

Олег Заславский

«Сцены из рыцарских времен»:
Обрыв сюжета как признак завершенности текста

Введение

Произведение Пушкина, которое печатается под условным названием «Сцены из рыцарских времен», остается малоизученным. Это отмечалось еще в 1966 г. в сборнике с характерным названием «Пушкин: Итоги и проблемы изучения» (С. 457). В книге, вышедшей в 1977 г. и содержащей специальную главу о «Сценах», было сказано о предшественниках: «Одно из двух (!) исследований, посвященных „Сценам“, было написано три четверти века назад» (Рассадин С. 300). Одна из этих двух работ — статья, в которой отмечались параллели между «Сценами» и «Жакерией» П. Мериме (Демидов 1900). Другая — комментарий С. М. Бонди в Полном собрании сочинений (Бонди 1935). Ситуация мало менялась до самого последнего времени¹. Одной из основных причин является традиционное представление, согласно которому данное произведение считалось незавершенным.

Однако недавно здесь произошел серьезный сдвиг: В. Э. Рецептером была выдвинута гипотеза о том, что «Сцены» закончены (Рецептер 2010). Эта гипотеза, радикальным образом изменяющая взгляд на произведение, представляет

© Oleg Zaslavskii, 2010. zaslav@ukr.net

¹ К упомянутым работам можно, насколько нам известно, добавить только одну: Листов (1995).

ся нам правильной, хотя и недостаточно обоснованной. В. Э. Рецетпер обратил внимание на то, что в конце известного текста Пушкин поставил дату и характерный для его рукописей знак окончания. В. Э. Рецетпером также была проведено несколько параллелей с финалами других пушкинских произведений, отличающимися неопределенностью судьбы героя, оставленного повествованием в критический для него момент². При всей важности таких наблюдений, они имеют эвристический характер, а правомерность некоторых сравнений далеко не очевидна и сама нуждается в дополнительной аргументации. (Например, в нарочито открытом финале «Евгения Онегина», с которым В. Э. Рецетпер сравнивает окончание «Сцен», существенна неопределенность в положении героя. Как тогда согласовать сопоставление обоих финалов с тем, что судьба Франца, осужденного на вечное заключение, казалось бы решена?)

В конечном счете, вопрос о завершенности или незавершенности текста должен решаться на основе анализа его внутренней структуры. Основная цель данной статьи как раз и состоит в том, чтобы представить такой анализ. Кроме того, мы рассматриваем некоторые особенности плана произведения (Бонди С. 650), которые оказываются в идейной структуре общими для основного текста и плана. Мы увидим, что анализ плана, предполагавшего продолжение, позволяет, как это ни покажется парадоксальным, понять логику обрыва основного текста, возникшего во многом как отталкивание от плана, и действительно свидетельствует в пользу законченности «Сцен».

Предлагаемый ниже разбор затрагивает целый ряд вопросов идейной структуры и поэтики «Сцен», представляющих самостоятельный интерес. Одним из главных здесь является историческая проблематика, которая анализируется нами на основе выявляемой мотивной структуры самого произведения и без ссылок на внехудожественные высказыва-

² Ряд подобных сопоставлений был сделан еще Ст. Рассадиным (С. 358), однако исследователь на этом остановился.

ния и произведения Пушкина. Мы также специально останавливаемся на роли «скрытых» элементов, которые, как будет показано, играют существенную роль в данном произведении.

Удвоенная языковая игра

При сопоставлении текста и плана оказывается важным сочетание двух обстоятельств: а) произведение и его план написаны на разных языках (русском и французском, соответственно), б) в обоих случаях, как мы сейчас увидим, выявляется один и тот же мотив, связанный с многозначностью ключевых слов. Благодаря такому двуязычию удастся выявить здесь смысловой инвариант, не чувствительный к выбору языка. Обратим внимание на несколько неожиданную характеристику персонажа в плане: «Le chevalier (la médiocrité personifiée) est tué d'une balle» (Пушкин 1935 С. 339) — «Рыцарь (воплощенная посредственность) убит пулей». Здесь *médiocrité* (поСРЕДственность) связана с лейтмотивом СРЕДневековья (*médiéval* — средневековый). Таким образом, одно из важнейших для произведения противопоставление Средневековья и Нового времени не только дано в нем как оппозиция усредненного, коллективного начала и индивидуальности, но и воплощено непосредственно в языке — точнее, двух языках сразу. (Любопытно, что в данном случае с характерной для Пушкина парадоксальностью свойство невыделенности личности — посредственность — передано при помощи причастия «personnifiée».) Мифопоэтическая традиция, связывающая свойства и историю персонажа с его именем (Имена 1980), по сути распространена здесь на целую эпоху.

Указанное противопоставление коллективного и личного проявляет себя и в других случаях. В сцене нападения «вассалов» рыцари были с опущенными забралами — это значит, что они были *на одно лицо* (так что Франц в поисках Ротенфельда и Альбера вынужден призвать крестьян поднять забрала у поверженных рыцарей). С другой стороны,

посредственности противопоставлено крайнее, экстраординарное проявление рыцарских качеств у «рыцаря бедного» — героя стихотворения, которое читает Франц. К распаду средневековья вели два изобретения (о которых говорится в плане «Сцен») — пороха и книгопечатания, т. е. глубоко индивидуальные акты, действия отдельной личности. При этом взрыв замка и упоминание артиллерии, с которой сравнивалось книгопечатание, знаменовали *подрыв устоев*.

Конь и всадник:

структура текста и историческая проблематика

Помимо языковой игры, важную информацию дает присутствие лейтмотива перехода, который воплощен в образах коня и его эквивалента. Само наименование рыцаря, дворянина — *chevalier* — означает «всадник». (В данном случае французский язык плана оказывается даже более информативным, чем русский язык самого произведения.) Франц работает в замке конюшим, причем эта должность была предложена ему Альбером как начальная ступень на пути к посвящению в рыцари — иначе говоря, функционально она по отношению к карьере Франца подобна коню-переносчику³. Причем, чтобы быть принятым на это место, Франц сначала должен был достать себе лошадь («Достань-ка себе лошадь и приходи ко мне»). Нападая на рыцарей, «вассалы» подрезают лошадям ноги и тем самым лишают рыцарей коней. В замок рыцари направляются, сидя на лошадях спасителей.

Во всех этих случаях конь или его функциональный эквивалент связан с гибелью, спасением или замещением погибшего, т. е. переходом (состоявшимся или нет) между

³ Как известно, в рукописи сначала Альбер предлагал Францу должность оруженосца, а затем Пушкин заменил «оруженосец» на «конюший» всюду, кроме одного случая (Бонди С. 642). Независимо от того, собирался ли Пушкин устранить возникший разнобой наименований или нет, это показывает, сколь значимым было для Пушкина введение в текст должности конюшего.

«этим» и «тем» мирами, а также с вторжением новых сил, знаменующих переход между целыми историческими эпохами (сюда можно отнести появление, согласно первоначальному плану, первопечатника Фауста).

Связанный с указанными процессами образ коня как переносчика (имеющий и сам по себе богатую мифопоэтическую традицию) характерен для поэтики Пушкина в целом. Поучительно сравнить этот образ в «Сценах» и в «Повести из римской жизни», где он также существенно связан с темой перехода между мирами. В «Повести» изображен мир в кризисной точке перехода от античности к христианству, причем этот переход проходит фазу, в которой обе компоненты — римско-античная и христианская — сосуществуют. На уровне образов это приводит к значимости двойной сущности — кентавра, одной из составляющих которого и является конь (см. подробности в работе Заславский 1993). В «Сценах» же предполагалось изобразить качественно иной тип исторического перехода, в котором путем «взрыва» появляется новая фаза, которая должна вскоре вытеснить предыдущую. Соответственно, конь является здесь образом перехода из одного состояния в другое, а не их фиксированного сочетания. То обстоятельство, что в «Сценах» в конце функционально актуализована именно хвостовая часть, смещает равновесие в сторону от середины к периферии и таким нарушением устойчивости подчеркивает существенно динамический характер данного образа.

Конь и всадник выступают в «Сценах» как разделяемые сущности: рыцари лишаются коней в схватке с «вассалами», превращаясь в пассивный объект и в определенном смысле теряя свою сущность, воплощенную в наименовании «chevalier». Это может быть рассмотрено как предвестник будущей гибели средневековых рыцарей как сословия (ср. также со сказанным в плане об индивидуальной судьбе одного из них — гибели от пули). Мифопоэтическая традиция о связи человека и имени (о значимости которой в «Сценах» мы уже говорили выше) распространена здесь на целое сословие. Указанные выше особенности «Сцен» вписываются в об-

щую систему пушкинской поэтики, где соотношение между конем и всадником, в частности их разделение/объединение (если говорить об исторической проблематике) оказывается особенно мощным источником смысла в том, что касается кризисных моментов истории. (Здесь еще можно, например, указать «Медного всадника», а также напомнить, что на одном из пушкинских рисунков изображен конь без всадника⁴).

Такие моменты и роль в этом отдельных личностей Пушкина интересовали особенно. Это позволяет объединить в единую систему целый ряд как законченных, так и незавершенных произведений (Виролайнен 2003). Сюда можно отнести и проблематику «Сцен»⁵. В результате творческих усилий отдельных личностей происходит исторический скачок — но как побочный и непредсказуемый (в том числе и для них самих) результат их деятельности. «Середина» оказывается неустойчивой, а на первый план выходят факторы «периферии» («хвоста»), связанные с перемещением. В результате действия наиболее активных личностей (которые ранее могли занимать «периферийное» положение в описываемом обществе, как брат Бертольд) приводят к переменам. Представитель же уходящего мира — рыцарь, «воплощенная посредственность», должен был, согласно плану, погибнуть от пули, т. е. от оружия, ставшего возможным благодаря изобретению пороха, — одного из «взрывных» событий, обязанного творческой активности личности и знаменующих смену эпох.

Однако картина оказывалась противоречивой: человек при этом мог и сам оказаться лишь пассивным объектом, «Фаустом на хвосте дьявола» (как это предполагалось в плане), которого несет внешняя не контролируемая им сила,

⁴ Об особой роли активности коня в пушкинской поэтике см. также работу (Жолковский 1996).

⁵ Попутно заметим, что из этого ясно, сколь неадекватным оказалось условное название, под которым данное произведение печатается, начиная с первой публикации в 1837 г. в «Современнике». В нем фиксируется только одна эпоха — средневековье («рыцарские времена»), что создает иллюзию исторической статичности в противоречии с идейной структурой произведения.

причастная к этим переменам. Иллюстрацией к сложной картине перепутывания активности и пассивности, центра и периферии и возможной при этом инверсии может служить эпизод, следующий за спасением рыцарей из замка: в качестве «освобожденных красавиц» оказываются не потерпевшие, а их спасители (т. е. активная сторона в предшествовавшей схватке), добровольно севшие на коней сзади и предоставившие спасенным возможность доставить себя как гостей в замок. Все это показывает, сколь важной для Пушкина оказалась проблема, связанная с ролью непредсказуемых, взрывных процессов в истории и формулируемая в современной семиотике как «культура и взрыв» (Лотман 2000 — Особенно см. разделы «Постепенный прогресс» и «Прерывное и непрерывное»).

Образы перехода и тело

Тема перехода проявляет себя, помимо образа коня, в значимости ног (как человеческих, так и конских) и шпор. Ссора в замке и изгнание Франца происходят из-за того, что он отказывается разувать гостя. В одном из вариантов текста конюший был убит раздраженным Альбером за то, что тот сломал ему шпору при разувании (Пушкин С. 346). «Вассалы», подстрекаемые Францем, бьют лошадей именно по ногам, во 2-й песне Франца ключевым образом, ее завершающим, являются шпоры. В начале произведения отец Франца вспоминает, что его отец, посылая его из дому кормиться самостоятельно, дал «два крейцера в руку да два пинка в гузно» — последнее предполагает, что начальный толчок к выходу во внешний мир дается ногой. Смерть же и образ полного разрушения проявляют себя через «нейтрализацию» возможностей ног.

Ноги не только являются физическим средством передвижения, геометрически это — периферия тела. А поскольку

ку в контексте произведения значима также и середина⁶, возникает структурное противопоставление центр — периферия. С периферией в «Сценах» связаны, помимо ног, также и такие образы как хвост, задняя часть коня, «гузно». Спасители подвергшихся нападению рыцарей садятся на свои лошади сзади («мы сядем за вами, как освобожденные красавицы»). В норме всадник сидит на коне посередине — здесь же центр тяжести смещается к хвосту. Франца привязывают к репице (Согласно «Словарю языка Пушкина» и Словарю Ожегова, «Репица — хвостовой отросток у позвоночных животных, покрытый шерстью».) Напомним еще, что посылая Мартына во внешний мир, отец дает ему «два пинка в гузно». Фауст, согласно плану, упоминается в конце не просто прибывшим на дьяволе (который здесь эквивалентен коню), но именно на его хвосте.

Помимо хвоста, связанного с нижней или задней частью тела, в произведении встречается и его верхний аналог. В случае повешения Франца (а стало быть — его «перехода» в мир иной) веревка с петлей оказалась бы одним из воплощений такого «хвоста». Это связано не только с внешним сходством, но и с функцией веревки: она бы завершила жизнь повешенного, в этом смысле оказавшись для него последним («хвостовым») предметом. При этом она захлестнула бы шею Франца (верхний вариант периферии тела). Напомним еще, что в сцене пленения рыцарь хватает Франца «за ворот».

Числа

Отмеченное выше сопоставление середины и хвоста проявляет себя также на языке чисел и цифр. После того, как напавшие крестьяне ранили нескольких коней с рыцарями, один рыцарь говорит другому: «Плохо, брат, — их более ста человек», на что другой отвечает: «Ничего, нас еще пятеро

⁶ Значимость середины проявляет себя не только в пространственном аспекте. Так, Бертольд сообщает Францу, что его отец «не совсем прав, да и не совсем виноват», выбирая середину между крайними суждениями.

верхами». Пять — это середина десятка (опорными числами, представляющими нечто целостное, являются здесь 100 и 10). В сцене нападения крестьян на рыцарей о числе последних говорится дважды. Сначала Франц восклицает: «их нет и десяти человек!..». Затем Другой рыцарь из второй группы рыцарей замечает, что убитых (как ему показалось) рыцарей было девять. В результате такого двойного описания число рыцарей актуализуется как 10 без одного, т.е. нечто целое без небольшого «хвостика». В данном контексте становится значимым и то (иначе нейтральное) обстоятельство, что 9 зрительно напоминает хвост.

Отметим также другие случаи упоминания чисел. В них явно или неявно участвуют 5 или 50 (середина десятки или сотни) и 10 или 100. Бертольд просит Мартына дать ему 150 гульденов. Мартын говорит, что отец выставил его из дома, когда Мартыну минуло четырнадцать лет, т.е. пошел 15-й год. Когда он это рассказывает, ему, по его собственным словам, «за пятьдесят».

Континуальное и дискретное

Тема перехода, в свою очередь, связана с противопоставлением непрерывного (процесс постепенной эволюции от одного состояния к другому) и дискретного (скачок от одного к другому) или их парадоксальным сочетанием. Такие события как изобретение пороха и (упомянутое в плане) изобретение книгопечатания относятся ко 2-му случаю уже в силу самой дискретности творческого акта, приводящего к появлению качественно новых сущностей, не являющихся рутинными результатами непрерывного процесса. Но, кроме того, указанное выше противопоставление проявляет себя и в самом характере поисков и изобретений — в том числе и неудавшихся. Бертольд искал перпетуум мобиле — вечный двигатель, что в данном контексте представляет собой пример «сверхконтинуального», ничем не прерываемого процесса. Вместо этого, согласно первоначальному замыслу, он должен был неожиданно изобрести порох, который бы и разру-

шил замок и тем самым освободил Франца⁷. Бертольд искал также философский камень, т. е. универсальное средство для превращения других металлов в золото. Такое превращение означало бы качественное преобразование сущностей (т.е. дискретную операцию) в ходе рутинного эксперимента (т.е. при помощи непрерывных, постепенно совершаемых операций). Бертольд также занимался квадратурой круга, а это не что иное как противоречивое сочетание непрерывного (круг) и дискретного (квадрат).

Красный цвет и мотив превращений

Мотивы перехода, превращений не только актуализуют в произведении оппозицию дискретного и континуального. Они проявляют себя также посредством цветового кода. Рассмотрим это подробнее. Рассмотрим еще замечание Франца: «Деньги рыцарю не нужны, на то есть мещане — как прижмет их, так и забрызжет кровь червонцами!..» Здесь по сути представлено превращение крови (красной субстанции) в золото. (Заметим еще, что вассалы после схватки называют рыцарей «кровопийцами».) Между тем, красный цвет играл существенную роль в средневековых верованиях, связанных с алхимией и философским камнем, одно из названий которого — красная тинктура.

Мотив крови и ее претворения проявляет себя и в стихотворении о бедном рыцаре: «А М. D. своею кровью // Начертал он на щите». Свою кровь он как бы претворяет в имя своей небесной «дамы», а поэтому — и в ее самое, осуществляя своего рода причастие наоборот.

⁷ «Ищут Бертольда, ведут его и заключают в тюрьму открывает» порох — и взрывается» (Пушкин. С. 340). «Сопоставление плана и намеков в написанной части текста дает возможность делать некоторые предположения о конце пьесы: в том же замке Ротенфельда, по-видимому, заперт в тюрьму и Бертольд Шварц. Он занимается в тюрьме алхимией, изобретает нечаянно порох; происходит взрыв, который и освобождает Франца из тюрьмы» (Пушкин С. 650).

Таким образом, целый ряд тематических и сюжетных элементов — от алхимии до религиозных представлений — оказывается связан мотивом превращений.

Статус текста

Теперь, с учетом сделанных наблюдений, оказывается возможным прояснить статус текста. Рассмотрим последнюю в рукописи сцену. Главному герою грозит гибель — т. е. обрыв непрерывного течения жизни, превращение целого (т. е. всей жизни, включая ее несостоявшееся продолжение) в часть. Причем эта гибель заменяется вечным заточением — что вновь заостряет противопоставление между длящимся и прерывающимся, континуальным и дискретным, целым и частью. В свою очередь, вечное (казалось бы) заточение должно было смениться, согласно имеющимся намекам как в плане, так и в тексте, освобождением — оно должно было быть разрушено взрывом (последний эксперимент Бертольда).

В тексте встречаются и другие проявления категории границ (края, завершения или, наоборот, начала) и смысловая игра между ними. Так, в 1-м же предложении (т.е. самом начале текста) Мартын обращается к Францу с предупреждением, что делает это в последний раз — начало и конец парадоксальным образом сочетаются. Далее оказывается, что Бертольд просит у Мартына денег «в последний раз», причем Мартын тут же замечает в ответ: «Об этих последних разгах я слышу уж не в первый раз» — получается противоречивое сочетание длящегося процесса и завершенности. Далее Мартын высказывает пожелание (с которым Бертольд соглашается), чтобы опыт Бертольда оказался наконец «последним и решительным». После этого оказывается, что за «последним» опытом Бертольда предполагаются, в случае его удачи, новые изыскания, причем целью этих изысканий является вечный двигатель, т.е. нечто, вообще не имеющее окончания.

В поэтике Пушкина является значимым такое явление как псевдообрванный текст: сюжет произведения обрывается, но благодаря тому, что сам обрыв тематизирован, произ-

ведение в целом оказывается законченным (Заславский 2006). Более того, для такого типа текстов именно обрыв парадоксальным образом (и как раз в силу его тематизации) удостоверяет его законченность. При этом для псевдообрванных текстов, помимо акцента на категории конца, характерна игра более общими категориями, связанными с границами текста, включая его начало. Сюда можно отнести целый ряд пушкинских произведений — «Отрывок» (Заславский 2003/2005; Пильщиков, Шапир 2003/2005), «Мы проводили вечер на даче», «Рославлев», «Египетские ночи». Сказанное выше заставляет включить в этот ряд и «Сцены из рыцарских времен». Своеобразие «Сцен» в этом ряду состоит в том, что помимо значимости границ, здесь существенна и середина, им противопоставленная. Так, по сути текст обрывается *на середине*, оставляя не вполне ясным — осуществится ли то, о чем сказано в клятве Ротенфельда, или нет. А поскольку «середина», как было прослежено выше, сама является одним из важнейших смысловых элементов произведения, то происходит тематизация такого сюжетного обрыва.

В рассматриваемом контексте существенно и содержание клятвы Ротенфельда: «запрем его в тюрьму, и даю мое честное слово, что он до тех пор из нее не выйдет, пока стены замка моего не подымутся на воздух и не разлетятся...». Заявленная здесь тема *взрыва* с разрушением стен, т. е. границ замка реализована в самом сюжетном *обрыве*, т. е. явлении, относящемся к границам текста. Причем при таком обрыве границы текста не только актуализуются, но одновременно и как бы отменяются, осуществляя финал, открытый в своей неопределенности⁸. Иначе говоря, то, что предполагалось в плане реальным событием сюжета, перешло на более абстрактный уровень и превратилось в самом тексте в важнейший элемент его композиции.

⁸ В плане указано, что Бертольд взрывает замок. Если считать, что такой взрыв действительно был бы реализован в продолжении имеющегося текста «Сцен», это оказалось бы повтором и ослаблением, совершенно нехарактерным для Пушкина с его предельной лаконичностью, не допускающей ничего лишнего.

Мы полагаем, что, таким образом, соображения, связанные со структурой рассматриваемого текста и общими особенностями поэтики Пушкина, доказывают гипотезу В. Э. Рецептера о том, что «Сцены» являются художественно завершенным целым.

Открытый финал и сюжет за пределами текста

Но если произведение закончено, то что можно сказать о таком важном сюжетном повороте как подрыв замка — исчезает ли он из структуры произведения в целом? На это следует дать отрицательный ответ. Обрыв текста не оставляет такому событию места непосредственно в рамках произведения. Однако имеющиеся в тексте мотивные связи оставляют подрыв замка и последующее освобождение Франца значимыми элементами — хотя, разумеется, меняют их модальность по сравнению с планом. Из актуальных событий они становятся «виртуальными», находящимися за непосредственными пределами текста, но тем не менее вероятными и существенными для смысловой структуры текста как целого.

Во-первых, здесь срабатывает тема слова, в том числе противопоставление слова поэтического (связанного с Францем) и слова профанного, которое в отличие от поэтического должно скоро утратить свою власть непредсказуемым образом. Во-вторых, разрушение замка взрывом означает разложение *камня* на части, радикальное изменение объекта. Но коль скоро Бертольд искал способ получения золота, стало быть он искал философский *камень*, который, как известно, позволял осуществить любые превращения. Только вместо средства для превращений камень в случае подрыва замка сам оказался бы их объектом, — еще один непредсказуемый результат опытов.

Есть еще одно обстоятельство, намекающее на грядущую судьбу как замка, так и его хозяина Ротенфельда. Дело в том, что «ротен» может быть прочитано по-немецки как указывающее на красный цвет. В пользу такого прочтения гово-

рит то обстоятельство, что фамилия изобретателя пороха — Шварц — также прочитывается по-немецки и также имеет цветовой характер, означая «черный». Реплика Ротенфельда по поводу Клотильды «Как она преКРАСНа!», его упоминание о ее «преКРАСНой руке», а также замечание Альбера в адрес Клотильды, поинтересовавшейся длительностью визита Ротенфельда, — «Что ж ты краснеешь?..» — могут быть прочитаны при помощи цветового кода и указывают на то, что Клотильде суждено стать женой «красного» персонажа, что в дальнейшем и происходит. Но вспомним теперь, что красный цвет (как аргументировано выше), связан в произведении с мотивом превращений и кровью. Последнее намекает на грядущую гибель носителя соответствующего имени.

С учетом законченности совершенно иначе (чем это было бы в случае продолжения, предполагавшегося согласно плану) выглядят и некоторые другие элементы окончания «Сцен». Ротенфельд в ответ на просьбу Клотильды помиловать Франца восклицает: «Помиловать его!.. Да вы не знаете подлого народа. Если не пугнуть их порядком да пощадить их предводителя, то они завтра же взбунтуются опять...» В таком контексте и с учетом темы слова получается, что не только клятва Ротенфельда, но и предшествующие ей процитированные выше слова могут иметь смысловой отзвук за пределами явленного в тексте сюжета. Это относится и к словам Клотильды, которая спрашивает Франца: «Не правда ли, что если тебя помилют, то уже более бунтовать не станешь?», Франц в смущении ничего толком не может ответить — т. е. обещания не бунтовать он так и не дает (а значимость слова Франца тем существеннее, что Франц — поэт). Поэтому в произведении просматривается намек не только на то, что через некоторое время замок будет взорван, а заключенный в нем Франц получит свободу, но и на то, что эту свободу он может употребить для следующего бунта. Однако ничего определенного на этот счет сказать нельзя — перед нами сюжет, «виртуальный» вдвойне — как из-за гипотетического

взрыва замка, освобождающего Франца, так и из-за неясности выбора Франца, если такой взрыв состоится.

Если же считать, что после имеющегося текста «Сцен» должно было бы быть продолжение, в котором Франц действительно бы возглавил новое восстание (Бонди С. 650), это оказалось бы просто иллюстрацией к уже имеющемуся тексту и ослабленным повтором — тем более, что в тексте уже был один бунт, в результате которого Франц и угодил в тюрьму⁹.

Помимо клятвы Ротенфельда, есть еще один сюжетный элемент, также связанный с обещанием, который не находит реализации в имеющемся тексте, и который также свидетельствует в пользу грядущего подрыва замка с освобождением Франца. «Бертольд берет деньги взаймы у Мартына, обещая отплатить ему добром (сказочное «я тебе пригожусь»). Но Мартын умирает, и невыплаченный долг Бертольда становится его долгом перед Францем. Таким образом, эта сюжетная линия остается незакрытой. Она ждет своего сюжетного разрешения» (Рассадин С. 318). Ст. Рассадина считал это одним из проявлений сюжетной незавершенности произведения. Однако именно предсказуемость, связанная с необходимостью отдачи упомянутого долга, делает излишней реализацию этой линии в гипотетическом продолжении пушкинского текста.

Таким образом, как клятва Розенфельда, так и обещание Бертольда являются, с учетом пушкинской поэтики (предполагающей предельную лаконичность и отсутствие лишнего), аргументами в пользу того, что обрыв текста художественно мотивирован, а подрыв замка действительно предполагался, но не как реальный, а «виртуальный» элемент сюжета.

⁹ Подобно тому, как таким ослабленным повтором оказался бы подрыв замка при его реализации в гипотетическом продолжении.

Скрытый сюжет: реконструкция опущенных звеньев

То обстоятельство, что в законченном тексте подрыв замка остается значимым фактором, несмотря на то, что в явном виде он в тексте отсутствует, означает присутствие скрытых элементов¹⁰. В данном примере оно усложнено тем, что относится к будущему, которое непосредственно в тексте не дано. Оказывается, в произведении присутствует и целый ряд других элементов подобного рода, более традиционных для поэтики Пушкина в том смысле, что они связаны не с будущим, а прошлым или настоящим. Они становятся тем существеннее, что отступление от первоначального плана, связанное с обрывом сюжета, сместило акцент с общественно-исторической проблематики на индивидуальные судьбы героев и отношения между ними. А самые острые противоречия между персонажами, поворотные моменты в их судьбе и психологические коллизии сплошь и рядом остаются незаметными на поверхности пушкинских произведений, проявляя себя в мельчайших деталях. Эти детали выявляются лишь в ходе некоторой реконструкции событий и обстоятельств — даже несмотря на то, что текст является законченным. Рассмотрим три таких случая.

Возвращение Франца

Когда Франц возвращается из замка в свой дом, обнаруживается целый ряд событий, ему до этого не известных: его отец умер, а все имущество он завещал подмастерью Карлу Герцу. Франц уходит, отказавшись от требований наследства, и оставляет в подарок серебряную цепочку жене Карла. В разговоре Франца и Карла обращает на себя внимание следующее обстоятельство: когда Франц спрашивает, на ком женился Франц, тот отвечает: «На Юлии Фурст, мой добрый Франц, на дочери Иоганна Фурста, нашего соседа... Я тебе ее

¹⁰ О других примерах такого явления см. Рецетпер (2001), Заславский О. Б. (2003), Виролайнен (2003), Пеньковский (2003).

покажу». Последняя реплика неявно предполагает, что пришедший Франц совсем не знаком с дочерью соседа, что весьма странно. Что такое сочетание плохо согласующихся друг с другом факторов — не случайность, следует из того факта, что в рукописи был совсем другой вариант «Ты ее знаешь» (Пушкин С. 349). Также несколько странно, что Франц уходит оставив незнакомой, казалось бы, ему Юлии цепочку на память — тем более, что серебряная цепочка — подарок не дешевый, а делается он человеком, который потерял все свое «имение».

То обстоятельство, что Карл думает, что Юлия незнакома Францу, можно объяснить следующим образом: длительное время до ухода из дома Франц общался почти исключительно с дворянами (в чем его и упрекал отец), а не людьми своего круга, в том числе соседями — соответственно, Карл не видел, чтобы Франц общался с Юлией. Между тем, внезапный подарок Франца является значимым. Приходится заключить, что между Францем (до того, как он стал водиться с дворянами) и Юлией существовали какие-то отношения. Карл же не знал о них потому, что тогда он еще не работал у отца Франца. В пользу этого говорит также следующее сочетание элементов из разных частей текста: цепочка может рассматриваться как аналог четок, которые в стихотворении Франца навязал себе на шею рыцарь бедный в честь своей необычной возлюбленной. Франц, оказывается, потерял все — не только отца и наследство, но и свою юношескую любовь.

Некоторые любопытные моменты обнаруживаются также в оставшихся в предыстории событиях, касающихся Карла. Попробуем очертить их относительную хронологию. Поскольку, как явствует из рассказа Карла, смерть Мартына оказалась скоропостижной, следует заключить, что он передал все наследство подмастерью ранее — в полном соответствии со сделанными ранее сыну предостережениями. Таким образом, был промежуток времени между изменением наследника и смертью Мартына. Мог ли Карл жениться в этот промежуток?

Карл — молодой подмастерье, не успевший еще стать мастером. Именно неожиданно свалившееся на него наследство позволило ему не ждать, пока он станет на ноги, а жениться сразу. Надо полагать, он женился не до смерти Мартына, а уже после нее. Ведь именно при такой последовательности событий получается, что наследство уже реально попало ему в руки, так что благодетель не мог передумать и восстановить в правах наследования сына, если бы тот вернулся. Карл не мог прямо объяснить такие вещи сыну умершего, и поэтому его объяснения и были нарочито невнятны («...я ждал тебя, а ты не приходил — я и женился...»). От момента смерти Мартына прошел всего месяц, о чем Карл поведал Францу. С учетом формальностей и минимального ожидания (хотя бы в силу соображений приличия) получается, что свадьба состоялась меньше месяца назад — характерное для Пушкина сочетание контрастов (свадьбы и смерти в данном случае)¹¹.

Гордые взоры наглой благородной девицы

Клотильда обращается к Альберу с просьбой: «Пожалуйста, прогони своего конюшего Франца; он осмелился мне нагрубить...» Очевидно, это связано с предшествующей репликой Берты (судя по всему, служанки и наперсницы), которая ясно дала понять, что Франц в Клотильду влюблен, что Клотильде очень не понравилось. Однако такое объяснение просьбы Клотильды недостаточно. Ведь на замечание Берты последовала такая реакция Клотильды: «Или ты дура, или Франц предерзкая тварь...» Клотильда сначала допускает оба варианта, поэтому прежде, чем просить выгнать дерзкого

¹¹ Соотношение между Францем и Карлом может быть прочитано на языке притчи о блудном сыне, однако с ее существенной трансформацией. Карл по сути замещает Франца (и как сына и как несостоявшегося жениха). «Блудный сын», вернувшись домой, обнаруживает, что другой сын полностью его вытеснил. Также, такое соотношение может быть прочитано на языке другой притчи о несовместимых друг с другом братьях — притчи о Каине и Авеле, упомянутой Бертольдом.

Франца, она должна была удостовериться в правоте слов Берты. Но для этого ей нужно было Франца увидеть. Между сценой с Бертой и Клотильдой и сценой, где Клотильда просит Альбера выгнать Франца, есть промежуточное звено, причем всего лишь одно. Это сцена, где появляются Альбер, Ротенфельд и Франц. (Сразу после этого она уходит, сообщая Альберу: «Братец, я буду вас ожидать в северной башне...») Далее происходит ссора между Альбером и Францем, и тот покидает замок.) Только здесь Клотильда могла увидеть Франца до своей просьбы, и только здесь она могла удостовериться, что сказанное Бертой — правда. Поскольку никакого обмена репликами между Клотильдой и Францем не происходит, остается заключить, что она просто обратила внимание, как Франц на нее смотрит. В результате она убедилась, что Берта была права, так что Франц — с ее точки зрения действительно «предерзкая тварь» (соответственно, ее жалоба, что Франц ей нагрубил, для нее субъективно недалеко от истины).

Но и Франц почувствовал, что именно выражает ее взгляд, восприняв его как смесь гордости и наглости. Это объясняет, откуда взялась реплика Франца, обращенная им к самому себе, когда он на пути к дому из замка сетует, что покинул свой родной дом ради «гордых взоров наглой благородной девицы». До последней сцены Клотильда просто не замечала Франца (поэтому Берте и пришлось ей объяснить — «не видит никого, кроме вас»). Соответственно, замечание о гордых взорах вызвано последней сценой, где Франц наконец смог увидеть, что Клотильда его заметила, но совсем не так, как ему этого хотелось.

Таким образом, сопоставление различных сцен и реплик героев выявляет то, что вообще не имеет словесного выражения — особый взгляд героини¹².

¹² Ср. с замечанием В. Э. Рецеттера (2010) по другому поводу, что в «Сценах» « пушкинский лаконизм бьет установленные им же рекорды».

Рыцари в замке

Обратим внимание: рыцари, спасшие Ротенфельда и его спутников, спешат на похороны Эльсбергского принца. Почему же этого не делает Ротенфельд? Если о смерти этого принца знали даже рыцари, приехавшие издалека (судя по тому, что им на своем пути сначала пришлось добираться до владений Ротенфельда, где они и вмешались в стычку), то тем более не мог не знать о ней Ротенфельд. Об этом косвенным образом говорит и то, что он не выказывает никакого удивления известием об этой смерти и не расспрашивает о ней рыцарей.

Чтобы ответить на этот вопрос, вспомним, что из разговоров в замке Альбера Клотильды с братом и Бертой было ясно, что Ротенфельд — желанный кандидат на ее руку. Когда Францу была нанесена обида в замке Альбера, Ротенфельд и Клотильда не были еще мужем и женой. Но в замке Ротенфельда Клотильда уже оказывается «прекрасной и благородной хозяйкой», т.е. брак уже состоялся. Из соображений простоты и связности, можно предположить, что свадьба состоялась недавно.

И действительно, в пользу этого свидетельствует реплика Ротенфельда, что в замке на прошлой неделе вышло все кипрское вино — такое указание можно рассматривать как косвенное свидетельство, что всю прошлую неделю в замке продолжался свадебный пир. Тем более, что через название *кипрского* вина просвечивает имя богини любви — Киприды. Одновременно становится понятным, откуда в компании рыцарей Ротенфельда оказался Альбер — он его гость на свадьбе сестры. С учетом сказанного, становится ясным, почему Ротенфельд не собирается ехать на похороны, и одновременно создается характерный для пушкинских произведений контраст — в данном случае свадьбы и похорон (ср. с аналогичным сочетанием в случае Карла — см. выше).

С учетом всех этих обстоятельств выглядит неслучайным и время нападения, выбранное мстителем Францем, — вскоре после свадьбы. Ср. с мотивами Сильвио: «Посмотрим,

так ли равнодушно примет он смерть перед своей свадьбой, как некогда ждал ее за черешнями!» В результате Сильвио появляется несколько позднее свадьбы, но во время медового месяца. Напрашивается также сопоставление со статуей Командора, явившейся как раз во время любовного свидания¹³.

Скрытый сюжет и предсказание будущего

Из проведенного выше анализа следует, что для общей смысловой структуры рассмотренного произведения существенными оказались такие понятия как «псевдооборванный текст» и «скрытый сюжет». И то и другое является весьма нетривиальным и недостаточно изученным в литературоведении явлением. От читателя эти особенности поэтики требуют того минимума активности, без которого понимание неизбежно оказывается не только обедненным, но и искаженным. Если первое из вышеупомянутых явлений находит свое место и у других авторов русской классической литературы (см. Заславский 2003/2005, 2006 и указанную там литературу), то второе, по крайней мере в такой концентрации, является по-видимому уникальным свойством поэтики Пушкина.

Причем в «Сценах» появилось в этом отношении и нечто новое. А именно, эти два явления совместились. В изучавшихся ранее случаях речь шла о восстановлении предыстории или экспликации текущих событий, о которых информация в явном виде не сообщалась. Между тем, в «Сценах»

¹³ Но если в «Каменном госте» носитель поэтического дара (пушкинский Дон Гуан — автор стихов, которые исполняет под музыку Лаура) оказался объектом мести, то в «Сценах» он — ее субъект. В произведении, таким образом, присутствует помимо прочего и тема «гений и злодейство».

Заметим еще, что, судя по словам Франца, адресованным «им» («О, я им отомщу, отомщу...»), Францем двигала месть по отношению не только к Ротенфельду и Альберу, но и Клотильде. В этом смысле интерпретация «чрезвычайного смущения» Франца в ответ на вопрос вступившей за него Клотильды должно учитывать то обстоятельство, что ранее Франц хотел отомстить и ей.

скрытые элементы относятся уже и к событиям будущего. Если бы произведение было продолжено согласно плану, то подрыв замка был бы указан в тексте напрямую. Однако такое событие в нем отсутствует, хотя текст, как мы видели, является законченным и продолжения не требует. Но читатель законченного произведения должен судить о будущем событии (или хотя бы его возможности) на основании того, что имеется в тексте произведения, и только. Как мы видели, предсказание такого события «выводится» из мотивной структуры произведения (алхимия, превращения, роль красного цвета и т. п.). Подобным же образом обстоит дело и с другим событием — повторным бунтом, во главе которого мог стать Франц: это так и осталось не реализованным, «виртуальным» событием.

Именно потому, что такая неопределенность оказывается заложенной в структуру самого произведения, финал остается открытым и неопределенным — с разными вариантами судьбы Франца. Соответственно, в таком финале появляется недоговоренность, и поэтому он действительно может быть сопоставлен с финалом «Евгения Онегина» или «Пира во время чумы».

Особенности поэтики Пушкина, связанные как с собственно «скрытым сюжетом», так и роли скрытых элементов в целом, нуждаются в дальнейшем изучении.

Литература

Бонди 1935: С. М. Бонди. Сцены из рыцарских времен. // А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений. Т. 7. Драматические произведения.* 1935. Л.

Виролайнен 2003: Виролайнен М. Н. Генеалогический принцип в истории (Пушкинский проект из десяти названий: опыт реконструкции). // *Речь и молчание. (Сюжеты и мифы российской словесности.)* СПб., 2003. С. 237—252.

Демидов 1900: Демидов Н. О «Сценах из рыцарских времен» А. С. Пушкина. // *Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии Наук.* 1900. Т. 5. Кн. 2. С. 631—640.

Жолковский 1996: Жолковский А. К. «Превосходительный покой»: об одном инвариантном мотиве у Пушкина. // А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. *Поэтика выразительности*. М., 1996. С. 259, 260.

Заславский 1993: Заславский О. Б. Структурный дуализм «Повести из римской жизни» А. С. Пушкина. *Russian Literature*, XXXIV-III (1993). P. 411—423.

Заславский 2003: Заславский О. Б. «Нежданная шутка» в «Мозарте и Сальери» А. С. Пушкина. // *Изв. РАН. Серия литературы и языка*, 2003, том 62, № 6, с. 46—53.

Заславский 2003/2005: О. Б. Заславский. Структурные парадоксы пушкинского «Отрывка» («Не смотря на великие преимущества...»). *Philologica* 2003/2005. Том 8 № 19/20. С. 205—207.

Заславский 2006: О. Б. Заславский. Структурные парадоксы русской литературы и поэтика псевдооборванного текста. *Sign systems studies* 34 (1) 2006, 261-269.

Имена 1980: // *Мифы народов мира*. Т. 1. М., 1980. С. 508—510.

Листов 1995: Листов В. С. К истолкованию образа Фауста в пушкинском плане «Сцен из рыцарских времен». *Болдинские чтения*. Нижний Новгород. 1995. С. 16—27.

Лотман 2000: Лотман Ю. М. Культура и взрыв. // *Семиосфера*. СПб., 2000. С. 12—148.

Пеньковский 2003: Пеньковский А. Б. 2003. *Нина. (Культурный миф золотого века русской литературы в лингвистическом освещении)*. М., 2003.

Пильщиков, Шапир 2003/2005: Пильщиков И. А., Шапир М. И. Стихотворец и публика в пушкинском отрывке «Несмотря на великие преимущества (...)» (Дополнения к комментарию). *Philologica* 2003/2005. Том 8 № 19/20. С. 209-216.

Пушкин 1935: А. С. Пушкин. *Полное собрание сочинений*. Т. 7. *Драматические произведения*. Л. 1935.

Пушкин 1966: Пушкин. Итоги и проблемы изучения. — М.; Л.: 1966. С. 457.

Рассадин 1977: Рассадин Ст. *Драматург Пушкин*. М., 1977.

Рецептер 2001: Владимир Рецептер, „Я жду его“: Скрытый сюжет „Скупого рыцаря“. *Звезда*, № 2, 2001.

Рецептер 2010: Тайна пушкинских финалов. *Новая газета* № 20 от 26.02.2010.