

ИЗ ЗАМЕТОК НА ПОЛЯХ ПУШКИНСКОГО КОММЕНТАРИЯ

НИКИТА ОХОТИН

В статье анализируются два пушкинских стихотворения «михайловского» периода — романс «Ночной зефир» (1824) и эпиграмматическая сказка «Сказали раз царю...» (1825). При исследовании первого из них основное внимание уделяется актуальным для Пушкина источникам испанской романтической топики (в частности, «Севильскому цирюльнику» Россини). Во втором комментарии преимущественно рассматривается жанровая природа стихотворения и происхождение его финальной формулы (эпиграмматической пуанты).

Ключевые слова: Пушкин, Байрон, Россини, испанский колорит, жанр *conte épigrammatique*.

Nikita Okhotin. Notes on the Margins of the Commentary to Pushkin

This article analyzes two poems written by Pushkin during his exile in Mikhailovskoe: a romance, “The Night Zephyr” (1824), and a ‘*conte épigrammatique*,’ “Once upon a time, the tsar was told...” (1825). The analysis of the first text focuses on the sources of Spanish topoi known to Pushkin (in particular, Rossini’s opera *Il Barbiere di Siviglia*). The commentary to the second text mostly regards its genre and the source of its final ‘*pointe épigrammatique*.’

Key Words: Pushkin, Byron, Rossini, Spanish ‘*couleur locale*,’ ‘*conte épigrammatique*’ genre.

I. «НОЧНОЙ ЗЕФИР...» (1824)

Ночной зефир
Струит эфир.
 Шумит,
 Бежит
Гвадалквивир.

Вот взошла луна золотая,
Тише ... чу... гитары звон...
Вот испанка молодая
Оперлася на балкон.

«Московского Вестника», где стихотворение — под предлогом неисправности первой публикации — было напечатано вновь, под заголовком «Испанской романс» (МВ. 1827. Ч. 2. № VIII. С. 312–313). Подзаголовок «Испанский романс» появляется и в оглавлении первой части собрания стихотворений 1829 г., хотя в корпусе книги текст дан без заглавия и подзаголовка [Пушкин 1829: I, 200, 223]⁴.

Сам жанр НЗ, подчеркнутый в первых публикациях, мгновенное переложение стихов на музыку (число таких переложений быстро умножилось⁵), обусловили тот историографический факт, что НЗ стал восприниматься и интерпретироваться, прежде всего, как явление музыкальной культуры: большинство работ об НЗ касается тех или иных переложений романса и характеристик его, как музыкального текста. Чрезвычайно характерна в этом смысле недавняя статья В. Е. Багно, которая — при всей своей бесспорной филологичности — опирается почти исключительно на суждения музыковедов [Багно 2017]; ср. также: [Алексеев 1985: 148–149; Муравьева 2017]⁶.

Другая постоянная тенденция в изучении НЗ — доминирование контекстуальных приемов: поиск источников или историко-литературный анализ текста чаще всего подменяются презентацией испанской темы в том или ином контексте — в культуре пушкинской эпохи или собственно в пушкинском творчестве. Ср., например, [Багно 2017: 128–129]:

Б. В. Томашевский писал, что в 1824 году, уже в Михайловском Пушкина еще манили «романтическая экзотика, юг, сильные страсти» [Томашевский 1990: 313], поэтому вполне естественно, что контекстом «Ночного зефира» являются такие стихотворения, как «Фонтану Бахчисарайского дворца», «Подражание Корану», «Клеопатра». В то же время оно порождает и новый контекст

⁴ Библиографию прижизненных публикаций романса см.: [Синявский, Цявловский 1938 (указ.); Мельц 2000: 85].

⁵ Только при жизни Пушкина появилось несколько музыкальных обработок стихотворения: кроме романса А. Н. Верстовского, известны переложения Д. В. Веневитинова (1827, не сохранилось), Н. С. Титова (1831), А. А. Дерфельда (1834), А. П. Есаулова (1834) и Ф. М. Толстого (1834). К этому перечню композиторов достаточно добавить имена М. И. Глинки (1837) и А. С. Даргомыжского (1842), чтобы доминирование музыкального восприятия «Испанской песни» не вызвало никакого удивления. Всего до сер. XX в. зафиксировано более сорока переложений НЗ (см. [Иванов 1966–1969: I, 289; Винокур, Каган 1974: 94–96; Stöckl 1974: 261–262; Долгушина 2014: 269, 351]). В связи с переложением Есаулова в пушкинистике возникал вопрос, не к этому ли романсу следует относить слова Пушкина в письме к П. В. Нащокину от 3 августа 1831 г.: «мы бы его в моду пустили между фрейлинами» [Пушкин 1937–1959: XIV, 204]. Однако вопрос этот до сих пор однозначно не разрешен (разбор мнений см.: [Измайлов 1976: 229–230]).

⁶ Из относительно недавних музыковедческих работ, содержащих любопытные наблюдения о НЗ, дополнительно назовем [Беленькая 2004: 56–82; Шуранов, Михалёва 2016].

«испанского» цикла, к которому имеют то или иное отношение такие более поздние произведения, как «Паж, или Пятнадцатый год» (1830), «Пред испанкой благородной» (1830), «Я здесь, Инезилья» (1830), «Каменный гость» (1830), «Родрик» (1835).

В этот период русского испанофильства образ Испании, как страны инквизиции, ауто да фе и фанатичной веры, оказался потесненным двумя другими, фактически совпавшими по времени их возникновения. Прежде всего через посредство французской, английской и немецкой литератур в России отдали дань романтическим представлениям о Испании как экзотической, полувогосточной («полуафриканской», согласно Пушкину) стране, в представлениях о которой жизнеутверждающая чувственная любовь играет едва ли не главенствующую роль [Morel-Fatio 1895: 78–108; Алексеев 1985: 118–165]. С другой стороны, на основе интереса современников Пушкина, близких к декабристским кругам, к современной им Испании, ее борьбе с Наполеоном, революционными событиями 1820-х годов, восстанию Риго, возник образ революционной Испании, населенной свободолюбивым народом. В «испанском» цикле Пушкина нашел отражение преимущественно образ ориентальной Испании <...>. Если принять во внимание то обстоятельство, что «испанские» эпизоды или мотивы есть также в таких стихотворениях и незавершенных произведениях Пушкина, как «Из Alfieri», «К вельможе», «Гости съезжались на дачу», «Папесса Иоанна», то придется согласиться с Ф. Гомесом Креспо, утверждавшим, что в Испании локализована весьма существенная часть любовной лирики Пушкина и что «для Пушкина Испания прежде всего была раем для влюбленных, землей обетованной для любящих» ([Gomez Crespo 1971: 331], оригинал по-испански).

При всей своей познавательности, подобные, слишком широкие конструкции, к сожалению, далеко не всегда обладают объяснительной силой — по крайней мере, в рамках комментария. Однако и без контекстуализации комментатору обойтись трудно, особенно в тех случаях, когда материал провоцирует на поиски конкретных источников, но обнаружить их по тем или иным причинам не удастся. Эвристическая неудача (даже обусловленная высокой степенью оригинальности рассматриваемого текста) с неизбежностью толкает комментатора к поиску объяснительных контекстов — исторических или типологических. Именно этим путем в дальнейшем придется идти и нам, постепенно сужая контекстуальное поле.

Отталкиваясь от общего суждения Б. В. Томашевского о романтическом экзотизме, приведенного выше, нетрудно определить первостепенный источник пушкинского представления об Испании как о «романтическом» локусе: в первую очередь, такое представление было закреплено, вероятно, Байроном, посвятившим испанской теме первую песнь «Паломничества Чайльда-Гарольда», а также первую песнь и начальную часть второй песни

«Дон-Жуана». Наряду с целым рядом стереотипов, репрезентирующих романтическую Испанию, Байрон ввел в поэтический обиход своего рода motto ко всей испанской теме: “Oh, lovely Spain! Renown’d, romantic land!” (Pilgrimage, I, 35), известное Пушкину по французскому переводу А. Пишо и Э. де Саля, на который будем ссылаться и впоследствии: “Belle Espagne, pays glorieux et romantique” [Byron 1820–1822: III, 27].

У Байрона же находим ряд частных параллелей к НЗ. Так, «славный» и «благородный» Гвадалкивир неоднократно упоминается в «Дон Жуане» — на его берегу в Севилье стоит родной дом героя: “Les parents de don Juan habitaient près de la rivière, le noble Guadalquivir” [Byron 1820–1822: II, 90]⁷; прощаясь с родиной и матерью, герой прощается и с рекой: “Adieu ! s’écria-t-il, ô ma patrie, adieu ! <...> Adieu, ondes brillantes du Guadalquivir ! — adieu, ma mère !» [Byron 1820–1822: II, 179]⁸. Особого внимания заслуживает 105-я строфа второй песни, где купанье в Гвадалкивире условно приравнивается к преодолению Геллеспонта: “Heureusement pour Juan qu’il avait l’habitude de se baigner dans le Guadalquivir, et qu’ayant appris à nager dans ce noble fleuve, il avait eu plusieurs fois l’occasion de s’en applaudir. On eût difficilement trouvé un nageur plus habile ; il eût peut-être traversé l’Hellespont comme Léandre, M. Ékenhead et moi l’avons fait (exploit dont nous avons été fiers)” [Ibid.: 213]⁹. Это место, со ссылкой на Байрона, обыграно в четвертой главе «Евгения Онегина»: «И отправлялся налегке / К бегущей под горой реке; / Певцу Гюльнары подражая, / Сей Геллеспонт переплывал» [Пушкин 1937–1959: VI: 88–89] — тем самым ироническое отождествление реки в онегинском имении с Геллеспонтom (Дарданеллами) косвенно подразумевает и уподобление ее Гвадалкивиру (заметим кстати, что XXXVII строфа «Онегина» написана, видимо, через несколько месяцев после НЗ). Надо сказать, что Байрон, воспевая красоты андалузской реки, был не оригинален

⁷ Пер.: «Родители Дон Жуана жили близ реки, благородного Гвадалкивира». Ср. в оригинале: “Don Juan’s parents lived beside the river, / A noble stream, and call’d the Guadalquivir” (Don Juan, I, 8).

⁸ Пер.: «Прощай, — воскликнул он, — о, моя отчизна, прощай! <...>. Прощайте, сверкающие волны Гвадалкивира! Прощай, моя мать!». Ср. в оригинале: “Farewell, where Guadalquivir’s waters glide! / Farewell, my mother! and, since all is o’er” (Don Juan, II, 19).

⁹ Пер.: «К счастью для Хуана, он имел привычку купаться в Гвадалкивире, и научившись плавать в этой благородной реке, он не однажды имел основание этим гордиться. Трудно было бы найти более опытного пловца; он мог бы пересечь Геллеспонт, как сделали это Леандр, г-н Экенхед и я, (подвиг, которым мы гордились)». Ср. в оригинале: “But in his native stream, the Guadalquivir, / Juan to lave his youthful limbs was wont; / And having learnt to swim in that sweet river, / Had often turn’d the art to some account: / A better swimmer you could scarce see ever, / He could, perhaps, have pass’d the Hellespont, / As once (a feat on which ourselves we prided) / Leander, Mr. Ekenhead, and I did” (Don Juan, II, 106).

и не одинок: Гвадалквивир — непреходящий предмет восторгов (или скепсиса) в туристических и поэтических описаниях Испании, некоторые из которых были известны Пушкину с детства (ср., например, у Н. М. Карамзина в повести «Сиерра-Морена», 1797: «В цветущей Андалузии — там, где шумят гордые пальмы, где благоухают миртовые рощи, где величественный Гвадалквивир катит медленно свои воды, где возвышается розмарином увенчанная Сиерра-Морена, — там увидел я прекрасную...» [Карамзин 1803: 246])¹⁰. Однако, высокая релевантность для Пушкина байроновских текстов в первой половине 1820-х гг. заставляет нас со вниманием отнестись именно к обозначенным параллелям. Другое точечное сходжение с Байроном касается *мантильи*, — традиционного головного убора испанок: «... les belles Castillannes bannissent de leur parure toute couleur brillante. — читаем во французском переводе той же второй песни «Дон Жуана», — Ah ! pourtant (mode, qui j'espère ne passera jamais), lorsqu'elles drapent autour d'elles la basquina et la mantille, il y a tout à la fois en elles quelque chose de mystique et de gai !» [Byron 1820–1822: II, 218]¹¹. И здесь английский поэт не слишком оригинален: эта кружевная накидка черного или белого шелка неизменно упоминалась в различных текстах об Испании, использовалась в постановках пьес на испанские темы, о чем нам еще придется говорить ниже.

Разумеется, в формировании корпуса испанской романтической топики в русской литературе и культуре значим далеко не только Байрон. Может быть более важной (во всяком случае, более обильной) в эту эпоху была французская линия трансфера. Именно в многочисленных мемуарных и документальных текстах, проникающих в Россию из Франции с 1790-х до сер. 1820-х гг., создавался инвентарь стереотипных мотивов испанского «местного колорита». Записки участников наполеоновских кампаний в Испании (1809–1811) и роялистской интервенции 1823 г., пожалуй, занимают

¹⁰ У Карамзина «величественный Гвадалквивир катит медленно свои воды», а вовсе «не шумит, бежит», как у Пушкина. Супротив реалий, однако, погрешили и Пушкин, и Карамзин: быстрое течение река имеет как раз в пустынных предгорьях Сьерра-Морены, более спокойной она становится в районе среднего течения, у Кордовы, и только в низовьях, у Севильи, становится полноводной и относительно медленной. Деконструкцией «поэтического» Гвадалквивира не занимались разве что самые ленивые из русских путешественников — от Д. В. Григоровича и В. П. Боткина до М. А. Волошина и М. А. Алданова (примеры см.: [Гинько 2012: 14–15; Багно 2017: 129]).

¹¹ Пер.: «... прекрасные кастильянки изгоняют из своего убора все яркие цвета. Ах! И все же, когда они заворачиваются в свои баскиньи и мантильи (мода, которая, я надеюсь, никогда не уйдет), в них сразу появляется нечто таинственное и задорное!». Ср. в оригинале: “The basquina and the mantilla, they / Seem at the same time mystical and gay” (II, 121). Заметим кстати, что для пушкинских современников мнения Байрона о красоте и характере испанских женщин были весьма авторитетны — ср.: [Неведомский 1839: 112–113].

первое место в релевантной для нас литературе, однако, немалую роль в создании образа Испании сыграли и большие дескриптивные компендиумы, в которых, наряду с природой, историей и достопримечательностями страны, описывались нравы и обычаи ее жителей — здесь в первую очередь стоит упомянуть многотомные труды барона де Бургуэна и маркиза де Лабарда, переиздававшиеся по нескольку раз: [Bourgoing 1807; Laborde 1806–1820; Laborde 1808–1809]. Отдельного разговора заслуживают французские художественные тексты той поры, живописующие Испанию, но, учитывая, что основная масса подобных произведений появилась уже после 1824 г., и желая избежать здесь длинных перечислений, отсылаем читателя к исследованиям [Hoffmann 1961; Fernandez Herr 1973 и Aymes 1983], в которых достаточно подробно прослеживаются источники формирования испанской романтической топики (в частности, топики эротической) во французской культуре, а в дальнейшем будем останавливаться лишь на некоторых, чем-либо важных для нас текстах.

Топическими параллелями к НЗ, почерпнутыми из подобных сочинений, можно было бы заполнить не одну страницу, однако умножение однотипных примеров представляется нам излишним. Тут достаточно привести лишь один фрагмент из десятков подобных, может быть, наиболее тривиальный и тематически концентрированный из них:

Les femmes se distinguent généralement par la grâce et l'élégance de leurs formes. Leur démarche est vive et assurée et leur chaussure élégante. Une Espagnole ne sort jamais à pied sans sa basquinna et sa mantilla. La basquinna est une robe noire de soie ou de laine très juste à la taille, la mantilla est un grand voile qui couvre la tête et les épaules des femmes et cache même quelquefois toute leur figure excepté les yeux et le nez. Cette partie du vêtement contribue à faire ressortir encore davantage l'éclat de leurs yeux. Les jeunes filles ont soin de replacer de temps en temps leur mantilla en inclinant la tête et en relevant légèrement l'épaule et le bras droit. Ce mouvement très gracieux leur fournit l'occasion d'adresser comme par hasard un regard à ceux, qui passent ou s'arrêtent auprès d'elles. Les femmes espagnoles se tiennent dans leurs maisons presque toujours assises derrière leurs balcons grillés. Elles observent de là les passans sans en être vues et le soir elles écoutent le son des guitares et les tendres complaints adroitement exprimées dans des chansons. Leur repos est quelquefois troublé par les rixes des amans qui se promènent sous leurs fenêtres dans les rues étroites [Rocca 1817: 63]¹².

¹² Пер.: «Женщины, как правило, отличаются изяществом и элегантностью своих форм. Их походка живая и смелая, их обувь элегантна. Испанка никогда не выходит на прогулку без баскини и мантильи. Баскина — черное платье из шелка или очень тонкой шерсти, мантилья — большое покрывало, которое накрывает голову и плечи женщин, а иногда даже скрывает все

Мантилья, балкон, гитара, ночные серенады, намек на изящные ножки, — эти детали, концентрирующиеся вокруг образа испанской красавицы, во французской словесности к середине 1820-х годов станут банальностью (которую, тем не менее, не устанут повторять всерьез по крайней мере еще четверть века). Однако, в России эти ключевые слова и построенные на их основе образные клише не только не стали еще расхожими, но и встречались тогда достаточно редко. И едва ли будет ошибочным утверждение, что именно Пушкин кристаллизовал из заимствованных элементов и отчетливо сформулировал в НЗ первый образец русской романтической (и эротической) «испанскости»¹³.

Между тем, замысел пушкинского текста, который ретроспективно воспринимается как исходный импульс для формирования в русской поэзии «испанского» канона, кажется, сначала развивался в несколько ином направлении. Первый из сохранившихся набросков к НЗ (ПД 60) на первый взгляд не сулит никаких неожиданностей, поскольку начинается с многочис-

лицо, кроме глаз и носа. Эта часть одежды помогает придать больше блеска их глазам. Юные девушки время от времени стараются поправить свою мантилью, при этом наклоня голову и слегка приподнимая плечо и правую руку. Это движение очень грациозно и дает им возможность как бы случайно кинуть взгляд на тех, кто проходит мимо них или останавливается рядом с ними. Находясь дома, испанские женщины почти всегда сидят за своими зарешеченными балконами. Они наблюдают за прохожими, не будучи замеченными, а вечером слушают звуки гитар и нежные жалобы, искусно выраженные в песнях. Их покой иногда нарушается ссорами любовников, которые под их окнами прогуливаются по узким улицам». Автор — Альберт де Рокка (1788–1818), французский офицер, участвовавший в наполеоновских кампаниях на Пиренейском полуострове в 1809–1811 гг., последний муж г-жи де Сталь. Впервые его записки увидели свет в 1814 г.

¹³ Хорошую иллюстрацию встроенности НЗ в систему испанских экзотических клише представляет пародийный коллаж из записок русского путешественника 1880-х гг. (курсивом выделены элементы НЗ): «Там Дон-Кихот, там Санчо-Пансо, кастаньеты, площади *auto-da-fé*, <...>, вежливые разбойники и нагие нищие, мавры и Джеральда; Мадрид и какой-нибудь кабальеро, который несетя по улицам этого города, “лицо плащом закрыв, а брови шляпой”; <...> оборванные, грязные дети красоты неописанной; <...> Альгамбра, арабски и осада Гренады; Дон-Педро Жестокый и Мария Падилья; купальня Марии Падильи, *ножки Марии Падильи, продетые непременно сквозь чугунные перила*. Майры и гитаны. Севилья и Гренада при лунном свете; шумит, бежит *Гвадалквивир*, и волнами играет прозрачный Хениль... <...> и везде-то апельсины, и мирты, и лавры, и воздух напоен ароматом и теплотою, *яркая луна висит на голубом своде, гитара звенит и стонет по тамбурину, а тамбурин вздыхает по гитаре*. Ряд пальм и платанов и кипарисов, и мелькают стройные фигуры настоящих испанок, *маленькие, сильные ножки*, улыбки, открывающие ряд жемчужин <...>, пара черных глаз, страстных и пламенных, как южное солнце, маленькая ручка в черной перчатке и с черным веером, *черная кружевная мантилья*, исповедальница, шоколада с ванилью, сад и страстные слова, лишенные всякого смысла, только ужасно страстные, и такие же поцелуи и без всякого угрызения совести...» [Бежцкий 1884: 10–11].

ленных вариантов хорошо нам известного рефрена со знакомыми рифмами (*Эфир* || *Зефир* || *Гвадалквивир*), написанного двухстопным ямбом¹⁴. Однако при переходе к основному куплету, текст черновика расподобляется с окончательным довольно резко: если первый полный вариант первой строки («На балкон идет Лаура») по крайней мере сохраняет метрически привычный для НЗ облик (X4), то зачеркнутые варианты последующих четырех стихов метрически и лексически не соответствуют окончательной редакции:

Вот на балкон
 Вышла Laura <sic!> [*вар.*: Инеса]
 Где твои крылья
 Сын Афродиты
 [Пушкин 1937–1959: II, 877]

Нерифмованный двухстопный дактиль (Д2) с женскими клаузулами (первая строка наброска сначала тоже имела женское окончание: «Вот на балконе») в эту эпоху был довольно редок и потому его семантический ореол трудно определить однозначно, однако доступные примеры показывают, что прежде всего он ассоциировался с темами *vanitas* (увядания, смерти и т. п.), изредка в со-противопоставлении с эротическими и анакреонтическими мотивами¹⁵. В поэтике пушкинской поры этот размер возводился к античному адоническому стиху, который «наиболее употребляем был в плачевных песнях на смерть Адониса» [Остолопов 1821: 1]. Трудно сказать, почему Пушкин попытался использовать в своей испанской серенаде двухстопный дактиль, но сочетание этого «плачевного» размера с экзотической любовной темой оказалось, видимо, нежизнеспособным, и Пушкин вернулся к четырехстопному хорю: на другом листке черновика (ПД 61)

¹⁴ Метрические характеристики рефрена может интерпретироваться, как катрен Я2 со сплошной мужской рифмовкой (ааба) или, если учитывать графическое распределение стихов, — как пятистрочная строфа с сочетанием Я2 и Я1 (аабба). Этот вопрос обсуждался неоднократно, в частности, см.: [Томашевский 1958: 49–50].

¹⁵ Пользуюсь случаем принести благодарность М. В. Акимовой, ознакомившей меня со своей коллекцией русских стихотворных текстов, написанных разновидностями двухстопного дактиля. Ср. также экскурс об этом размере в недавней работе А. А. Долинина, отметившего, что «до “Страшно и скучно” двустопный дактиль встречается у Пушкина только в лицейских стихах, где он связан с эротической и анакреонтической семантикой — в двух строфах полиметрической кантаты “Леда” (1814), в “Изменах” (1815) и в “Заздравном кубке” (1816). Соответствующие строфы “Леды” и “Измен” имеют ту же схему рифмовки, что и набросок: АБвАБв» [Долинин 2014: 214]. Отметим, что в нашем, не учтенном у Долинина примере Д2, хотя к трем адоническим стихам и прибавлен стих хориямба (Д2 с мужской клаузулой), рифмы отсутствуют, а строфическая схема не просматривается.

мы уже видим различные варианты куплетов, близкие к опубликованному тексту.

Появление в отвергнутом черновике «испанского» ромansa мифологических и условно античных образов («Где твои крылья / Сын Афродиты», «Амур», «арфы звон» — наряду с сохраненным «Зефиром»), кажется, объяснить легче, чем выбор стихотворного размера¹⁶. Можно предположить, что при своем первом подходе к испанской теме Пушкин опирался на одно из стихотворений А. А. Дельвига, опубликованное в альманахе «Полярная Звезда на 1824 год», а именно, на сонет «С. Д. П<ононаре>вой. При посылке книги “Воспоминания о Испании”. Соч. Бугарина» (С. 25)¹⁷:

В Испании Амур не чужестранец,
Он там не гость, но родственник и свой,
Под кастаньет с веселой красотой
Поет романс и пляшет, как испанец.
Его огнем в щеках блестит румянец,
Пылает грудь, сверкает взор живой,
Горят уста испанки молодой;
И веет мирт, и дышит померанец.
Но он и к нам, всесильный, не суров,
И к северу мы зрим его вниманье:
Не он ли дал очам твоим блистанье,
Устам коралл, жемчужный ряд зубов,
И в кудри свил сей мягкий шелк власов,
И всю тебя одел в очарованье!
[Дельвиг 1986: 49–50, 386]

В своем любовном сонете Дельвиг свободно совмещал приметы испанского колорита с условным языком мифологических иносказаний, однако к близким приемам прибегал, описывая испанок, и автор модной книги, издание которой послужила поводом к сочинению сонета:

Надобно иметь воображение Гомера и кисть Апеллеса для изображения всех прелестей, какими природа щедрою рукою осыпала здешних красавиц! — Легкий и стройный стан, маленькая живописная ножка, черные волосы, брови и ресницы, темно-голубые томные глаза, сияющие каким-то тайным пламенем, которых свежесть сохраняет прозрачная влага, по словам одного стихотворца, *rosa*

¹⁶ Следует заметить, что и сам размер легко ассоциировался с квази-античным стилем легкой поэзии — во всяком случае, все стихи раннего Пушкина, написанные Д2, содержат условно-античные детали (ср. «арфа» и «Амур» в «Изменах»).

¹⁷ Об обстоятельствах создания сонета и отношениях Дельвига с адресаткой см.: [Вацура 2004: 374–375].

любви; свежие пылающие уста, невероятной белизны зубы и шея, которой бы сама Юнона позавидовала. Все сии прелести еще более возвышает наряд, вымышленный самими грациями. <...> национальный костюм женский составляют: короткое платье, довольно длинный стан, редуцилла или шеголевая сеточка на голове, искусно украшенная соломой или лентами, и короткое покрывало или *мантилья*, не закрывающая плеч и шеи. Покрывало сие с большим искусством отбрасывается на одну сторону, чтобы подарить взглядом любопытного иностранца. Женщины простого народа имеют цвет лица смуглый, но высшего и среднего состояния, словом, те, кои не работают в поле, одарены удивительною белизною. Отличительные черты испанок пред женщинами других частей Европы, суть глаза и звук голоса, проникающий душу и потрясающий все фибры сердца. Невозможно выдержать их прелестного взгляда, — и если любовь оживляла камни, как говорит мифология, то без сомнения одушевляла подобными взорами.

Но хотите ли видеть прелестных во всем их блеске — посмотрите, когда они пляшут фанданго, при звуке гитары и кастаньетов. При каждом такте телодвижения переменяются; легкая ножка едва касается земли; милая, сладкая улыбка вас приветствует; прелестные глаза томно устремляются на вас; музыка уныло наигрывает, кастаньеты молчат — и вдруг такты удваиваются, музыка возвышает тоны, кастаньеты и тимпаны гремят, и красавица быстро удаляется от вас, как Диана от Эндимиона, оставив по себе облако — то есть сладостное мечтание [Булгарин 1823: 14–16].

Сонеты Дельвига в «Полярной звезде» были Пушкину хорошо известны и даже заслужили краткую его похвалу (см. письмо к А. А. Бестужеву от 12 января 1824 [Пушкин 1937–1959: XIII, 85]). В принципе, к концу 1824 г. Пушкин мог прочесть не одни только стихи Дельвига, но и записки Булгарина¹⁸, который, надо сказать, в своих вводных характеристиках испанской природы и нравов в немалой степени повторял общие места испанских травелогов и путеводителей, новые в России, но уже достаточно приевшиеся в Европе. Ряд точечных рефлексов вроде бы указывает на то, что первоначальным ориентиром при создании НЗ могли выступать оба эти текста. Однако, характерная для них стилистическая гибридизация, очевидно, оказалась бесполезной для пушкинских задач: из окончательного текста романса

¹⁸ «Воспоминания об Испании» вышли в свет в июле 1823 г., а интересующий нас фрагмент опубликован еще раньше — осенью 1821-го [Булгарин 1821: 15–18]. 9 июня 1821 вступительная глава записок была прочитана автором на заседании «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств» [Архив ВОЛСНХ: 19–19 об.]. Пассаж о женщинах был специально отмечен одним из слушателей — О. М. Сомовым [Вацуро 2004: 302] (там же на с. 495 см. о времени выхода книги).

были последовательно вытравлены почти все черты черновика, отклоняющиеся от линии испанской топики как таковой¹⁹.

В жанровом отношении НЗ, по наблюдению И. Р. Эйгеса, имитирует сольную серенаду, в которой используется строфическая схема музыкального романса, построенная по французским или итальянским образцам [Эйгес 1937: 67–68]²⁰. Исходя из этой правдоподобной догадки, имело бы смысл искать источник или прообраз пушкинского текста в песенниках, прежде всего во французских или итальянских. Достаточно широкий, хотя и далеко не исчерпывающий обзор подобных сборников, а также специальных нотных изданий, предпринятый нами, показал, что испанская тема в песенном оформлении стала интенсивно проявляться во французском музыкальном обиходе с середины 1810-х гг., а в русской песенной лирике — с начала 1830-х гг.²¹ Среди текстов песенного и романсного типа выявляется группа «испанских» и итальянских серенад, типологически наиболее близкая к пушкинскому стихотворению по содержанию: ночной антураж, прямое вокальное (под гитару или лютню) обращение мужчины к женщине за окном (на балконе), содержащее любовный призыв. Ср. функциональное определение вокальной серенады в современной Пушкину энциклопедии:

Sérénade, en italien *serenata*. La musique de nuit, en plein air, doit son origine aux climats chauds et à l'amour. La tendresse langoureuse de l'Espagnol se soupire sur une guitare, dans les rues de Madrid, et s'exhale dans un boléro, à la clarté des étoiles.

¹⁹ В каком-то смысле Дельвиг следовал стилю испанской серенады, которую Лесаж включил в десятую главу своего романа «Хромой бес» (1707): здесь воспеваемая дама своей красотой бросает вызов Купидону, который сам подстрелен из лука, подобного бровям красавицы, а в ее взоре, полном неги, певец видит небо, звезды, и саму Аврору. Пушкин же прислушался к мнению Асмодея, занимавшему более пуристическую позицию: «читатели-французы не одобрили бы иносказательных выражений и посмеялись бы над причудливостью фантазии» [Lesage 1821: 159–161].

²⁰ Впервые с серенадой НЗ сравнил В. Г. Белинский в программной статье «Разделение поэзии на роды и виды» (1841) [Белинский 1953–1959: V, 12]. Правда, позднее он вполне обоснованно вложил этот романс в уста Лауры из «Каменного гостя» [Там же: V, 267; VII, 57] (историю вопроса см.: [Пушкин 2009: 850]).

²¹ Было бы излишним перечислять тут сотни просмотренных песенников, серийных сборников, альманахов и журналов, регулярно печатавших тексты песен, романсов, водеvilных куплетов и оперных арий. В основном, в поле нашего зрения попадала продукция французского происхождения, более распространенная и более доступная в России. В качестве контрольной выборки были проанализированы материалы русских коллекций ([Сводный каталог 1996–2017; Юсуповская коллекция 2008; Долгушина 2014: 180–446; Иванов 1966–1969] и др.). К сожалению, специфика распространения и учета музыкальных изданий не позволяют назвать просмотренный корпус текстов полным, однако он достаточен для того, чтобы увидеть некоторые общие, в частности, жанровые и тематические распределения.

Cette *sérénade*, en solo, est un tribut particulier qu'un amant paie chaque soir à sa belle ; mais à la fête de l'objet qu'il adore, il s'adjoint une troupe de musiciens, et c'est alors que la *serenata* devient un concert vocal et instrumental [Momigny 1818]²².

Некоторые из текстов, относящихся к жанру сольных «серенад» и бытовавших в 1810–1820-х гг. в европейской музыкальной культуре²³, были созданы специально, как отдельные произведения, другие заимствованы из итальянских и французских комических опер, водевилей и комедий (реже романов²⁴), причем не только современных, но и написанных в XVII–XVIII вв. — ср., например, серенаду Полишинеля из интермедии в «Мнимом больном» (“Notte e dì v' amo e v' adoro”, 1673) Мольера, серенаду Дон Жуана из одноименной оперы Моцарта (“Deh, vieni alla finestra, o mio tesoro!”, 1787)²⁵, etc.

Однако, в массе подобной литературно-музыкальной продукции найти текст, который мог бы претендовать на статус прямого образца для НЗ (при всей клишированности составляющих его элементов), нам, к сожалению, не удалось. И потому возникает естественный вопрос — а не была ли такая неудача отчасти предсказуемой? Укладывается ли пушкинское стихотворение в искомую жанровую классификацию, не принадлежит ли оно к явлениям несколько иной природы? При более внимательном взгляде на текст оказывается, что да, действительно, НЗ, в отличие, скажем, от «Инезилии»²⁶, —

²² Пер.: «Серенада, по-итальянски *serenata*. Ночная музыка на открытом воздухе, обязанная своим происхождением теплomu климату и любви. Томная нежность испанца на улицах Мадрида выражает свои вздохи под гитару, и изливается в болеро при свете звезд. Такая сольная *serenada* — особая дань, которую любовник платит своей красавице каждый вечер; но в день особого чествования объекта обожания он привлекает себе в помощь труппу музыкантов, и тогда *serenata* превращается в вокальный и инструментальный концерт».

²³ Здесь следует сделать оговорку: в европейской камерной музыке конца XVIII – начала XIX в. линия вокального *potpourri* (с которым ассоциируется и серенада), связана прежде всего с итальянской традицией (подробнее см.: [Долгушина 2014: 139–151]). При этом наиболее частотны были ноктюрны (серенады) на два голоса — дуэты, воспроизводящие диалог поклонника на улице и дамы за окном. Никаких специфически испанских музыкальных или поэтических форм ни в сольных, ни в дуэтных серенадах выявить невозможно, их «испанскость» определяется тематически (по ключевым словам) или, чаще всего, контекстно (по окружающему тексту или заголовку / подзаголовку). Таким образом, в эту эпоху скорее можно говорить об итальянской серенаде, поверхностно стилизованной на испанский манер.

²⁴ Один из ярких примеров — актуализация серенады Лоренцо из французского перевода романа М. Г. Льюиса «Монах» (1796; фр. пер. 1797) [Lewis 1797: 116–117]: на эти слова модный композитор Александр Шорон (Choron; 1771–1834), известный и в России, выпустил свой любовный романс “Je t'invogue, ô ma lyre!” в 1820 г.

²⁵ Обе серенады были написаны и исполнялись на итальянском языке, несмотря на французский или испанский антураж пьес.

²⁶ Стихотворение «Я здесь, Инезилия» (1830), как известно, было написано под влиянием серенады “Inesilla! I am here” Барри Корнуола, с сочинениями которого Пушкин познакомился

не сольная серенада как таковая, а скорее описание ситуации, в которой поется (и слушается) серенада²⁷. Причем «поставлена» эта ситуация, как своего рода театральная мизансцена. Экфрасис мизансцены организован по принципу постепенного, трехэтапного приближения. Сначала, в прелюдии, задается набор общих чувственных впечатлений, составляющий в дальнейшем некоторую фоновую константу — ночь, теплый легкий ветер («зефир струит эфир»), отдаленный шум реки («шумит, бежит Гвадалквивир»). Затем появляется свет, озаряющий сцену («вот взошла луна золотая»), приближается и определяется звук («чу! гитары звон»), знаменующий появление героя, и, наконец, на переднем плане и на некоторой высоте появляется героиня («вот испанка молодая / оперлася на балкон» — объект серенады). Далее следует собственно серенада — любовное зыванье героя, обращенное к героине. Создавая такое описание, автор должен был опираться не на лирический монолог в песенной форме, а на повествовательный текст или, что более вероятно, на сценическое действие. И образец такового выявляется, кажется, без больших затруднений.

С подобной сцены — с серенады Линдора (графа Альмавивы) под балконом Розины — начинается опера Дж. Россини «Севильский цирюльник» (*Il barbiere di Siviglia*, 1816). Быстро завоевавшая бешеную популярность, опера обошла все театры Европы, ее успех активно стимулировал появление и тиражирование испанских стилизаций в сфере культуры, в том числе, в мире моды (плащи «Альмавива» и испанские мантильи снова стали пользоваться широчайшим спросом)²⁸. «Севильский цирюльник» ставился

по сборнику четырех английских поэтов, вышедшему в 1829 г. [Рак 2004]. Серенада Корнуолла была написана в 1823 г. и вошла в текст романа Чарльза Олльева «Инезилия, или Искуситель» [Ollier 1824: viii и 7]. Хотя действие романа происходит в Испании, в серенаде полностью отсутствуют черты местного колорита — это утренняя серенада, восхваляющая красоту героини и призывающая ее проснуться и выйти к поклоннику в сад. Читавший стихотворение по собранию сочинений Корнуолла, Пушкин мог догадываться об испанском контексте серенады лишь по имени девушки, однако в своей версии он не только перенес действие на ночное время и превратил радостного юношу в страстного ревнивца, но и густо насытил текст элементами испанской экзотики. Была ли такая перекодировка связана с работой над «Каменным гостем», или с чтением «Сказок Испании и Италии» Мюссе [Дмитриева 2005], остается только гадать.

²⁷ К подобному приему Пушкин прибегал и ранее — ср. в стихотворении «Окно» (1816), которое, согласно [Вацуру 1993], опиралось на один из горацанских опытов А. Г. Родзянки (см. также публикацию Дж. Пешио в настоящем сб., с. 287–289). Общую классификацию античных серенад см., например: [Меликова-Толстая 1929].

²⁸ С постановками комедий Бомарше, которые давали зрителю емкий, синтетический образ Испании, был связан первый взрыв испанской моды в XVIII в. [Hoffmann 1961: 22–23]. О плащах альмавива и мантильях в европейской и русской моде см., в частности [Кирсанова 2017: 255–256, 368–369; Абашева 2014: 23–28, 32–33]; о мантилье в связи с НЗ см. также [Эйрес 1954].

и в России; во время театрального сезона 1823/1824 гг. Пушкин с удовольствием (и, видимо, неоднократно) слушал его в Одессе, а в начале 1825-го описал свои восторженные впечатления от опер Россини в «одесских» строфах «Путешествия Онегина» [Пушкин 1937–1959: VI, 204–205], в черновиках упомянув и «Цирюльника»²⁹.

В конце октября 1824 г., то есть за две-три недели до создания НЗ, Пушкин писал княгине Вяземской из михайловской ссылки: “Pour toute ressource je vois souvent une bonne vieille voisine — j’écoute ses conversations patriarcales. Ses filles assez mauvaises sous tous les rapports me jouent du Rossini que j’ai fait venir” [Там же: XIII, 114]³⁰. Более чем вероятно, что в числе выписанных нотных изданий был и «Цирюльник». Легко представить, что идея романа родилась именно в контексте домашнего музицирования — в кругу тригорских барышень, выставленных в письме к наперснице иных любовных тайн как “assez mauvaises”, а на деле забавных и достойных дружбы, если не легкого ухаживанья. Адаптация оперного действия к уровню усадебных развлечений неплохо объясняет главное отличие «сцены» НЗ от первой сцены «Цирюльника» — отсутствие музыкантов, в отдалении сопровождающих Альмавиву: сценография камерного действия достаточно интимна и не предполагает групповых явлений. Атмосферой кружкового флирта с налетом некоторой фривольности может мотивироваться и перемена стилевого регистра в обращении поющего: призыв к возлюбленной снять мантилью и выставить ножку немислим не только для настоящего испанского кабальеро, но и для итальянского или французского театрального стилизатора (в серенаде Альмавивы тон возвышенной пасторальности неукоснительно соблюден).

²⁹ “La gazza ladra, il barbiere”; *вар.*: “La gazza ladra, Figaro” [Пушкин 1937–1959: VI, 470] (*пер.*: «Сорока-воровка, цирюльник», «Сорока-воровка, Фигаро»). Во втором варианте, возможно, имелся в виду не «Цирюльник», а «Женитьба Фигаро» Моцарта, которая также ставилась в одесской итальянской опере. О спектаклях итальянской оперы и, в частности, о постановках Россини в Одессе пушкинского времени см., например: [Кацанов 1960: 406–413; Громова 2004; Пряшникова 2013].

³⁰ *Пер.*: «В качестве единственного развлечения я часто вижу с одной милой старушкой-соседкой — я слушаю ее патриархальные разговоры. Ее дочери, довольно непривлекательные во всех отношениях, играют мне Россини, которого я выписал» [Пушкин 1937–1959: XIII, 532].

Труднее объяснить разницу во времени действия: Альмавива поет об утренней заре (“Ecco ridente in cielo / Spunta la bella aurora”)³¹, у Пушкина — «вот

³¹ Интересно, что с мотивами этой утренней серенады, по-видимому, связано несколько пушкинских текстов. Приведем первые шесть строк из куплетов Альмавивы, содержащие собственно призыв к возлюбленной: “Ecco ridente in cielo / spunta la bella aurora, / e tu non sorgi ancora / e puoi dormir così? Sorgi, mia bella speme, / vieni, bell’idol mio” [Rossini, Sterbini 1823: 4] (*пер.*: «Вот улыбаясь в небе, / всходит прелестная аврора [заря]. / А ты еще не проснулась? / Как можно спать так <долго>? / Вставай, моя прекрасная надежда, / Приди [выйди], мой прекрасный кумир»). Легко заметить мотивные переключки этого текста с началом пушкинского «Зимнего утра» (1829). Связь «Зимнего утра» с жанром утренней серенады (*aubade*) отмечал еще И. Р. Эйгес [1937: 69], и отмеченная им типологическая связь несомненна, однако в свете увлечения Пушкина оперой Россини можно, вероятно, говорить и о непосредственном влиянии итальянской любовной арии на эротические стихи Пушкина. Соблазнительно было бы также сопоставить фразу “*veni, bell’idol mio*” с оборотом “*Idol mio*», которые напевает Онегин в 8-й главе романа, однако, как справедливо заметил Н. О. Лернер, «без этого страстного, но неизбежного обращения не могла обойтись почти ни одна старинная итальянская опера» [Лернер 1935: 104]. Впрочем, это соображение не помешало видному пушкинисту тут же выдвинуть произвольную гипотезу, что Онегин «мурлыкал» припев “*Idol mio, più rase non ho*” («Идол мой, я покоя лишен») из дуэтино Виченцо Габусси “*Se, o cara, sorridi*”. Распространенность романа Габусси ничем не подтверждается (современные поисковые машины обнаруживают его лишь в комментариях к ЕО, а доступные нотные каталоги не находят вовсе), но если выбирать из десятков известных арий и романсов, которые содержат это словосочетание, то, за исключением серенады из «Цирюльника», обращает на себя внимание ария Ромео над гробом якобы умершей Джульетты в опере Nicola Zingarelli “*Giulietta e Romeo*” (1797): знаменитому рондо “*Ombra adorata aspetta*” (откуда, видимо, заимствована пушкинская «возлюбленная тень» [Томашевский 1927: 58–60]) предшествует речитатив и каватина “*Idolo del mio cor*”; нередко два эти номера печатались и исполнялись особо (см., например: [Юсуповская коллекция 2008: 85, № I.231]). В любом случае этот вопрос требует дальнейшего изучения.

Трудно обойти молчанием и «куплеты Трике» (ЕО, 5, XXVII; 1826), которые сложены «на голос, знаемый детьми / *Réveillez-vous, belle endormie*» [Пушкин 1937–1959: VI, 109]. Как убедительно показано А. К. Жолковским, шалость Трике — подмена имени в старом куплете — легко соотносится с аналогичным эпизодом в «Севильском цирюльнике» Бомарше–Россини [Жолковский 2011]. Но возможно, что с Россини, а именно с утренней серенадой Альмавивы, следует соотносить и французский стих, который переводится как «Проснись, спящая красавица» — довольно обычное начало обады. И хотя у этой строчки есть своя предыстория, но в «поэтическом хозяйстве» Пушкина она может учитываться, как редуцированный «серенадный» текст. Собственно, к народной обаде этот французский стих и восходит: в простонародной диалогической песенке, версии которой бытовали во многих французских регионах чуть ли не с XVI в., поется о пастухе, который будит на рассвете свою возлюбленную и просит выйти за него замуж, а девушка отказывается, ссылаясь на волю отца. Целиком песню стали печатать только с середины XIX в., но мелодия была полностью воспринята городской музыкальной культурой значительно раньше: с середины XVII в. на этот мотив было положено множество текстов — от любовных романсов и водевильных куплетов до политических памфлетов и духовных песнопений (краткий экскурс в историю применения мотива см. [Darnton 2010: 91–102, 169–173]). В пушкинистике принято возводить вышеприведенную строку к галантным стишкам Шарля Дюфрени (*Dufresny*; 1648–1724) [Томашевский 1917], начинавшимся с этих слов, но по содержанию не имевшим к простонародной

взошла луна золотая». Однако сценическая практика XIX–XX вв. и ее живописные репрезентации показывают, что в постановках rossinievой оперы первая сцена нередко происходила при свете луны, так что мы никак не можем быть уверены, что для Пушкина эта сцена визуализировалась именно в рассветном антураже, а не в ночном³². Наконец, в число наблюдаемых различий входит и явление героини: в опере она не появляется ни перед началом серенады, ни после нее (остается невидимой за решетками балкона), в романсе — выходит до начала пения и даже опирается на балконные перила. Здесь у Пушкина определенная абберация: судя по многочисленным описаниям, поклонник начинает петь прежде, чем появляется предмет его поклонения, так как серенада является в первую очередь призывом возлюбленной, призывом, который может остаться и безуспешным. Пушкинскую ошибку, видимо, почувствовал первый издатель романса, который на первое место после прелюдии поставил куплет с призывом, а на второе — с выходом героини: это противоречило авторскому замыслу о постепенном сценическом развертывании, но соответствовало жанровому стереотипу³³.

Отмеченные несоответствия могли бы поставить под сомнение гипотезу о прямом заимствовании из Россини, однако здесь имеет смысл говорить не

обаде никакого отношения (вопреки В. В. Набокову, который был склонен считать фольклорный текст испорченной версией стихов Дюфрени [Набоков 1998: 421]). В песенниках опус Дюфрени появляется с 1717 г., в собраниях сочинений — с 1731-го, однако тексты на мотив “Réveillez-vous, belle endormie” фиксируются по крайней мере со времен его детства (1650-е гг.). Отличие текста Дюфрени от большинства других, использовавших этот мотив, состоит лишь в том, что автор не только обозначил «голос» (air), на который следует петь его стихи, но и вставил строчку из народной песни в свой текст (этот пример, впрочем, не был уникальным). Вряд ли Пушкин знал грустную *chanson populaire* о разрушенной любви, но зато ему повсеместно, в том числе, и в «ветхих альманахах», должны были встречаться ссылки на ее мотив, иногда даже с нотами. Именно эти ссылки он и имел в виду, когда писал про «голос, знаемый детьми». Стихи же Дюфрени можно считать лишь одним из многих примеров музыкальной отсылки к изначальной простонародной мелодии, но никак не источником пушкинской цитаты (и, тем более, не таким источником, содержание которого в какой-то степени коррелирует с содержанием текста-реципиента — ср., например, в работе [Вольская 1996]).

³² Симптоматична абберация, допущенная в стихах, написанных в следующем веке под непосредственным влиянием оперной постановки: «Свет погас, и стали вы Розиной... / Темный дом. Картонная луна. / Злой гитары рокот соловьиный / Градом бьет в полотнище окна» ([Рождественский 1929: 128]; в более поздних публикациях вторая строка: «Дом в Севилье. Полная луна»). Впрочем, хронологический сдвиг мог быть и сознательным решением Пушкина — так, подобный ход он сделает при обработке серенады Барри Корнуолла «Я здесь, Инезилья» (см. выше сн. 26).

³³ Характерна в этом смысле и нередкая в низовом песенном обиходе контаминация НЗ со стихотворением И. И. Козлова «Венецианская ночь» (1825) — после второго куплета Пушкина следует куплет Козлова, обычно искаженный: «Вот красавица выходит / На чугунное крыльцо, / И луна свой блеск наводит / На приятное лицо» [Мельц 2000: 85; Грапп 2016].

о заимствовании, а об общем сходстве мизансцен (Севиля, ночь, балкон, серенада), первая из которых, находящаяся в сильной, акцентированной позиции (начало чрезвычайно влиятельного в культуре текста, специально отмеченного автором текста-реципиента), послужила исходным импульсом для второй, в процессе обработки сильно трансформированной. Впрочем, имеющиеся улики все равно оставляли бы место для сомнений, если бы сам Пушкин задним числом не признал наличие этой связи.

Но сначала — краткое отступление о *ножках*, которые приведут нас вскоре обратно к Пушкину и Россини.

Изящество и миниатюрность женских ножек (именно ступней — *joli pied, petit pied, pied mignon*, etc.) — один из экзостереотипов, использовавшихся в описаниях Испании по крайней мере с середины XVIII в., а после наполеоновских компаний 1809–1811 гг. прочно вошедший в массовый, преимущественно французский литературный инвентарь. Вот, например, похвала ножке, вписанная в восторженное описание женского испанского наряда из многотомного путеводителя:

L'Espagnole est charmante sous ce costume. Le cogon appliqué sur son corps laisse apercevoir la délicatesse de sa taille ; la basquilla lui donne de la grâce, et laisse à découvert le bas d'une jambe fine et un pied petit et bien chaussé. La mantille la favorise encore plus ; il est difficile de concevoir combien cet ajustement lui prête de nouvelles grâces et la rend plus séduisante ; elle flotte au-dessus de la tête, elle se soulève sur le corps en marchant ; elle fait ressortir les yeux ; elle jette sur le visage, qu'elle arrondit, une ombre légère qui l'anime et l'embellit ; tantôt, tombant négligemment sur le front, et cachant une partie de la figure, elle laisse apercevoir un bas de visage agréable qui donne une idée charmante de yeux, qu'on ne voit point ; tantôt, relevée tout-à-coup et sans affectation, en tout ou en partie par le vent, ou au moyen de l'éventail, dont les femmes se servent avec une adresse singulière, elle laisse découvrir de nouvelles beautés, auxquelles elle prête de nouveaux charmes [Laborde 1808–1809: V, 414–415]³⁴.

³⁴ Пер.: «Испанка очаровательна в таком костюме. Шелковый корсет подчеркивает delicatность ее талии; баскилья придает ей изящества, оставляя непокрытой нижнюю часть стройной щиколотки и маленькую, хорошо обутую ножку. Мантилья идет ей еще больше; трудно представить, насколько этот убор придает ей грациозности и делает ее еще привлекательнее; она колышется над головой, она развеивается вокруг тела во время ходьбы; она выдает блеск очей; она бросает легкую тень на лицо, округляя его, оживляя и украшая. Иногда, опускаясь небрежно на лоб и скрывая часть лица, она позволяет увидеть приятные губы и подбородок, что позволяет догадаться и об очаровательных глазках, которые вы видеть не можете; иногда внезапный порыв ветра или случайное движение веера, который женщины здесь используют с особым мастерством, открывают лицо отчасти или полностью, и это позволяет вам обнаружить новые красоты, которым мантилья придает новые чары».

Вот одобрительный пассаж в типовом квази-испанском романе:

Une robe de soie noire, à trois ranges d'effilés de même couleur, assez courte pour laisser voir une jambe bien faite, un joli pied ; un voile noire que l'on appelle *mantilla*, et qui, placé en arrière, laisse apercevoir généralement une petite bouche et des yeux noirs et pleins d'expression [Quantin 1823: 99–100]³⁵.

Ср. близкое описание в книге французского офицера, сражавшегося в Испании:

Ce costume s'appelle basquina : il est toujours de couleur noire, et en soie ou serge ; fortement tendue, elle s'applique contre les hanches, et laisse voir une taille bien prise, une partie de la jambe et un joli pied [Lapène 1823: 254]³⁶.

«Маленькой живописной ножкой», как мы помним, восхищался в своих испанских записках и Булгарин [1823: 15], а другой русский путешественник чуть позже вторил ему в «Полярной звезде» на 1825 г.:

Испанок, превозносимых всеми путешественниками, я не видал; малое число их в Гибралтаре состояло из низшего класса женщин, по которым не можно было судить о всем поле их. Однако же блестящие, живые глаза, одни только видные из-за покрывала, кинутого фатою на голову и схваченного впереди или рукою или булавкой перед самым носом, чрезвычайно маленькая нога и прекрасная поступь, даже в этом классе людей, заставляли нас думать, что мы лишились большого удовольствия, не видав красавиц Андалузии и особенно славящихся красотой женщин Кадикса [Бестужев 1983: 102].

У Пушкина, посвятившего женским ножкам немало вдохновенных строк (а еще больше — рисунков)³⁷, прослеживается и специально «испанская» линия мотива «маленькой ножки». Помимо собственно НЗ, см. также реплику Дон Гуана о Доне Анне в «Каменном госте» (1830): «Чуть узенькую пяточку я заметил» [Пушкин 1937–1959: VII, 143] и отсылку к Бомарше в послании «К вельможе» (1831): «Он стал рассказывать о ножках, о глазах, /

³⁵ Пер.: «Черное шелковое платье с тремя рядами бахромы того же цвета, достаточно короткое, чтобы показать стройную щиколотку, красивую ножку; черная вуаль, которая зовется *мантильей*, откинута назад, она позволяет увидеть маленький рот и глаза, черные и выразительные».

³⁶ Пер.: «Этот костюм зовется баскина: он всегда черный, из шелка или саржи, туго облегает бедра и позволяет видеть хорошо сложенную фигурку, часть икры и прелестную ножку».

³⁷ О культе «маленькой ножки» у Пушкина см.: [Томашевский 1930; Набоков 1998: 153–156; Михайлова 2004; Добрицын 2016: 163–166; Левинтон, Охотин 2016: 953–954; Дмитриева 2017]. Каталог рисунков с изображением женских ножек см. [Пушкин 1996: 169–185]. Следует учитывать, что некоторые из основных текстов, сформировавших комплекс пушкинских представлений о ножках (Брантом, Дидро), определеннейшим образом отсылали к испанским источникам и реалиям.

О неге той страны, где небо вечно ясно ... » [Пушкин 1937–1959: III, 218]³⁸. Но эротически акцентированный жест, описанный Пушкиным в НЗ, восходит, вероятно к французской гривуазной традиции³⁹ — ср., например, игристую сценку из вольнодумной сказки П.-А.-А. де Пииса “Le Faiseur de Papes et de Cardinaux” (1779):

Un beau matin, cheminant par routine,
Il aperçut en dehors d’un balcon
Le petit bout d’un petit pied mignon,
Lequel partait d’une jambe très-fine
Que l’œil perdait sous le jupon
D’un négligé de mousseline,
D’où s’élançait à l’unisson
Le double mont d’une gorge divine
Au-dessous d’un minois fripon.
[Piis 1810: 133]⁴⁰

Диспозицию, схожую как с НЗ, так и со стихами Пииса, мы видим на одном из пушкинских рисунков в альбоме Елизаветы Николаевны Ушаковой (1829): молодая дама стоит на балконе⁴¹, просунув носок туфельки сквозь перила,

³⁸ Этот стих Л. И. Вольперт [1998: 171] связывала с «крохотной ножкой» у Бомарше («Севильский цирюльник», акт II, явл. 2), а именно со словами Фигаро, обращенными к Розине: «Вообразите себе прехорошенькое существо, милое, нежное, приветливое, юное, обворожительное: крохотная ножка, тонкий, стройный стан, полные ручки, алый ротик, а уж пальчики! Щеки! Зубки! Глазки!..» [Бомарше 1966: 84]. Однако перевод Н. М. Любимова в этом месте, к сожалению, не совсем точен: выражение “*piéd furtif*”, которое употреблено во французском оригинале, не содержит значения маломерности стопы, скорее его можно перевести, как «легкая поступь» (ср. рус. «тихими стопами», «скрадивая шаг»).

³⁹ «Дивная ножка» у Пушкина — видимо, тоже калька с французского: *piéd merveilleux*.

⁴⁰ Пер.: «Одним погожим утром, прогуливаясь по обыкновению, / Он заметил, что с одного балкона / Высовывается краешек крохотной милой ступни / Весьма стройной ножки, / Что скрывалась от взора под нижней юбкой / Муслинового неглиже, / Откуда согласно являлось / Двухолмие дивной груди / Под плутоватой мордашкой». Пиис мог быть знаком Пушкину как автор «Моральных стансов» (“*Stances morales*”, опубл. 1782), возможно, послуживших прототипом стихотворения «Телега жизни» (1823; сводку мнений см. в наших примечаниях к этому стихотворению: [Пушкин 2016: 775–777]). Любопытно, что в процитированном пассаже из *conte* «Создатель пап и кардиналов» эксплуатируется излюбленный пушкинский прием в описании женских совершенств — «с головы до ног» (в данном случае наоборот — «с ног до головы») [Левинтон, Охотин 2016: 954].

⁴¹ Пушкин в это время, скорее всего, плохо представлял себе устройство испанского балкона, на котором, а вернее за которым испанки ожидали своих поклонников и серенад. Достаточно двух переводных цитат (одна поздняя, но тем более убедительная, так как описываемые реалии пережили Пушкина): «Находясь дома, испанские женщины почти всегда сидят за своими зарешеченными балконами. Они наблюдают за прохожими, не будучи замеченными, а вечером слушают звуки гитар и нежные жалобы, искусно выраженные в песнях» [Росса 1817: 63];

внизу из-за угла дома выглядывает кабальеро со шляпой в руках (ПД 1723, л. 60 об.; [Альбом Ушаковой 1999: 136]; см. рис. 1). Эта своего рода запоздалая автоиллюстрация, как заметила Т. И. Краснобородько, очевидным образом связана с темой «Севильского цирюльника»: несколькими листами далее в альбоме Пушкин изобразил Фигаро, который бреет Бартоло (ПД 1723, л. 63 об.; [Там же: 142, 354–356]; см. рис. 2), — такая сцена есть и в комедии Бомарше (акт III, явл. 12), и в опере Россини (акт II, карт. 1). Обе пьесы шли в 1828–1829 гг. в петербургских и московских театрах⁴² и, видимо, актуализировали и одесские оперные впечатления, и связь с ними «Гишпанской песни» (любопытно, что связь эта, как и в михайловскую пору, выявилась в контексте кружкового музицирования и сопутствующего флирта — с хозяйкой альбома и ее сестрой, Екатериной).

«Во Франции балкон является ничем иным, как выступом на одном уровне с квартирой, — выступом, который огорожен балюстрадой высотой по грудь. Испанский балкон — это мощная деревянная клетка, являющаяся продолжением окна, но закрывающая его толстой решеткой снизу доверху; женщина, помещенная на своем балконе, несколько напоминает кающуюся в исповедальне. Не на французский манер, а именно так должен быть сделан балкон, с высоты которого Розина кидает свою записку графу Альмавиве» [Granier de Cassagnac 1844: 310]. То есть на настоящем испанском балконе, конструкции которого восходили к традициям мавританской архитектуры, «испанка молодая» не смогла бы показаться «как яркий день», ей не имело бы смысла снимать мантилью (да и вряд ли она дома носила бы ее), она не могла бы опереться на перила, потому что их не было, и не смогла бы просунуть сквозь них ножку, потому что деревянные решетки имели очень мелкие ячейки (недаром такие решетки назывались по-испански *celosía*, а по-французски *jalousie*, то есть *ревность*). Пушкину были, конечно, знакомы балконы итальянского типа — выступающие открытые площадки, огороженные металлической решеткой на уровне пояса; встречались ему, наверное, и так называемые фальшивые балконы (без площадки, решетка понизу огораживает французское окно). И, судя по всему, именно на балконе первого типа являлась ему молодая испанка — разумеется, в театре: хотя у Россини есть специальные ремарки о закрытом и зарешеченном балконе (у Бомарше — окне), но на практике сценографы комедии и оперы эти указания чаще всего игнорировали и конструировали открытый балкон, куда свободно могли выходить актеры.

Читатель может возразить, что в Испании тоже были балконы открытого типа, на которых женщины являлись свободно — поручкой тому знаменитые картины Гойи рубежа 1800–1810-х гг., где махи на открытых балконах демонстрируют свои прелести всем желающим. Может быть, Пушкин имел в виду именно явление куртизанки? Однако ни куртизанка, ни светская дама не могли появиться вечером, а тем более ночью на открытом балконе в одиночку, без сопровождения дуэньи, покровителя, мужа или других членов семьи.

⁴² Оперу Россини в сезон 1827–1828 и 1828–1829 гг. ставила петербургская итальянская труппа (начиная с 17 января 1828); комедия Бомарше в 1829-м шла в Москве — в январе по-русски, а в июле по-французски.

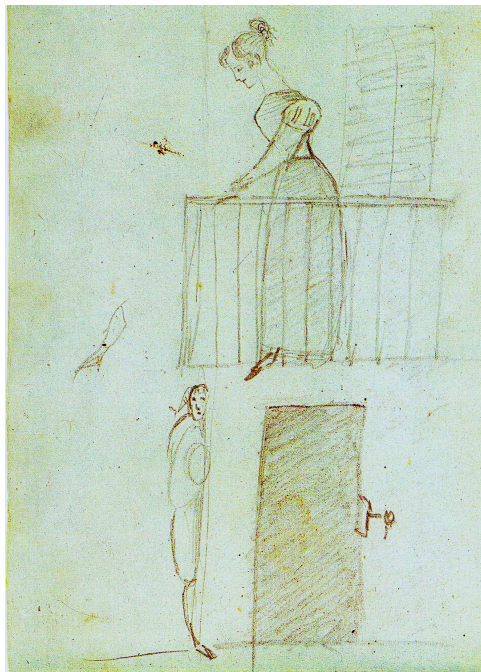


Рис. 1



Рис. 2

Наконец, ретроспективный свет на историю НЗ проливает уже упомянутое послание «К вельможе»: очевидно, что экзотический антураж романтической Испании ассоциируется у Пушкина прежде всего с «Севильским цирюльником» и его авторами — «веселым Бомарше» и «упоительным Россини»⁴³:

Веселый Бомарше блеснул перед тобою.
Он угадал тебя: в пленительных словах
Он стал рассказывать о ножках, о глазах,
О неге той страны, где небо вечно ясно,
Где жизнь ленивая проходит сладострастно,
Как пылкий отрока восторгов полный сон,
Где жены вечером выходят на балкон,
Глядят и, не страшась ревнивого испанца,
С улыбкой слушают и манят иностранца.
И ты, встревоженный, в Севиллу полетел.
Благословенный край, пленительный предел!
Там лавры зыблются, там апельсины зреют...
О, расскажи ж ты мне, как жены там умеют
С любовью набожность умильно сочетать,
Из-под мантильи знак условный подавать;
Скажи, как падает письмо из-за решетки,
Как златом усыплен надзор угрюмой тетки;
Скажи, как в двадцать лет любовник под окном
Трепещет и кипит, окутанный плащом.
([Пушкин 1937–1959: III, 218]; курсив мой. — Н. О.)

P. S. В качестве необязательного экскурса заметим, что мотив маленькой ножки выявляет еще одну литературную референцию «Каменного гостя», а в типологическом плане — и комментируемого стихотворения.

В пьесе Проспера Мериме «Испанцы в Дании» («Les Espagnols en Danemark») есть следующий диалог:

Don Juan. Il y pleut toujours, quand il n'y neige pas. Les femmes y sont toutes ou blondes ou rousses; jamais grand comme la main de bleu dans le ciel; pas un pied

⁴³ В лицейской юности Пушкин слушал в крепостном театре гр. В. В. Толстого одноименную оперу Джованни Паизиелло (Paissello) на либретто Джузеппе Петроселини (Petrosellini), которая впервые была поставлена в Петербурге в 1782 г. Текстуально этот «Севильский цирюльник» был ближе к комедии Бомарше (из важных для нас отличий с Россини отметим отсутствие инициальной арии Альмавивы). Беглые впечатления от этой постановки отразились в первом из сохранившихся стихотворений поэта («К Наталье», 1813). Подробнее см.: [Гонзпуд 1986: 31–32].

mignon, pas un œil noir. Oh ! Espagne, Espagne ! quand reverrai-je tes basquinas, tes jolis escarpins, tes yeux noirs, brillans comme des escarboucles.

Le Marquis. Don Juan, ne désirez-vous revoir l'Espagne que pour les yeux noirs et les pieds mignons qu'elle renferme ? [Merimée 1825: 33]⁴⁴.

Кроме мотива испанских «маленьких ножек», возможно, коррелирующего с «узкой пяткой» Доны Анны, здесь легко усматривается параллель с монологом пушкинского Дон Гуана:

Слуга покорный! Я едва-едва
 Не умер там со скуки. Что за люди,
 Что за земля! А небо?... точный дым.
 А женщины? Да я не променяю,
 Вот видишь ли, мой глупый Лепорелло,
 Последней в Андалузии крестьянки
 На первых тамошних красавиц — право.
 Они сначала нравились мне
 Глазами синими да белизною
 Да скромностью — а пуще новизною;
 Да слава богу скоро догадался —
 Увидел я, что с ними грех и зяться —
 В них жизни нет, всё куклы восковые;
 А наши!...<...>
 [Пушкин 1937–1959: VII, 137].

Симптоматично при этом, что через несколько строк Дон Жуан и Лепорелло поминают *черноглазую* Инезу.

В новейшем комментарии к «Каменному гостю» цитируемые стихи предположительно возводятся к сравнению северных (британских) и южных, в частности, испанских женщин в «Дон Жуане» Байрона (XII, 68–69, 75) [Багно, Виролойнен 2009: 849–850]. Вероятно, наряду с Мериме, Пушкин опирался и на Байрона, но, видимо, не столько на «Дон Жуана», сколько на «Паломничество Чайльд-Гарольда», где, восхваляя яркую красоту и темперамент испанок и презрительно описывая бледных и вялых соотечественниц, Байрон предвосхищает мнение Дон Гуана Пушкина и Дон Гуана Мериме: «Qui pourrait vanter auprès d'elle ces pâles beautés du nord ?

⁴⁴ Пер.: «Дон Хуан. Вечно дождь, кроме тех случаев, когда идет снег. Женщины все либо бело-брысые, либо рыжие. Ни клочка синего неба, и хоть бы одна маленькая ножка, хоть бы один черный глазок! О Испания, Испания! Когда я увижу вновь твои баскиньи, твои прелестные туфельки, твои черные очи, сверкающие, как драгоценные камни!» — *Маркиз*. Дон Хуан! Разве ты желаешь увидеть Испанию только ради черных глаз и маленьких ножек ее обитательниц?» [Мериме 1963: 27].

Qu'elles me paraissent fragiles et languissantes!" [Byron 1820–1822: III, 37]⁴⁵. В «Дон Жуане» Байрон смягчает свое отношение к женам Севера, при этом в примечании отсылая читателя к соответствующему месту своей ранней поэмы. Для Мериме тексты Байрона тоже, скорей всего, были релевантны, однако он ввел в свое сравнение отсутствующий у Байрона климатический мотив, который и был подхвачен Пушкиным.

II. «СКАЗАЛИ РАЗ ЦАРЮ, ЧТО НАКОНЕЦ...» (1825)

Сказали раз царю, что наконец
 Мятежный вождь, Риго, был удушен.
 «Я очень рад, — сказал усердный льстец, —
 От одного мерзавца мир избавлен».
 Все смолкнули, все потупили взор,
 Всех рассмешил проворный приговор.
 Риго был пред Фердинандом грешен,
 Согласен я. Но он за то повешен.
 Пристойно ли, скажите, сгоряча
 Ругаться нам над жертвой палача?
 Сам государь такого добротства
 Не захотел улыбкой наградить:
 Льстецы, льстецы! старайтесь сохранить
 И в подлости осанку благородства.
 [Пушкин 1937–1959: II, 378]⁴⁶

Продолжая наши наблюдения еще одним «испанским» сюжетом, сразу оговоримся, что на этот раз ограничимся лишь разрозненными комментаторскими замечаниями. В частности, за рамками рассмотрения оставляем политические коннотации стихотворения, его адресацию, а также вопрос об источниках анекдота, на который опирался Пушкин. Все это неоднократно обсуждалось в пушкиноведческой литературе⁴⁷ и, вероятно, будет предъявлено в комментарии к новому академическому собранию.

1. Жанровые характеристики стихотворения «Сказали раз царю...» (далее СРЦ) никогда не конкретизировались — по умолчанию оно считалось

⁴⁵ Пер.: «Чем могут похвастаться перед ней бледные красавицы Севера? Какими слабыми и печальными кажутся они мне!». Ср. в оригинале: "Who round the North for paler dames would seek? How poor their forms appear? how languid, wan, and weak!" (Pilgrimage, I, 58).

⁴⁶ Предположительно датируется январем 1825 г. [Фомичев 1983: 61].

⁴⁷ См., например: [Аринштейн 1985; Фомичев 1999: 169–173; Федута 2016]. Отметим при этом, что адресатом эпиграммы мы, вслед за большинством исследователей, считаем М. С. Воронцова.

эпиграммой⁴⁸. Между тем, определить жанровую принадлежность этого текста совсем нетрудно, а если воспользоваться подсказкой автора, то еще проще.

В письме к П. А. Вяземскому от 25 января 1825 г. Пушкин, характеризуя свои льстивые комплименты министру просвещения во «Втором послании к цензору», цитировал собственную эпиграмматическую пуанту:

Так Арзамасец говорит ныне о деде Шишкове, *tempora altri!* вот почему я не решился по твоему совету к нему прибегнуть в деле своем с Ольдекопом. *В подлостях нужно некоторое благородство.* Я же подличал благонамеренно — имея в виду пользу нашей словесности и усмиренье кичливого Красовского [Пушкин 1937–1959: XIII, 136] (курсив мой. — Н. О.).

А чуть ранее в письме следовал отзыв о двух небольших стихотворениях Вяземского, опубликованных в альманахе «Северные цветы на 1825 год» — «Простосердечный ответ» (с. 297) и «Черта местности» (с. 298):

В Цветах встретил я тебя и чуть не захохотал со смеху, прочитав твою Черту местности. Это маленькая прелесть. *Чист.<осердечный> Ответ* растянут: рифмы *слёзы, розы* завели тебя. Краткость одно из достоинств сказки эпиграмматической. *Сквозь кашель и сквозь слезы* очень забавно, но вся мужнина речь до *за гробом ревность мучит* растянута и натянута. *Еще мучительней вдвойне* едва ли не плеоназм. Вот тебе критика длиннее твоей пиэсы — да ты один можешь ввести и усовершенствовать этот род стихотворения. <Ж. Б.> Руссо в нем образец, и его похабные эпиграммы стократ выше од и гимнов ([Там же: 135]; выраженные курсивом подчеркивания — авторские).

Обозначенная Пушкиным жанровая дефиниция — *сказка эпиграмматическая* — легко проецируется и на СРЦ. Действительно, главной чертой *conte épigrammatique*, ее наглядным отличием от эпиграммы является сочетание драматического элемента — сценки, которая исполняет роль сюжетной экспозиции, и эпиграмматической пуанты, которая высказывается одним из участников диалога или автором, подводя черту под сюжетом. Ср. формулировку из «Рассуждения об эпиграмме» (1720) неизвестного нам ныне французского автора:

Нет ничего необычного, что тонкость и приятность остроты настолько зависит от обстоятельств, когда она произнесена, что она становится вялой и пошлой, если их не знать. Поэтому поэт берет, так сказать, своего читателя, и переносит в ком-

⁴⁸ Гибрид притчи (басни), анекдота и эпиграммы, предложенный, как жанровая характеристика в работе [Зырянов 2005: 112–113], плохо соотносится с нормативной поэтикой пушкинской эпохи.

панию или в место, где эта острота была сказана, чтобы он был ею сильнее поражен и живее почувствовал бы приятное изумление, каковое он испытал бы, если бы услышал, как она была произнесена в первый раз» [Добрицын 2008: 25–26].

И «сказки» Вяземского, и СРЦ вполне соответствуют этим правилам. Единственное, чем они отличаются от *contes épigrammatiques* Ж.-Б. Руссо, А. Пирона и их последователей, так это количеством строк. В эпиграмматических сказках XVII–XVIII вв. обычно насчитывалось 10–12 стихов, у Вяземского в «Простосердечном ответе» их 16, а в «Черте местности», как и в СРЦ, — 14. Превышение не критическое, особенно для Вяземского, в особой лапидарности не замеченного. Однако эпиграмматический лаконизм Пушкина хорошо известен: уложиться в заданные границы для мастера труда бы не составило. Можно предположить, что одинаковый объем текстов Вяземского и Пушкина, их эквиметричность (Я5) и близкая система рифмовки («Черта местности»: *AbbAccDeDeFggF* [Вяземский 1986: 163]; СРЦ: *aBaBccDDeeFggF*)⁴⁹ суть свидетельство формального (но не смыслового!) родства: видимо, Пушкин, как бывало с ним нередко, оттолкнулся от чужого текста, и в ходе соревнования создал свой образец понравившегося ему жанра⁵⁰.

2. *Ризго был пред Фердинандом грешен. / Согласен я. Но он за то повешен.* — Пушкин здесь с удивительной точностью следует логике обвинительного заключения, пересказ которого был опубликован в русских газетах. Из всех политических преступлений Риго, перечисленных в обвинительном акте королевского прокурора (измена Испании и мятеж против законной власти короля, ниспровержение государственных и религиозных узаконений, распространение крамольных идей, etc.), королевский трибунал должен был рассмотреть только одно — оскорбление Величества, которое заключалось

⁴⁹ Е. В. Хворостьянова справедливо усматривает здесь у Пушкина сонетную форму [Хворостьянова 2002: 14–15], однако, ее отсылка к Буало, якобы писавшему «о проникновении эпиграмматического начала в сонет» [Там же: 27], неточна: во второй песне «L'Art poétique» (где фрагменты, посвященные сонету и эпиграмме соседствуют без сопоставления) говорится о каламбурах, игре слов, которые допустимы, по мнению Буало, только в эпиграмме, но затронули, как модное и вредное поветрие, другие поэтические и прозаические жанры, и даже «гордый» (*orgueilleux*) сонет. Использование в СРЦ нестрогой формы сонета отнюдь не выводит это стихотворение из категории эпиграмматических сказок в разряд собственно сонетов, но лишь указывает на стремление Пушкина к максимальной отточенности и содержательной емкости текста.

⁵⁰ Формальная близость СРЦ к «Черте местности», а также соседство формулы-пуанты из СРЦ с отзывом о стихах Вяземского в письме от 25 января 1825 г., на наш взгляд, указывает на то, что авторская работа над эпиграмматической сказкой происходила если не буквально 25 января, то в течение нескольких дней до или после этого числа.

в насильственном перемещении Фердинанда VII из Мадрида в Кадикс (май 1823) и лишении его власти путем учреждения регентства (см.: СПб. Вед., 1823. 20 ноября. № 93. С. 1137). За остальные преступления вождь испанской революции был амнистирован, как и другие мятежники. Таким образом, обвинение сводилось к личному прегрешению Риго перед священной особой короля, за что, тем не менее, полагалось чрезвычайно суровое наказание — лишение имущества и четвертование, с последующим вывешиванием частей тела в разных городах Испании. Суд заменил четвертование на повешение, казнь совершилась на площади Ла-Себада в Мадриде 26 октября / 7 ноября 1823 г. (описание казни см.: СПб. Вед. 1823. № 95. С. 1161; СО. 1823. Ч. 90. № 47. С. 38–39).

Обращает на себя внимание финал этих описаний; см., например, в «СПб. Ведомостях»:

Риго сего дня повешен. <...> На дороге до самого места казни наблюдал он [Риго] глубокое молчание, не от малодушия, но от желания сделаться достойным Божьего милосердия. [В «Сыне отчества» здесь следовала фраза: «Несметная толпа народу смотрела на совершение казни, но никто не думал оскорблять Риэга». Стечение народу было чрезвычайное; однако ж повсюду господствовала совершенная тишина до самой смерти осужденного, а потом раздавалось лишь восклицание: *да здравствует религия, да здравствует Король!*

Мотив молчания толпы, не желающей оскорблять казнимого, с одной стороны, поддерживает тему молчания монарха и слушателей при оскорбительных речах льстеца в СРЦ («Все смолкнули, все потупили взор»), а с другой, — коррелирует с финальной ремаркой трагедии, работу над которой Пушкин начал незадолго до создания этого стихотворения⁵¹.

3. *Льстецы, льстецы! старайтесь сохранить / И в подлости осанку благородства.* — Некогда Л. Г. Фризман, комментируя критические статьи П. А. Катенина, отметил, что эти строки, якобы знакомые критику по спискам пушкинской эпиграммы, позднее перифразированы в пятой статье его «Размышлений и разборов» (1830): «Чем превосходит *Верный пастух* [Б. Гварини] в основе и плане? <...> Тем, что лучшие [персонажи] имеют идеальную высоту, а прочие сохраняют в самой подлости чувств наружное благородство: ненавистны и не отвратны» ([Катенин 1981: 118,

⁵¹ Генеалогия ремарки «Народ безмолвствует» (аббат Бове, Мирабо, Карамзин) хорошо известна, однако полиреферентность пушкинских текстов заставляет комментатора «Бориса Годунова» не упускать из поля зрения и эту, более отдаленную связь.

330]; ЛГ, 1830. Т. II. № 42. С. 54). Однако знакомство Катенина с пушкинской эпиграммой в высшей степени проблематично (самые ранние из известных списков получили хождение лишь после смерти Пушкина), и в то же время цитируемый пассаж явно соотносится — и тематически, и лексически — с широко известным суждением Мармонтеля из энциклопедической статьи о *Низком* [Bas] в литературе (1776): “À force d’art on peut déguiser en termes figurés ou vagues la bassesse de l’idée sous la noblesse de l’expression” [Marmontel 1819: 279]⁵². Мармонтель, в свою очередь, скорее всего, опирался на Буало: “Quoi que vous écriviez, évitez la bassesse; / Le style le moins noble a pourtant sa noblesse” [Voileau 1823]⁵³; ср. в переводе Д. И. Хвостова: «Презренной подлости не чти за превосходство; / И низкой слог свое имеет благородство» [Буало 1813: 4]. Можно допустить, что формула Мармонтеля – Буало про подлость и благородство была использована и Пушкиным, который перевел знакомое ему эстетическое высказывание в этическую плоскость. Такой переход был тем более естественен, что Пушкин, создавая *conte épigrammatique*, конструировал своего рода драматическую сценку, где по правилам жанра приводятся высказывания участников (актеров) — в данном случае одного, играющего роль льстеца (остальные подчеркнута молчат). При этом речь льстеца низка (подла) и в стилистическом и в моральном плане.

Впрочем, подобные формулы встречаются и в собственно нравственных сочинениях, хорошо известных Пушкину — ср., например, лексически более далекую, но контекстуально более близкую фразу Вольтера о лести Цицерона в адрес Цезаря (из статьи «Философского словаря» *Flatterie* [Лецть], 1771): “Il l’appelle le vainqueur du monde, victorem orbis terrarum. Il le flatte; mais cette adulation ne va pas encore jusqu’à la bassesse; il lui reste quelque pudeur” [Voltaire 1818: 119]⁵⁴.

⁵² Пер.: «Силой искусства можно, прибегнув к иносказаниям или расплывчатым терминам, замаскировать подлость (низость) идеи благородством выражения». Впервые статья опубликована в 2-м издании Энциклопедии.

⁵³ Пер.: «Что бы вы ни писали, избегайте подлости; / И наименее благородный слог сохраняет свое благородство».

⁵⁴ Пер.: «Он [Цицерон] называет его [Цезаря] победителем мира, victorem orbis terrarum. Это льстит; но лесть еще не опускается до подлости; она все еще остается несколько стыдливой».

Литература

Абашева 2014: *Абашева С. В.* «Желание быть испанцем...»: мода на «испанское» в массовой визуальной культуре русского дворянства 1810–1840-х гг. СПб., 2014 (диссертация магистра Факультета истории искусств Европейского ун-та в СПб., на правах рукописи).

Алексеев 1985: *Алексеев М. П.* Очерки истории испано-русских литературных отношений XVI–XIX вв. / Алексеев М. П. Россия и романский мир. Л., 1985. С. 118–165.

Альбом Ушаковой 1999: Альбом Елизаветы Николаевны Ушаковой. Факсимильное воспроизведение / Сост. и коммент. Т. И. Краснобородько, сопровод. статьи С. А. Фомичева и Я. Л. Левкович. СПб.: Logos, 1999.

Аринштейн 1985: *Аринштейн Л. М.* «Вторичная мемуаристика» в комментарии: Об эпиграмме Пушкина «Сказали раз царю...» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1981. Л.: Наука, 1985. С. 5–11.

Архив ВОЛСНХ: Журналы заседаний ВОЛСНХ за 1821 г. // ОРИК НБ СПбГУ. Ф. ВОЛСНХ. Д. 1 (URL: <http://www.library.spbu.ru/rus/Volsnx/prot/prot21.html>).

Багно 2017: *Багно В. Е.* Шумит ли и бежит ли Гвадалквивир? (Из комментария к лирике Пушкина) // *Русская классика. Сб. статей к 85-летию со дня рождения и 60-летию научной деятельности Н. Н. Скатова.* СПб.: Росток, 2017. С. 128–131.

Багно, Виролайнен 2009: *Багно В. Е., Виролайнен М. Н.* Комментарий к «Каменному гостю» // *Пушкин 2009:* 814–854.

Бежецкий 1884: *Бежецкий А. (Маслов А. Н.)*. В стране Мантильи и Кастаньет. За Пиренеями – Мадрид – Севилья – Гренада – Биарриц, Париж: Путевые наброски. СПб.: Тип. А. С. Суворина, 1884.

Беленькая 2004: *Беленькая И. И.* Темы Испании и Востока в русской камерно-вокальной лирике XIX века: к проблеме «своего» и «чужого». Дисс. ... канд. искусствоведения. Владивосток, 2004.

Белинский 1953–1959: *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.

Бестужев 1983: *Бестужев Н. А.* Избранная проза / Сост., вступ. ст. и примеч. Я. Л. Левкович. М.: Сов. Россия, 1983.

Бомарше 1966: *Бомарше П.-О. Карон де.* Избранные произведения. Т. 1. Театр / Пер. Н. М. Любимова; сост., вступ. ст. и коммент. С. Д. Артомонова. М.: Худож. лит-ра, 1966.

Буало 1813: *Буало-Депрео Н.* Наука стихотворства / Пер. Д. И. Хвостова. Изд. 2. СПб., 1813.

Булгарин 1821: *Булгарин Ф. В.* Отрывки из рукописи, под заглавием Воспоминания об Испании // *Соревнователь просвещения и благотворения.* 1821. Ч. 16. Кн. 1. № 10. С. 3–25.

Булгарин 1823: *Булгарин Ф. В.* Воспоминания об Испании. СПб.: В тип. Н. Греча, 1823.

Вацуро 1993: *Вацуро В. Э.* Две заметки к пушкинским текстам // *The Pushkin Journal.* 1993. № 1.1. С. 21–28.

Вацуро 2004: Вацуро В. Э. Избранные труды / Сост. А. М. Песков; вступ. ст. С. А. Фомичев, А. Н. Немзер, А. Л. Зорин. М.: Языки славянской культуры, 2004.

Винокур, Каган 1974: Винокур Н. Г., Каган Р. А. Пушкин в музыке. Справочник. М.: Сов. композитор, 1974.

Вольперт 1998: Вольперт Л. И. Пушкин в роли Пушкина. М.: Языки рус. культуры, 1998.

Вольская 1996: Вольская Е. Я. «Куплет Татьяне» // Российский литературоведческий журнал. 1996. № 8. С. 101–105.

Вяземский 1986: Вяземский П. А. Стихотворения / Вступ. ст. Л. Я. Гинзбург; сост., подгот. текста и примеч. К. А. Кумпан. Л.: Сов. писатель, 1986.

Гинько 2012: Гинько В. Г. «Едете в Испанию? Счастливей!..» // Русские в Испании. Кн. 1. Век XVII–XIX / Сост. В. Г. Гинько. М.: Рудомино, 2012. С. 7–30.

Гозенпуд 1986: Гозенпуд А. А. Пушкин и русский театр десятих годов XIX в. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XII. Л.: Наука, 1986. С. 28–59.

Грапп 2016: Грапп А. П. «Венецианская ночь» И. И. Козлова как часть песенной культуры XX века // Современные тенденции развития науки и технологий. Периодический научный сб. 2016. № 8-3. С. 18–21.

Громова 2004: Громова М. С. Россини // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. 2 (Л–Я). М.: Русский путь, 2004. С. 440–443.

Дельвиг 1986: Дельвиг А. А. Сочинения / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Э. Вацуро. Л.: Худож. лит-ра, 1986.

Дмитриева 2005: Дмитриева Н. Л. «Испанские и итальянские сказки» Мюссе и «Болдинская осень» Пушкина // Пушкин и его современники. Сб. научных трудов. Вып. 4 (43). СПб.: Нестор-История; Академический проект, 2005. С. 312–318.

Дмитриева 2017: Дмитриева Е. Е. Пушкинская ножка, или Цена славы // Пушкин и другие. Двадцать лет спустя. Сб. статей к 80-летию С. А. Фомичева. СПб.: Пальмира, 2017. С. 68–79.

Добрицын 2008: Добрицын А. А. Вечный жанр: Западноевропейские истоки русской эпиграммы XVIII – нач. XIX века. Bern: Peter Lang, 2008.

Добрицын 2016: Добрицын А. А. Либертинская модель поведения и язык французского либертинажа в «Евгении Онегине» // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 32. СПб.: Росток, 2016. С. 145–170.

Долгушина 2014: Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой. СПб., 2014.

Долинин 2014: Долинин А. А. Кавказские врата // Лотмановский сборник. Вып. 4. М., 2014. С. 201–216.

Жолковский 2011: Жолковский А. К. Пушкин в роли Трике в роли Пушкина // Жолковский А. К. Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011. С. 53–67.

Зырянов 2005: Зырянов О. В. Между модерном и архаикой: Жанровые стратегии басни (притчи) в поэзии А. С. Пушкина // Литературное общество «Арзамас»: Культурный диалог эпох:

Материалы международной научной конференции. Арзамас 2–44 июня 2005 г. Арзамас, 2005. С. 100–123.

Иванов 1966–1969: *Иванов Г. К.* Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года): Справочник. Вып. I–II. М.: Музыка, 1966–1969.

Измайлов 1976: *Измайлов Н. В.* Очерки творчества Пушкина. Л.: Наука, 1976.

Карамзин 1803: *Карамзин Н. М.* Сочинения. Т. 6. М.: В тип. Селивановского, 1803.

Катаева-Мякинен 1999: *Катаева-Мякинен Е. В.* Образ Испании в записках русских путешественников XIX века. Дисс. ... канд. филол. наук. М.: ИМЛИ РАН, 1999.

Катенин 1981: *Катенин П. А.* Размышления и разборы / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. Г. Фризмана. М.: Искусство, 1981.

Кацанов 1960: *Кацанов Я. С.* Из истории музыкальной культуры Одессы (1794–1855) // Из музыкального прошлого. Сб. очерков / Ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. Вып. 1. М.: Музгиз, 1960. С. 393–459.

Кирсанова 2017: *Кирсанова Р. М.* Портрет неизвестной в синем платье. М.: Кучково поле, 2017.

Левинтон, Охотин 2016: *Левинтон Г. А., Охотин Н. Г.* Комментарий к «Отрывку из сказки “Царь Никита”» // Пушкин 2016: 937–960.

Лернер 1935: *Лернер Н. О.* Романы Онегина // Звенья. Т. 5. М.; Л., 1935. С. 103–108.

Меликова-Толстая 1929: *Меликова-Толстая С. В.* Серенада в античной литературе // Известия Академии наук СССР. Отделение гуманитарных наук. 1929. С. 549–573.

Мельц 2000: *Мельц М. Я.* Поэзия А. С. Пушкина в песенниках 1825–1917 гг. и русском фольклоре. Библиографический указатель (по материалам Пушкинского Дома). СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.

Мериме 1963: *Мериме П.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Худож. лит.-ра, 1963.

Михайлова 2004: *Михайлова Н. И.* Ножка // Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. 2 (Л–Я). М.: Русский путь, 2004. С. 180–183.

Модзалевский 1922: *Модзалевский Б. А.* Новинки пушкинского текста по рукописям Пушкинского Дома // Сб. Пушкинского Дома на 1923 год. Пг.: Госиздат, 1922. С. 1–30.

Муравьева 2017: *Муравьева О. С.* «Ночной зефир ...» // Пушкинская энциклопедия. Произведения. Вып. 3. Л–О. СПб.: Нестор-История, 2017. С. 369–371.

Набоков 1998: *Набоков В. В.* Комментарий к роману Пушкина «Евгений Онегин». СПб.: Искусство-СПб.; Набоковский фонд, 1998.

Неведомский 1839: *Неведомский Н. В.* Отрывок из истории партизанов Пиренейского полуострова // Современник. 1839. Т. XIII. С. 80–122.

Остолопов 1821: *Остолопов Н. Ф.* Словарь древней и новой поэзии. Ч. 1. СПб., 1821.

Пряшникова 2013: *Пряшникова М. П.* Итальянская оперная антреприза в Одессе в 1820-х годах // *Наследие. XVIII–XIX вв.* Сб. статей, материалов и документов. Вып. 2. М.: Московская консерватория, 2013. С. 54–65.

Пушкин 1829: Стихотворения Александра Пушкина. Ч. 1–2. СПб.: В тип. Департамента народного просвещения, 1829.

Пушкин 1937–1959: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч., 1837–1937: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.

Пушкин 1996: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 18 (дополнительный): Рисунки. М.: Воскресенье, 1996.

Пушкин 2009: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 7. Драматические произведения. СПб.: Наука, 2009.

Пушкин 2016: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. Стихотворения. Кн. 2 (Юг. 1820–1824). СПб.: Наука, 2016.

Рождественский 1929: *Рождественский Вс. А.* Гранитный сад. Книга лирики: 1925–1928. Л.: Прибой, 1929. С. 128–129.

Рак 2004: *Рак В. Д.* Корнуолл // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии» СПб.: Наука, 2004. С. 174–175. (Пушкин. Исследования и материалы. Т. XVIII–XIX).

Сводный каталог 1996–2017: Сводный каталог российских нотных изданий / РНБ. Т. 1: XVIII век. СПб., 1996; Т. 2: XIX в. (1-я четверть). СПб., 2005. Т. 4: Издания, выпущенные на территориях стран, входивших в состав Российского государства (XVIII – первая половина XIX в.). СПб., 2017.

Синявский, Цявловский 1938: *Синявский Н. А., Цявловский М. А.* Пушкин в печати. Хронологический указатель произведений Пушкина, напечатанных при его жизни. Изд. 2-е испр. М.: Соцэкгиз, 1938.

Томашевский 1917: *Томашевский Б. В.* Заметки о Пушкине. 3. О куплете Трике // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 28. Пг.: Изд-во АН СССР, 1917. С. 67–70.

Томашевский 1927: *Томашевский Б. В.* Пушкин и итальянская опера // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 31–32. Л.: Изд-во АН СССР, 1927. С. 49–60.

Томашевский 1930: *Томашевский Б. В.* Мелочи о Пушкине. I. Маленькая ножка // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 38–39. Л.: Изд-во АН СССР, 1930. С. 76–78.

Томашевский 1958: *Томашевский Б. В.* Строфика Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. II. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С. 49–184.

Томашевский 1990: *Томашевский Б. В.* Пушкин. Т. 2: Юг, Михайловское. 2-е изд. М.: Худож. лит-ра, 1990.

Федута 2016: *Федута А. И.* Незамеченное признание Михаила Орлова: О возможном адресате эпиграммы «Сказали раз царю ...» // Литературный факт. 2016. № 1–2. С. 227–236.

Фомичев 1983: *Фомичев С. А.* Рабочая тетрадь Пушкина ПД № 835: Из текстологических наблюдений // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XI. Л.: Наука, 1983. С. 27–65.

Фомичев 1999: *Фомичев С. А.* Эпиграммы Пушкина на графа Воронцова // Пушкин и его современники: Сб. научных трудов. Вып. 1 (40). СПб.: Академический проект: 1999. С. 163–176.

Хворостьянова 2002: *Хворостьянова Е. В.* Русские сонеты А. С. Пушкина. К проблеме пушкинской строфики // Пушкин и его современники: Сб. научных трудов. Вып. 3. СПб., Академический проект, 2002. С. 9–29.

Шуранов, Михалёва 2016: *Шуранов В. А., Михалёва И. Н.* «Ночной зефир» А. С. Пушкина: поэтический образ в романах русских композиторов // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 108–115.

Эйгес 1937: *Эйгес И. Р.* Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М.: Музгиз, 1937.

Эйгес 1954: *Эйгес И. Р.* По поводу значения одного слова в стихотворении Пушкина «Ночной зефир...» // Доклады и сообщения Института языкознания АН СССР. 1954. № 6. С. 33–36.

Юсуповская коллекция 2008: Юсуповская коллекция. Собрание печатных нот из фондов Отдела нотных изданий и звукозаписей и Отдела рукописей РНБ. Каталог / Сост., вступ. ст., коммент., указатели Н. П. Гришкун. СПб.: РНБ, 2008.

Aymes 1983: *Aymes J.-R.* L'Espagne romantique: Témoignages de voyageurs français. Paris, 1983.

Boileau 1823: *Boileau Despréaux N.* Œuvres, avec les commentaires revus, corrigés et augmentés / Par M. Viollet Le Duc. Paris, 1823.

Bourgoing 1807: *Bourgoing J.-F. de.* Tableau de l'Espagne moderne. Т. I–III. 4 éd. Paris, 1807.

Byron 1820–1822: *Byron J. G.* Œuvres complètes / Trad. de l'anglais par A. E. de Chastopalli et M. A. Pichot. 2 éd., rev., corr. Т. 1–5. Paris : Ladvocat, 1820–1822.

Darnton 2010: *Darnton R.* Poetry and the Police: Communication Networks in Eighteenth-Century Paris. Cambridge, MA: Belknap Press, 2010.

Fernandez Herr 1973: *Fernandez Herr E.* Les Origines de l'Espagne romantique: Les Récits de voyage 1755–1823. Paris, 1973.

Gomez Crespo 1971: *Gomez Crespo F.* Contribucion al estudio de temas espanoles en la obra de Pushkin. Trabajo presentado como Tesis doctoral. Universidad de Madrid, 1971.

Granier de Cassagnac 1844: *Granier de Cassagnac A.* Voyage aux Antilles. Paris, 1844.

Hoffmann 1961: *Hoffmann L.-F.* Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850. Paris : Les Presses universitaires de France, 1961.

Laborde 1806–1820: *Laborde A.-L.-J. de.* Voyage pittoresque et historique en Espagne. Т. I–IV. Paris, 1806–1820.

Laborde 1808–1809: *Laborde A.-L.-J. de.* Itinéraire descriptif de l'Espagne. 2 éd. Т. I–VI. Paris, 1808–1809.

Lapène 1823: *Lapène Ed.* Conquête de l'Andalousie, campagne de 1810 et 1811 dans le midi de l'Espagne. Paris, 1823.

Lesage 1821: Œuvres de Alain René Le Sage: Le diable boiteux. Paris : A. A. Renouard, 1821.

Lewis 1797: *Lewis M. G.* Le moine / Traduit de l'anglais. T. 3. Paris : chez Maradan, 1797.

Marmontel 1819: *Marmontel J.-F.* Œuvres complètes. Nouv. éd. T. XII. Eléments de littérature. Vol. 1. Paris, 1819.

Mérimée 1825: *Mérimée P.* Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole. Paris : Sautetet et Cie, 1825.

Momigny 1818: *Momigny J.-J. de.* Sérénade // Encyclopédie méthodique, ou par ordre de matières: Musique. T. 2. Paris, 1818. P. 366.

Morel-Fatio 1895: *Morel-Fatio A.* L'Espagne en France // Morel-Fatio A. Etudes sur l'Espagne. T. 1. Paris, 1895. P. 78–108.

Ollier 1824: *Ollier Ch.* Inesilla, or the Tempter: a romance, with other tales. London; Edinburgh, 1824.

Piis 1810: *Piis A.-P.-A.* Œuvres choisies. T. 3. Paris, 1810.

Quantin 1823: *Quantin J.* Charles et Ximénès, ou Mémoires de deux familles française et espagnole. T. 1. Paris, 1823.

Rocca 1817: *Rocca A.-J.-M. de.* Mémoires sur la guerre des Français en Espagne. Nouv. éd. Paris, 1817.

Rossini, Sterbini 1823: *Il barbiere di Siviglia: Opera buffa in due atti / La musica è del sign., maestro G. Rossini ; libretto C. Sterbini.* Vienna, 1823.

Stöckl 1974: *Stöckl E.* Puškin und die Musik: Mit einer annotierenden Bibliogr. der Puškin-Vertonungen: 1815–1965. Leipzig: Deutscher Verl. für Musik, 1974.

Voltaire 1818: Œuvres complètes de Voltaire. Vol. XXVI. Dictionnaire philosophique : T. 4. Paris, 1818.