

Elena TITOVA

About 'the virtual quotation' in *The Queen of Spades* by P. Tchaikovsky (paradoxes of the 'counter-texts')

Piotr Tchaikovsky's opera *The Queen of Spades* always attracts the attention of musicologists. The intertextual analysis permits to shape new approaches to musical texts and reveal their characteristic structural features. Among the problems connected with interaction of various texts, the different cases of quotations, counter-texts, stylizations, pasticcios etc. are of special interest. A particular place among the quotations in the libretto is occupied by 'Ryleev's poetry'. A fragment from the poem by Kondratiy Ryleev (1795–1826) had been included into the first edition of libretto, and Modest Tchaikovsky wrote about Ryleev in the preface to this edition. But in the final version of the libretto this quotation is absent; 'Ryleev's poetry' became a 'virtual quotation', 'lost quotation'.

Key words: *The Queen of Spades*, Piotr Tchaikovsky, Alexander Pushkin, Kondratiy Ryleev, libretto, text, counter-text, quotation, 'virtual quotation'.

Елена ТИТОВА

О «мнимой цитате» в «Пиковой даме» П.И. Чайковского (парадоксы «встречных текстов»)

Опера П.И. Чайковского «Пиковая дама» постоянно привлекает внимание исследователей. Интертекстуальный анализ позволяет сформировать новые подходы к изучаемым текстам и выявить специфические особенности их строения. Специальный интерес в опере вызывает комплекс проблем, связанный с межтекстовыми взаимодействиями — цитатами, «встречными текстами», заимствованиями, стилизациями. Среди цитируемых текстов в либретто «Пиковой дамы» П.И. Чайковского «стихи Рылеева» занимают особое место. Данный фрагмент вошел в первое издание либретто оперы, о Рылееве пишет в предисловии М.И. Чайковский, но в окончательном тексте либретто упоминаемой цитаты нет, что позволяет определить ее как «мнимую цитату», «цитату утраченную».

Ключевые слова: «Пиковая дама», П.И. Чайковский, А.С. Пушкин, К.Ф. Рылеев, либретто, текст, встречный текст, цитата, «мнимая цитата».

Интерес исследователей к художественным текстам «Пиковой дамы» А.С. Пушкина и П.И. Чайковского — величина постоянная; его толкования и интерпретации множатся, порой создавая иллюзию раскрытия тайн и приближения к истине. Но, по прошествии времени, многие «открытия» и «находки» оказываются лишь подступами на пути вхождения в текстовое пространство этих шедевров. Не потому ли Вольф Шмид в исследовании «Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов.

Авангард» называет пушкинскую «Пиковую даму» точно и броско: «вызов интерпретаторам» [38, с. 103]? «Принимая вызов» Пушкина и Чайковского, исследователи Слова и Музыки вновь и вновь обращаются к прозаическому и музыкальному текстам «Пиковой дамы», убеждаясь, что поиск на поле исследований нескончаем, а само оно — безгранично.

Шмид рассматривает «Пиковую даму» как метатекстуальную новеллу, для которой характерна раз-

ветвленная система межжанровых связей; различные сегменты текста нередко имеют в ней разные стилиевые установки и жанровые ориентиры, «литературные и внелитературные дискурсы» [38, с. 106]. Сходная ситуация — совмещения в одном тексте различных стилиевых и жанровых векторов — наблюдается и в «Пиковой даме» Чайковского. Тексты «Пиковой дамы» Пушкина и Чайковского обладают особым притяжением: их магия — в интенсивности происходящих «событий», в неожиданных и непредсказуемых текстовых сплетениях, в изменчивых переключениях диспозиций, в обнаружении все новых и новых стилистически разнонаправленных текстовых формант, предстающих в необычных и *сложных* сопряжениях. К сказанному добавим, что подчас текстовые сопряжения и в 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» [1, с. 158–159]. Впервые столь последовательно прозвучав в музыкознании в этюдах Асафьева, 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 свехуплотненности конструкта» [36, с. 6]. 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 „грёза о грёзе“, тем не менее принадлежат к числу тех *с в е р х н а с ы щ е н н ы х р е а л ь н о с т е й* [разрядка автора. — Е. Т.], которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического» [35, с. 259]. О «странном», имеющем в *Петербургском тексте* статус лейтидеи, Топоров пишет, заключая свое исследование; при этом он формулирует ряд позиций: «О б щ и е о п е р а т о р ы и п о к а з а т е л и м о д а л ь н о с т и [разрядка автора. — Е. Т.]: вдруг, внезапно, в это мгновенье, неожиданно...; странный, фантастический...» [35, с. 314] (в дополнение к сказанному см.: «Приложение 3. Из аналогий к употреблению слова *странный* [курсив автора. — Е. Т.] у Достоевского» [35, с. 218].

Сложность организации текстов «Пиковой дамы» Пушкина и Чайковского проявляется в специфических формах строения текстов и, прежде всего, в различных текстовых преобразованиях и взаимодействиях; это — цитирование, ассимиляция, заимствование, имитация, подражание, стилизация и пр. Рассмотрение перечисленных форм (помимо того, что по своим обозначениям они могут быть дополнены, и дополнены значительно!) зависит от избираемой исследователями-интерпретаторами «аналитической системы координат». Направляют же существующие исследовательские интерпретации концепции диалога, интертекста, полистилистики, цитаты, стилизации и пр.

Не менее важен еще один исследовательский подход, опирающийся на понятие *встречный текст*. Введение в теоретический обиход нового термина обязывает дать его определение. *Встречный текст* — явление, специфичное для ситуаций текстовых контактов: некий первичный текст, вовлекаемый в формирующуюся систему художественного текста, испытывает на себе ее преобразующее воздействие; со своей стороны первичный текст отражается на вбирающей его системе — и оказывается текстом *встречным*. Наличие встречных движений, характеризующих специфику организации текста, допускает при этом бесчисленное множество вариантов 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. [см. подробнее: 6].

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 сущность взгляда петербургского исследователя на динамику сопряжения слова и музыки в вокальном сочинении. «Самостоятельность музыкального ритма относительно поэтического допустимо определить термином *встречный ритм*» [29, с. 79]. В трудах Ручьевской данное понятие стало центральным аналитическим инструментарием в изучении вокальной музыки. В ее работах 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» [37,

с. 25–26). Иными словами, основу концепции встречного ритма представляет следующее положение: стихия слова, идя навстречу стихии музыкальной, рождает свой собственный, автономный ритм. 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 писал о возможности «говорить и о встречном оркестровом ритме [разрядка автора. — Е. Т.], и о встречном оркестровом синтаксисе [разрядка автора. — Е. Т.]» [15, с. 228].

В целом, корпус научной литературы, посвященный вопросам «текстовых встреч» в «Пиковой даме» Чайковского, весьма значителен. Среди основных работ, посвященных вопросам межтекстовых взаимодействий (или же затрагивающих их в контексте иной проблематики, но содержащих ценную информацию о данном явлении), следует назвать труды таких ученых, как Б. М. Ярустовский [41], А. Н. Должанский [10], Л. В. Карагичева [11], М. Ш. Бонфельд [2, 3], Е. А. Ручьевская [28], П. Е. Вайдман [4], А. И. Климовицкий [14], М. Г. Раку [27], Т. З. Сквирская [30], А. Г. Коробова [17] и др.

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, постоянно подвергаются пересмотру, дополняются и уточняются.

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

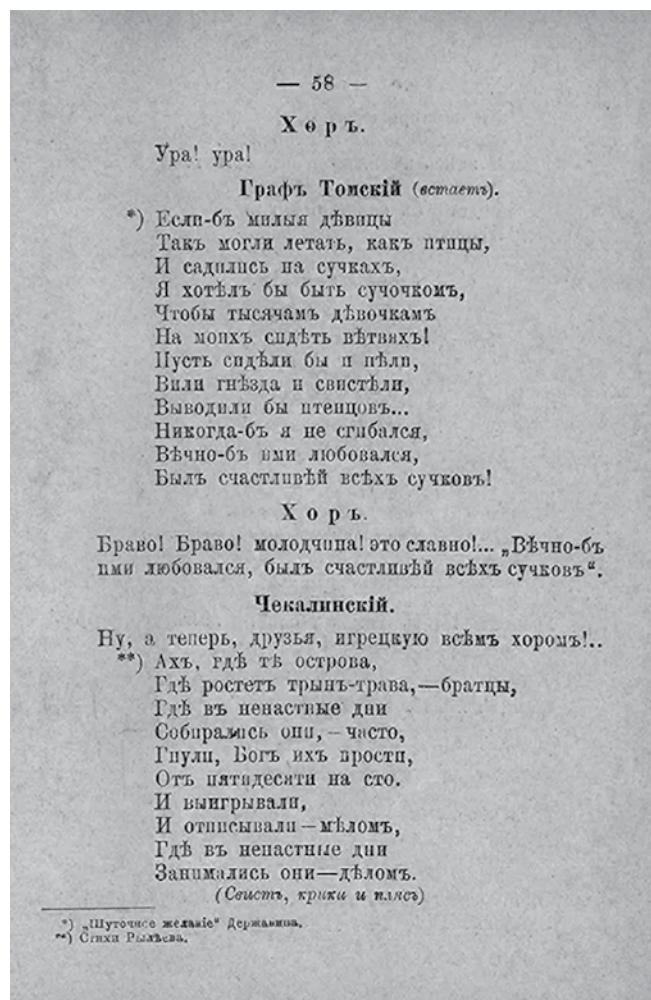
Встречные тексты *музыкальной ткани* оперы многосоставны и стилистически разнонаправлены; они связаны с именами А. Э. М. Гретри, В. А. Моцарта, Д. С. Бортнянского, О. А. Козловского (позволим себе, не завершая перечисление, поставить отточие)...

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. А. Гофмана, Н. М. Карамзина... Но обратим внимание еще на одно имя, обсуждаемое в череде вопросов [16; 19], которые ставит проблема «встречных текстов», — имя *Кондратия Федоровича Рылеева*.

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, приуроченному к премьере «Пиковой дамы» в Мариинском театре в Петербурге 7/19 декабря 1890 года. Одна из его страниц — с текстом Игречкой песни — вызывает

удивление и неподдельный интерес [25, с. 58]. «Играя с открытыми картами», можно прямо сказать, что именно она и инициировала появление статьи.



Общеизвестно, что в основе текста Игречкой 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 Рылеева [Курсив мой. — Е. Т.]» [25, с. 4]. Самое удивительное нас ожидает дальше, когда мы сталкиваемся с тем, что указание на «стихи Рылеева» содержится в примечании к тексту либретто оперы применительно именно к тексту Игречкой [25, с. 58].

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 обозначенные вопросы напрямую связаны 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 эпитафии повести Пушкина к стихотворению Рылеева и — далее — к либретто «Пиковой дамы» Чайковского.

Эпитафия любого художественного текста (литературного, музыкального и пр.) является мощным смысловым узлом, в котором содержится определенная установка, волеизъявление автора, формулировка его намерений, проявляющихся в направленности силовых линий на основной текст. Изучение эпитафий представляется интереснейшим полем для исследований, и в этом аспекте эпитафии Пушкина не только не являются исключением, но, напротив, создают огромное текстовое пространство, к которому обращено внимание многих учёных. В связи с эпитафиями Пушкина возникает несметное число вопросов (вплоть до весьма занимательных аналитических головоломок!). Можно лишь напомнить уже ставшие хрестоматийными в современной пушкинистике вопросы об эпитафиях, например, в романе «Капитанская дочка». Почему среди эпитафий есть мистификации, подделки? Почему в эпитафии включены тексты, приписываемые другому автору (например, Сумарокову), а на самом деле принадлежащие Пушкину? Почему в качестве эпитафии к роману Пушкин дает сокращенный вариант пословицы «Береги честь смолоду», а не полный ее вариант «Береги платье снову, а честь смолоду»? [18; 20].

Бесчисленные «почему», возникающие применительно к эпитафиям, инициировали научный поиск. Пушкинские эпитафии «Пиковой дамы» в данном контексте имеют особое положение, и стали предметом отдельного рассмотрения [см. об этом: 7, 8, 18, 20, 33, 38 и др.]. Уместно напомнить, что каждая из шести глав пушкинской повести имеет свой эпитаф.

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

По своему жанру он является стихотворной балладой (в современной пушкинистике ее называют «Рукописной балладой» Пушкина [21]).

*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 эпитафии следует отметить, что он представляет собой стихотворную структуру, погруженную в прозу основного текста. Напомним, что ему предшествует прозаический эпитаф ко всей повести:

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

Исследователи, пишущие о текстовой ситуации переходов от стиха к прозе, усматривают здесь «гофмановскую игру» в соотношении двух словесных стихий. Здесь ощутим в определенном смысле текстовый «шов», что проявляется в модуляциях на уровнях метрической, стилистической, образной организации и пр. И в дополнение к нему выступает еще и переход временной («ненастные дни» — «зимняя ночь»). Ситуация художественного поиска в рукописях Пушкина была изучена Н. Я. Эйдельманом, который проследил, как поэт нашел 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* [курсив автора. — Е. Т.], что попадет в печать [...]; впрочем, первые строки — *не совсем те* [курсив автора. — Е. Т.]: вместо медленного постепенного черновика в окончательном тексте появляется стремительная фраза, сразу завязывающая действие: „Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова. Долгая зимняя ночь прошла незаметно; сели ужинать в пятом часу утра“» [39, с. 287].

Уже было сказано, что эпитафия Первой главы следует за эпитафией, предваряющей всю повесть, что позволяет говорить еще об одном встречном движении — «встрече двух эпитафий».

Относительно «Рукописной баллады» Пушкина можно сказать, что история этого текста — 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 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, конечно, читали „Пиковую даму“ и отлично знали второй эпитаф. И все же вот под каким заглавием и в каком контексте он публиковался в Вольной русской типографии» [39, с. 291–292].

*Ты скажи, говори,
Как в России цари
Правят.*

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 [39, с. 291-292].

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“¹ [...] 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 растёт 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.» [21, с. 22].

Таков вывод известного пушкиниста, и он видится совершенно справедливым относительно текста «Рукописной баллады» в рассматриваемый период. Но! на этом история данного текста, обретшего в повести «Пиковая дама» статус эпиграфа, не заканчивается.

Перейдем к либретто «Пиковой дамы» П. И. Чайковского. Композитор 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 растёт тринь-трава.
 Братцы

 Святцы!» [24, с. 282].

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

Стихотворение К. Ф. Рылеева:

Ах, где те острова,
 Где растёт тринь-трава,
 Братцы!
 Где читают Руселле,
 И летят под постель
 Святцы.
 Где Бестужев-драгун
 Не даёт 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,
 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 [30].

Представить данное стихотворение в качестве поэтической основы для Игречкой крайне затруднительно. Насыщенность его различного рода иносказаниями, намеками; обилие имён собственных (Бестужев, Магницкий, Греч, Сперанский, Мордвинов, Измайлов); введение в стиховую ткань отдельных «непонятных» слов (например, карачун, Танта), требующих дополнительных пояснений — все это делает текст Рылеева чрезмерно

¹ «Ах, где те острова» (1822 или 1823) — название оригинального стихотворения К. Ф. Рылеева.

перегруженным и оттого очень сложным для предполагаемого хорового номера оперы.

Последовавшее за этой перепиской решение — отказаться от стихотворения Рылеева — кажется естественным. Обращение же к эпиграфу Первой главы пушкинской «Пиковой дамы» стало счастливой возможностью замены 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 бра-ту 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 Игречкой песне важно не столько слово, сколько ритм. «Встречное течение» дает 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.

В музыкальном тексте Игречкой примечателен ряд деталей, которые определяют ее стилистику, выделяющуюся из общего стилистического массива оперы.

Основная ритмическая идея Игречкой связана с «игрой» двухдольности 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 охватывает и ритмический (усложняются «условия игры» двух и трех долей), и интонационный (появляются новые мелодические детали), и гармонический уровни.

Относительно гармонии позволим сделать несколько наблюдений. Накопление гармонической энергии проявляется в усложнениях доминантовых «подводок» к субдоминантам (второй и четвертой ступеней). В звуковысотной ткани Игречкой возникают необычные интонационно-гармонические плоскости — «сдачи» (балету «Игра в карты» И. Ф. 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 словес-

ные 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 песни 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.

- Игречкая 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, единожды удастся сложить.

Литература:

1. Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л.: Музыка, 1970. 264 с.
2. Бонфельд М. Ш. К проблеме многоуровневости художественного текста // Морис Шлемович Бонфельд (1939–2005). К 70-летию со дня рождения: Избранные статьи и рецензии / Сост., ред. и прим. С. В. Блиновой. Вологда: ВГПУ, Издательство, 2009. С. 86–106.

3. Бонфельд М. Ш. Проблема двуязычия в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» // Морис Шлемович Бонфельд (1939–2005). К 70-летию со дня рождения : Избранные статьи и рецензии / Сост., ред. и прим. С.В. Блиновой. Вологда: ВГПУ, Издательство, 2009. С. 76–85.
4. Вайдман П.Е. Работа П.И. Чайковского над рукописью либретто оперы «Пиковая дама» // П.И. Чайковский и русская литература / Сост.: Б.Я. Аншаков, П.Е. Вайдман. Ижевск: Удмуртия, 1980. С. 155–177.
5. Вайдман П.Е. Творческий архив П.И. Чайковского. М.: Музыка, 1988. 174 с.
6. Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. СПб.: Университетская книга, 2011. 687 с. (Российские пропилеи).
7. Виноградов В.В. О языке художественной прозы. Избранные труды. Т.5. М.: Наука, 1980. 358 с.
8. Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина: Творческая игра по моделям французской литературы: Пушкин и Стендаль. М.: Языки русской культуры, 1998. 327 с.
9. Гаспаров Б.М. Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. М.: Классика–XXI век, 2009. 320 с.
10. Должанский А.Н. Еще о «Пиковой даме» и Шестой симфонии Чайковского // Должанский А.Н. Избранные статьи. Л., 1973. С. 162–177.
11. Карагичева Л.В. Два этюда о «Пиковой даме» // Сов. музыка. 1990. № 6. С. 50–53.
12. Квятковский А.П. Поэтический словарь / Науч. ред. И. Роднянская. М.: Сов. энциклопедия, 1966. 376 с.
13. Климовицкий А.И. Петербург Чайковского // Петербургские страницы русской музыкальной культуры: Сб. статей и материалов / Ред.-сост. Л.Г. Данько, Т.В. Брославская. СПб., 2001. С. 1–17.
14. Климовицкий А.И. «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия — Европа. Контакты музыкальных культур: Сб. науч. трудов. СПб., 1994. С. 221–274.
15. Климовицкий А.И. Игорь Стравинский. Инструментовки: «Песнь о блохе» М. Мусоргского, «Песнь о блохе» Л. Бетховена: Публикация и исследование. СПб.: Музыкальная школа, 2003. 392 с.
16. Корабельникова Л., Вайдман П. Вопросы текстологии в музыкознании // Методологические проблемы музыкознания. М.: Музыка, 1987. С. 122–150.
17. Коробова А.Г. Пастораль и мистерия в «Пиковой даме» П.И. Чайковского // Музыковедение. 2008. № 2. С. 20–26.
18. Коциенко И.В. Эпиграфы в творчестве Пушкина. СПб.: Дорн, 2004. 31 с.
19. Красинская Л.Э. Оперная мелодика Чайковского: Исследование. Л.: Музыка, 1986. 247 с.
20. Крыжановский С.Д. Искусство эпиграфа [Пушкин] // Собрание сочинений. Т.4 / Сост., предисл. и комм. В. Перельмутера. СПб.: Симпозиум; Б.С.Г.–Пресс, 2006. С. 387–415.
21. Лернер Н.О. «Баллада» об игроках // Пушкин и его современники: Материалы и исследования / Комис. для изд. соч. Пушкина при Отд-нии рус. яз. и словесности Имп. акад. наук. Вып. 16. СПб., 1913. С. 20–23.
22. Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство–СПб, 2003. 847 с.
23. Мейерхольд В.Э. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба: Сборник статей и материалов / Сост. Г.В. Копытова. СПб.: Композитор, 1994. 408 с.
24. Неизвестный Чайковский / Науч. ред. и сост. П.Е. Вайдман. М.: П. Юргенсон, 2009. 360 с.
25. Пиковая дама. Опера в 3-х действиях и 7 картинах (на сюжет А.С. Пушкина). Музыка П. Чайковского. Текст Модеста Чайковского. М.: П. Юргенсон, 1890. 64 с.
26. Пиковая дама П.И. Чайковского. Оперные либретто. М.: Гос. муз. издательство, 1958. 96 с.
27. Раку М.Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Муз. академия. 1999. № 2. С. 9–21.
28. 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.
29. Ручьевская Е.А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации / Под общ. ред. М.К. Михайлова и Е.М. Орловой. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 65–111.
30. Рылеев К.Ф. Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1971. 480 с. (Библиотека поэта. Большая серия).
31. Сквирская Т.З. К истории создания оперы «Пиковая дама» (О некоторых источниках XVIII века, использованных либреттистом и композитором) // Чайковский. Новые документы и материалы: Сборник статей / Отв. ред. Т.З. Сквирская; СПбГК. Научная музыкальная библиотека. Отдел рукописей. СПб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2003. С. 191–229 (Петербургский музыкальный архив. Вып. 4).
32. Тематико-библиографический указатель сочинений П.И. Чайковского / Ред.-сост. П. Вайдман, Л. Корабельникова, В. Рубцова. М.: П. Юргенсон, 2006. LXXX, 1108 с.
33. Томашевский Б.В. Пушкин. М.: Художественная литература, 1990. 750 с.
34. Топоров В.Н. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс–Культура, 1995. С. 193–259.
35. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс–Культура, 1995. С. 259–367.
36. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. СПб.: Искусство–СПб, 2003. 616 с.
37. Широкова В.П. Концепция анализа вокальной музыки в работах Е.А. Ручьевской // «Музыкальное приношение»: Сб. ст. СПб.: КАНОН, 1998. С. 22–31.
38. Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 352 с.
39. Эйдельман Н.Я. Две тетради (Заметки пушкиниста) // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. Сборник двадцатый. М.: Сов. писатель, 1986. С. 284–316.
40. Эйдельман Н.Я. Статьи о Пушкине. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 457 с.
41. Ярустовский Б.М. Оперная драматургия Чайковского. М.; Л.: Гос. муз. издательство, 1947. 242 с.