь от эпиграфа повести Пушкина к стихотворению Рылеева и далее — к либретто «Пиковой дамы» Чайковского.

Эпиграф любого художественного текста (литературного, музыкального и пр.) является мощным смысловым узлом, в котором содержится определенная смысловая установка, волеизъявление автора, формулировка его намерений, проявляющихся в направленности силовых линий на основной текст. Изучение эпиграфов представляется интереснейшим полем для исследований, и в этом аспекте эпиграфы Пушкина не только не являются исключением, но и, напротив, создают огромное текстовое пространство, к которому обращено внимание многих ученых. В связи с эпиграфами Пушкина возникает несметное число вопросов (вплоть до весьма занимательных аналитических головоломок!). Можно лишь напомнить уже ставшие хрестоматийными в современной пушкинистике вопросы об эпиграфах, например, в романе «Капитанская дочка». Почему среди эпиграфов есть мистификации, подделки? Почему в эпиграфы включены тексты, приписываемые (например, Сумарокову), а на самом деле принадлежащие Пушкину? Почему в качестве эпиграфа к роману Пушкин дает сокращенный вариант пословицы «Береги честь смолоду», а не полный ее вариант «Береги платье снову, а честь смолоду»<sup>16</sup>?

---

<sup>15</sup> Там же. С. 58.

<sup>16</sup> См.: Коциенко И.В. Эпиграфы в творчестве Пушкина. СПб., 2004; Крыжановский С.Д. Искусство эпиграфа // Собр. соч.: в 5 т. / А.С. Пушкин. СПб., 2006. Т. 4. С. 387–415.

Бесчисленные «почему», возникающие применительно к эпиграфам, инициировали научный поиск. Пушкинские эпиграфы «Пиковой дамы» в данном контексте имеют особое положение и стали предметом отдельного рассмотрения<sup>17</sup>.

Эпиграфу первой главы «Пиковой дамы» Пушкина посвящено немало трудов, что определено многими его особенностями, из которых позволим себе отметить лишь некоторые.

Эпиграф первой главы — стихотворная баллада (в современной пушкинистике ее называют «Рукописная баллада» Пушкина)<sup>18</sup>.

А в ненастные дни собирались они часто.

Гнули, <...> их <...> от 50 на 100.

И выигрывали и отписывали мелом, —

Так в ненастные дни занимались они делом.

Как первую особенность эпиграфа следует отметить, что он представляет собой стихотворную структуру, а не прозаическую. При этом эпиграф погружен в прозаические тексты: стихотворный эпиграф «окружает» проза. Напомним, что эпиграфу первой главы предшествует прозаический эпиграф ко всей повести:

*Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга.*

За эпиграфом первой главы также следует (опять-таки!) прозаический основной текст повести:

*Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра.*

Оттого так интересен переход от стиха к прозе. Исследователи, пишущие об этой текстовой ситуации, усматривают здесь «гофмановскую игру» в соотношении двух словесных стихий. Здесь ощутим переход (в определенном смысле текстовый «шов») от одной словесной стихии к другой, что проявляется на уровнях метрической, стилистической, образной организации и пр. Ощутим еще и переход временной («ненастные

---

<sup>17</sup> См. об этом: *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы: Избр. тр. М., 1980; *Вольперт Л.И.* Пушкин в роли Пушкина: Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль. М., 1998; *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. См. также сноску 16.

<sup>18</sup> См.: *Лернер Н.О.* «Баллада» об игроках // Пушкин и его современники: материалы и исследования / поврем. изд. Комиссии для издания сочинений Пушкина при Отд-нии рус. яз. и словесности Рос. акад. наук. Петроград, 1913. Вып. 16. С. 20–23.

дни» — «зимняя ночь»). Данная ситуация художественного поиска в рукописях Пушкина прослеживается Н.Я. Эйдельманом, пронаблюдавшим *как* поэт находит единственно верное текстовое решение. «Вслед за эпитафией Пушкин записал: “года 2”, затем попробовал — “лет 5”, “года три”, все зачеркнул и продолжал — “Года 4 тому назад собралось у нас в Петербурге несколько молодых людей, связанных между собою обстоятельствами <...>”. Это, разумеется, начало “Пиковой дамы”: эпитафия уже *почти тот*, что попадет в печать <...>; впрочем, первые строки — *не совсем те*: вместо медленного постепенного черновика в окончательном тексте появляется стремительная фраза, сразу завязывающая действие: “Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова”»<sup>19</sup>.

Уже было сказано, что эпитафия первой главы следует за эпитафией, предваряющей всю повесть (уместно напомнить, что каждая из шести глав пушкинской повести имеет свой эпитафию), что позволяет говорить еще об одном встречном движении — «встрече двух эпитафий».

История текста «Рукописной баллады» Пушкина — отдельный и весьма запутанный сюжет, многократно обсуждаемый исследователями-пушкинистами. Наблюдая историю различных изданий, закономерно сделать вывод о том, что «Рукописную балладу» преследует двойное авторство. В силу многих обстоятельств и причин она издавалась не только под именем Пушкина, но и под именами Рылеева и Бестужева, как одна из их агитационно-сатирических песен, имевших широкое хождение в литературных кругах того времени.

Показателен факт, который приводит Н.Я. Эйдельман. Речь идет о публикации, осуществленной в 1859 году «в “Полярной звезде” Герцена и Огарева — печатном убежище всей крамольной рукописной литературы. Герцен, Огарев, а также те, кто прислал материал (по-видимому, из круга Тургенева, Анненкова), конечно, читали “Пиковую даму” и отлично знали второй эпитафию. И все же вот под каким заглавием и в каком контексте он публиковался в Вольной русской типографии:

Стихотворения Рылеева и Бестужева

Ты скажи, говори,  
Как в России цари  
Правят.

<sup>19</sup> Эйдельман Н.Я. Две тетради (Заметки пушкиниста) // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. М., 1986. Сб. 20. С. 287.

Ты скажи поскорей,  
Как в России царей  
                                Давят.  
Как капралы Петра  
Провожали с двора  
                                Тихо.  
А жена пред дворцом  
Разъезжала верхом  
                                Лихо.  
Как в ненастные дни  
Собирались они  
                                Часто.  
Гнули — бог их прости! —  
От пятидесяти  
                                На сто.  
И выигрывали  
И отписывали  
                                Мелом.  
Так в ненастные дни  
Занимались они  
                                Делом»<sup>20</sup>.

Приводимый поэтический текст — объединяет в себе два текста: за текстом Рылеева и Бестужева следует текст Пушкина! В этой связи крайне интересен аналитический вывод Н.О. Лернера, высказываемый им в полемике с П.О. Морозовым:

«Песня “Ах, где те острова” <...> не имеет, кроме формы, размера и чередования стихов, ничего общего со стихами Пушкина, и присоединение их к ней производит весьма несуразное впечатление. Очевидно, их соединили вместе малоинтеллигентные и не вдумывавшиеся собиратели “сочинений, презревших печать“. Пушкин знал сатиру Рылеева (“мне bene там, где растет тринь-трава, братцы“, цитирует он ее в письме к брату в начале января 1824 г.) — и просто воспользовался ее легким, веселым размером для своей шутки, которую набросал как бы “на голос“ популярной песни. <...> шутка Пушкина — вполне самостоятельное его произведение, а не Рылеева и не “переделка конца стихотворения Рылеева“, как думает П.О. Морозов. Относится она приблизительно к лету 1828 г.»<sup>21</sup>.

Таков вывод известного пушкиниста, и он видится совершенно справедливым относительно текста «Рукописной баллады» в рассматриваемый период. Но! На этом

---

<sup>20</sup> Там же. С. 291–292.

<sup>21</sup> Лернер Н.О. «Баллада» об игроках. С. 22.

история данного текста, обретшего в повести «Пиковая дама» статус эпиграфа, не заканчивается.

Перейдем к либретто «Пиковой дамы» П.И. Чайковского.

П.И. Чайковский писал М.И. Чайковскому в письме из Флоренции от 14 (2) марта 1890 года: «...седьмой картиной, так же, как и остальными, я ужасно доволен. <...> В игрецкой песне нужно достать начало песни, только не знаю, где. Апухтин, верно, наизусть знает. Я помню первые три строчки:

Ах, где те острова,  
Где растет трын-трава.  
Братцы  
.....  
.....  
Святцы!»<sup>22</sup>

Отвечая на это письмо, М.И. Чайковский писал, что стихотворение, упоминаемое П.И. Чайковским, принадлежит перу К.Ф. Рылеева и при этом высказывал сомнения о возможности использовать его для «Игречкой», говоря, что пригодна лишь первая строфа стихотворения. Перечитав стихотворение К.Ф. Рылеева, можно лишь согласиться с М.И. Чайковским.

#### Стихотворение К.Ф. Рылеева

Ах, где те острова,  
Где растет трын-трава,  
Братцы!  
Где читают Руселле,  
И летят под постель  
Святцы.  
Где Бестужев-драгун  
Не дает карачун  
Смыслу.  
Где наш князь-чудодей  
Не бросает людей  
В Вислу.  
Где с зари до зари  
Не играют цари  
В фанты.  
Где Булгарин Фаддей  
Не боится когтей  
Танты.  
Где Магницкий молчит,

---

<sup>22</sup> Цит. по: Неизвестный Чайковский / науч. ред. и сост. П.Е. Вайдман. М., 2009. С. 282.

А Мордвинов кричит  
Вольно.  
Где не думает Греч,  
Что его будут сечь  
Больно.  
Где Сперанский попов  
Обдаёт, как клопов,  
Варом.  
Где Измайлов-чудак  
Ходит в каждый кабак  
Даром<sup>23</sup>.

Представить данное стихотворение в качестве поэтической основы для «Игрецкой» крайне затруднительно. Насыщенность его различного рода иносказаниями, намеками; обилие имен собственных (Бестужев, Булгарин, Магницкий, Мордвинов, Греч, Сперанский, Измайлов); введение в стиховую ткань отдельных «непонятных» слов (например, карачун, Танта), требующих дополнительных пояснений, — все это делает текст Рылеева чрезмерно перегруженным и оттого очень сложным для предполагаемого хорового номера оперы.

Последовавшее за этой перепиской решение — отказаться от стихотворения К.Ф. Рылеева — кажется естественным. Обращение же к эпиграфу первой главы пушкинской «Пиковой дамы» стало счастливой возможностью замены «Ах, где те острова» текстом, написанным «на мотив», «на голос» рылеевского стиха. Пушкинская баллада полностью сохранила его стиховую установку — метрическое строение, лихую ритмику, динамику акцентной игры; при этом она была ближе и по своему смыслу, поскольку была обращена к «игре», к «делу».

Представляется, что П.И. Чайковский писал брату об очень конкретном стихе, по всей видимости, уже ориентируясь не столько на смысл стиха, сколько на его ритмику; как можно предположить, в данной художественной ситуации это было для него главным. Скажем еще более определенно: в «Игрецкой песне» важно не столько слово, сколько ритм. «Встречное течение» даёт именно стихия ритма. В этом ритме ощутим и «шелест колоды» игральных карт, и «пассы» игроков; в нем есть стихия игры, постоянного движения, неотступного вращения, изменчивости и кружения, создающих образ возникающих все новых и новых фигур и комбинаций.

---

<sup>23</sup> Рылеев К.Ф. Полное собрание стихотворений / ред., предисл. и прим. Ю.Г. Оксмана. Л., 1954. С. 309–310.

В музыкальном тексте «Игречкой» примечателен ряд деталей, определяющих ее стилистику, выделяющуюся из общего стилевого массива оперы.

Основная ритмическая идея «Игречкой» связана с «игрой» двудольности и трехдольности; устойчивым сегментом временной организации в этой игре является ритмика первой строфы:  $2/4$   $2/4$   $2/4$   $3/4$   $3/4$ . Постепенно — от куплета к куплету — динамизация общей организации охватывает и ритмический (усложняются «условия игры» двух и трех долей), и интонационный уровень (появляются новые мелодические детали), и гармонический.

О гармонии позволим сделать несколько наблюдений. Накопление гармонической энергии проявляется в усложнениях доминантовых «подводок» к субдоминантам (II и IV четвертой ступеней). В звуковысотной ткани «Игречкой» возникают необычные интонационно-гармонические плоскости — «сдачи» (балету «Игра в карты» И. Стравинский дал подзаголовок «Балет в трех сдачах»; позволим себе назвать «Игречку» из «Пиковой дамы» Чайковского «хором в тринадцать сдачах» — по числу строф). Неожиданные повороты в общем движении, с расставленными «вешками», походят на обозначение нового кона карточной игры.

Выше был сформулирован тезис о важности ритмической организации текста, по своей значимости превосходящей организацию смысловую, при которой словесные детали становятся фоном, «вторым планом». Строфы текста «Игречкой» вовлекаются в игру, при этом последовательность повторений строф вариативна: строфы «тасуются», как «тасуется карточная колода». Завершающая строка «Игречкой» — «На сто! На сто! На сто!» — содержит в себе еще одну яркую стилистическую «метку». В мелодии повторяется интонационный ход, образованный V и I ступенями, но представленный в условиях плагального оборота, основу которого составляют простейшие трезвучия I и IV ступеней («с явными параллельными квинтами!»). В этом есть и лихость куража, и энергия плясовой, но и стилистического «диссонанса» с академическим гармоническим стилем Чайковского!

Подытожим сказанное.

В первом издании либретто оперы (1890 года) существует ремарка о «стихотворении Рылеева», относящаяся к инициальным строкам «Игречкой» в седьмой картине. Ими стали первые две строки стихотворения Рылеева «Ах, где те острова...», за которыми следует «Рукописная баллада» Пушкина «А в ненастные дни...».

Поэтому представляется допустимым говорить о том, что в определенный момент (в первом издании либретто) рылеевские строки были «цитатой явной» (разумеется, минуя текст музыкальный, но входя в текст либретто).

При этом можно отнести этот фрагмент текста «стихотворения Рылеева» к разряду *мнимых цитат* (или *цитат утраченных*), поскольку в окончательный текст «Пиковой дамы» они не вошли.

Однако статус строк Рылеева как «мнимой цитаты», обратив на себя внимание, инициирует последующие размышления.

Стихотворение Рылеева стало отправной точкой замысла (текстопорождающей моделью) и для Пушкина, и для Чайковского.

➤ Текст шуточной баллады Пушкина был инициирован стихотворением Рылеева; пушкинская «Рукописная баллада» написана «на мотив», «на голос» Рылеева.

➤ «Игречья песня» была рефлексией Чайковского, прежде всего, на текст Рылеева, на его ритмическую стихию, ставшую в определенном смысле «встречным текстом», вслед за которым был введен текст Пушкина.

Итак, мы взглянули на одну текстовую комбинацию, образованную «встречными движениями» текстов Рылеева, Пушкина и Чайковского. Статус строк Рылеева может быть обозначен как статус мнимой цитаты, к нашему времени уже несуществующей, но в какой-то миг бывшей в орбите текста «Пиковой дамы». Непростая судьба двух строк из Рылеева — лишь иллюстрация общей текстовой картины сложнейшей вязи — «странного» — интертекстуального пасьянса «Пиковой дамы», который, быть может, однажды удастся сложить.