

Из общего тиража журнала Институт «Открытое общество»
вытискал и направляет в российские библиотеки
1184 экземпляра.

Дорогие российские читатели!

Оформить подписку на наш журнал на II полугодие 1999
года вы можете в любом почтовом отделении Российской
Федерации по каталогам следующих агентств:

- «Сегодня-пресс» (в объединенном каталоге Почты России
«Подписка—99»): подписной индекс 39356
- «Роспечатать»: подписной индекс 47147 (на полугодие)
подписной индекс 48947 (на весь год)

ЗАРУБЕЖНУЮ ПОДПИСКУ ОСУЩЕСТВЛЯЮТ

Kubon & Sagner

Heßstr. 39/41, 80798, München, Germany

tel.: (089)–54–218–130

fax: (089)–54–218–218

e-mail: postmaster@kubon-sagner.de

<http://www.kubon-sagner.de/ksinfo>

East View Publications, 3020 Harbor Lane North,
suite 110, Minneapolis, Minnesota 55447, USA

Стоимость зарубежной годовой подписки

US\$ 70 — для частных лиц

US\$ 110 — для учреждений

Адрес и телефоны редакции «НЛО»:

Почтовый адрес: 129626 Москва, а/я 55, Россия

тел: (095) 976–4788

факс: (095) 977–0828

e-mail: nlo.fnd@g23.relcom.ru

Представительство в С.-Петербурге:

тел: (812) 555–1208

Электронные версии журнала <http://www.infoart.ru/magazine/nlo/index.htm>
http://www.book_melka.ru

Литературное НОВОЕ обозрение

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

№ 37 (1999)

Редакция

Ирина Прохорова (главный редактор)
Сергей Козлов (теория)
Сергей Панов (история)
Татьяна Михайловская (критика)
Абрам Рейтblatt (библиография)

Редколлегия

Константин Азадовский (Петербург)
Хенрик Баран (Олбани, Нью-Йорк)
Галина Белая (Москва)
Николай Богомолов (Москва)
Вадим Вацуро (Петербург)
Михаил Гаспаров (Москва)
Борис Аурбин (Москва)
Александр Жойковский (Дос-Анджелес)
Андрей Зорин (Москва)
Андре Клаберг (Стокгольм)
Александр Давров (Петербург)
Ажон Малмстад (Кембридж, Массачусетс)
Александр Основат (Москва/Дос-Анджелес)
Омри Ронен (Ани Афбор, Минчиган)
Игорь Смирнов (Константин/Мюнхен)
Роман Тименчик (Иерусалим)
Евгений Годдес (Рига)
Александр Чудаков (Москва)
Михаил Ямпольский (Нью-Йорк)


МОСКВА

ТУЗ В «ПИКОВОЙ ДАМЕ»¹

И постепенно в успешные
И чувства и дум впадает он,
А перед ним воображение
Свой пестрый мечет фараон.
(«Безвзвиз Онегин» 8,
XXXVII)

В начале «Пиковой дамы» Томский рассказал о своей бабушке-графине, которая в молодости проиграла герцогу Орленскому большую сумму au jeu de la Reine в Версале. В отчаянии она пришла к графу Сен-Жермену просить денег, но тот вместо денег назвал ей три заветные карты, которые должны были выиграть три раза подряд. Вернувшись, графиня отыгралась. Этот удивительный эпизод, искусно рассказанный Томским за карточным столом, вызвал следующую реакцию:

- Случай! — сказал один из гостей.
- Сказка! — заметил Германн.
- Может статья, порочковые карты? — подхватил третий.
- Не думаю, — отвечал важно Томский.

Как решить, чей ответ ближе к истине? Тех, что разоблачают тайну и объясняют загадку трех карт рациональным путем как случай, сказку, порошковые карты, или же ответ Томского, который отвергает естественные объяснения и допускает вмешательство сверхъестественных сил? Эту двойственность естественного и сверхъестественного в объяснении фантастического явления замечательно передал Достоевский в письме к Ю.Ф. Абазы: «Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую Даму» — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение и именно своеобразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести... вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые сопрякоснулись с другим миром, злых и враждебных человеческому духу. ... Вот это искусство!»²

Цветан Тодоров в книге о фантастике пишет, что главнейшим условием данного жанра является колебание читателя между естественным и сверхъестественным объяснением: «В подлинно фантастическом жанре всегда имеется формальная возможность простого объяснения невероятного явления, но в то же время такое объяснение полностью лишено внутренней правдоподобности»³.

Пушкин построил свою фантастическую новеллу именно так, что однозначно ответ на этот вопрос невозможен. С другой стороны, для Пушкина было очень важно создать определенную ауру окультуренного. Упоминание в повести энциклопедии, *l'art de phisiorhologie*, скрытый галльанизм, Монгольфьеров шар, Месмеров магнетизм, цитата из мистика Сведенборга, эпиграф на гадательной книге — это все необходимые магические, алхимические вещества, из которых Пушкин создает фантастическую повесть. Но одновременно Пушкин запрятал в «Пиковой даме» множество

улик, которые толкают читателя на поиски рационального объяснения фантастических происшествий. Самое главное — Пушкин строго сохраняет равновесие между возможностью фантастического и рационального истолкования повести.

Несмотря на то, что такая двусмысленность повести составляет ее поэтическую суть, поиски рационального объяснения тайны трех карт продолжаются. При этом задается обычно три вопроса: 1) чем мотивирован ангорский выбор тройки, семерки и туза? 2) мог ли Германн или читатель отгадать эти три карты естественным путем, т.е. до появления призрака графини? 3) как объяснить роковой промах Германна в конце повести?

Тройка, семерка, туз

Сегодня вряд ли кто-нибудь еще разделяет мнение М. Гершензона о полной произвольности выбора трех карт: «что в галлюцинации <Германну> померещились эти, а не другие три карты, это, конечно, случайность: не все ли равно, какие?»⁴ В поисках ответа на вопрос о происхождении 3, 7 и 1 (1 — цифровое значение туза) исследователи обратились к литературным источникам, с которыми Пушкин мог быть знаком. Первая прямая связь с пушкинскими картами была обнаружена Н. Капшиным в строках стихотворения Ф. Глинки «Брачный пир Товия» (1828): «Мало ль платить? Утроить, сын! Усемерить», содержавших две из трех карт⁵. В. Виноградов указал на новеллу К. Хойна «Голландский купец» в которой герой выигрывает состояние, став на тройку и семерку⁶. Но ни эти, ни другим исследователям многочисленных литературных подтекстов не удалось обнаружить всех трех карт вместе: как правило, в них не доставало туза⁷.

Б. Томашевский и В. Набоков обратились к карточному быту того времени и предложили внелитературный источник комбинации трех карт. Они указали, что числа 3-7-1 порождаются самой игрой в фараон. Если играть «на руте» (улавливать ставки каждый раз, т.е. загибать «пароли» и «пароли-не»), и если первая ставка (де ва) равняется одному, то три первых выигранных будут равняться 1+3+7 (*une et le va, trois et le va, sept et le va, etc.*)⁸.

В начале повести Пушкин сам говорит об этой тактике, называя первый выигранный — «сонника», а последующие удвоенные ставки — «пароли» и «пароли-не». Германну, который «отроду не загнул ни одного пароли», но «целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры», ряд 1-3-7 был, конечно, хорошо известен. Как бы ни правдоподобно казалось объяснение мотивировки выбора трех карт Томашевским и Набоковым, в нем есть свой изъян. Их формула 1-3-7 верно определяет три заветные карты, но она не в состоянии обеспечить Германну выигрыш, потому что туз занимает в ряду 1-3-7 не то положение. Для выигранных карт нужно было ставить в порядке 3-7-1. Таким образом, открытие Томашевского и Набокова верно мотивирует лишь выбор трех карт, но не их последовательность, которая является такой же необходимой предпосылкой выигрыша.

Не слишком горюя о неудаче литературоведов, перейдем ко второму вопросу: мог ли Германн отгадать три верные карты и их порядок естественным путем, т.е. без вторжения потусторонних сил? Чтобы ответить на него, не расставая магической ауры повести, многие критики прибегали к

более «окулярными» методам нумерологии, кабылаи. Повесть расмагтривалась как нумерологический шифр и в разлгичных числовых мотивах отсккивались три заветные карты? Однако узавиимость этого подхода заключается в том, что повесть содержит множество чисел и дат (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 17, 20, 30, 40, 50, 60, 70, 80, 87, 100, 275, 47000, 50000, 94000, 300000), из которых при желании можно извлечь цифровое значение любой карты колоды. Если сосредоточиться на коротком отрывке, как например, «Вот что утроит, усмерит мой капитал!», то оказывается, что одной из трех карт, как обычно, туза, не достает. Даже если нам удастся обнаружить все три карты, их последовательность, как правило, неверна¹⁰.

Такой же упрек можно сделать и в адрес тематри, т.е. анаграмматического извлечения трех карт из звукового состава текста. Американский ученый Л. Лейтон, например, остроумно обнаружил многочисленные анаграммы и логотрафы карт в описании спальной трафины:

Перед кивотом, наполненным старинными (3) образами (1), теплилась золотая лампада. Полиньяльце шпифные кресла и диваны (2) с пуховыми подушками, с сошедшей позолотой, стояли в печальной симметрии (7, 3) около стен, обитых китайскими обоями. На стене висели два (2) портрета, писанные в Париже м-ме <падаме> Лейтис (Q). Один (1) из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светлом зеленом мундире и со звездой (В, К, 12); другой (2) — молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розой в пудренных волосах (Q). По всем (7) углам торчали фарфоровые пастушки (1), столовые часы работы сланого Лейтоу (К), коробочки, ружетки, веера и разные (1) дамские (Q) игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе (7) с Монгольфьевым шаром и Месмеровым (7, 8) магнетизмом. (Гл. 3)¹¹

Нет сомнения, что это любопытнейшее описание спальни трафины, которое Гершензон неизвестно почему назвал «художественным промахом»¹² — одно из самых интригующих и наматчиненных мест повести. Оно буквально кишит намеками на карты. Но как бы заманчиво такое анаграмматическое прочтение нам ни казалось, из графининного буддара помимо трех нужных карт можно извлечь и двойку, и восьмерку, и короля, и даму, и в нем опять не указана нужная последовательность.

Если обратиться к более коротким анаграмматическим отрывкам, мы обнаружим, что одной из трех карт, как правило, недостает: «...фонари светились тускло: улицы были пусты. Изредка танцуют Ванька на тощей кляче, высматривая запоздалого седока (1, 1, 3)...на его месте он поступил бы совсем иначе (7, 1, 8, 7)... — я причиной ее смерти (7, 3)... — я не хотел ее смерти (7, 3)... В эту минуту показало ему, что мертва насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германи, поспешно подавись назад, оступилась и называть прынула об земь» (7, 1, 1). Игак, нумерологическое или тематрическое прочтение этих отрывков дает только минимое разрешение тайны трех карт и их порядка.

Более надежным нам представляется подход, совмещающий оба выше названных метода, нумерологию и тематрику, особенно если его применить к более подходящему месту повести. В следующем отрывке, нам кажется, Пушкин зашифровал три карты в категории фавбульного времени, создав таким образом своеобразную хронограмматическую загадку: «Однажды, —

это случилось два дня после вечера, описанного в начале этой повести, и за неделю перед той сеной, на которой мы остановились, — однажды Иванова Иванова...» (Гл. 2)

«Однажды» обозначает туза, «неделя» семерку, а для того, чтобы извлечь несостоящую тройку, необходимо прибавить к этим двум дням тот вечер несостоящую тройку, необходимо прибавить к этим двум дням тот «незаметный» вечер, который Пушкин описал в самом начале повести: «Однажды играл в карты у конюшардиредна Нарумова. Долгая зимаия ночь прошла незаметно; если ужинать в пятом часу утра» (курсив мой). Этот отрывок содержит три нужные карты, и в нем уже намечается правильная последовательность: (1)-3-7-1. Однако главное преимущество этой шарады в том, что она может послужить ключом к решению следующей хронограмматической загадки, в которой Пушкин, по-моему, спрятал именно три нужные карты и в верном порядке: «Не прошло трех (3) недель (7) с той поры, как она в первый раз (1) увидела в окошко молодого человека...» (Гл. 2)

Но даже в этом, казалось бы, рациональном решении есть свой недостаток. Германи для того, чтобы расшифровать эту шараду, надо было бы подняться со страницы повести и стать ее читателем. Но осознание авторского текста героем не предусматривалось поэтикой пушкинского времени, и такой скачок из текстуального и метатекстуального уровня был бы равносильен скачку в метафизику, рационально необъяснимому в пределах поэтики 19 века.

Игак, чтобы оставаться по сию сторону действительности, следует обратиться не к авторской речи, а к собственным словам героя, к монологу Германина во второй главе: «Да и самый анекдот?.. Можно ли ему верить?.. Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал, и доставит мне покой и независимость!»

А. Столбимский, первым прокомментировавший этот отрывок, пишет о двойной — естественной и сверхъестественной — мотивировке: «Таким образом, фиксирование двух карт происходит двойким путем: явное, со стороны трафины, и изнутри, со стороны Германина. Рядом с явной фантастической мотивировкой — скрытый намек на возможную реально-психологическую мотивировку»¹³.

А. Колжак соглашается с тем, что «Германи подосознательно угадал две из трех карт, которые трафины должна была открыть ему. Однако психологический подход не в состоянии объяснить последней вытрянной карты: туза»¹⁴. Н. Розен, который также прокомментировал это место, скептически заключает: «Туз не упоминается в данном отрывке, но Виноградов обнаружил его в «тайной неблагожелательности» пиковой дамы. Дж. Т. Шоу находит туза в стремлении Германина стать важной персоной — тузом. Другие критики усматривают его скрытым в другом образе: в последнем слове процитированного отрывка — «независимость». Тот факт, что туз как таковой отсутствует в этом отрывке и должен быть хитроумно извлечен, свидетельствует о непрочности данного подхода»¹⁵.

Имея больше доверия к Пушкину, чем к пушкинистам, я все-таки настаиваю на непотрешимости пушкинской тайнописи. Случайно оборотные Германином слова содержат, по-моему, все три карты, включая туза. Между 3 и 7 таится фонетически асимметрированный туз:

«вот что утроит Семерит мой капитал!»

Закон, по которому «две неполивинные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место» (гл. 6), явно не относится к поттке шарад и каламбуров. В анаграммной форме туз прекрасно уживается с тройкой и семеркой в одном и том же пространстве и времени.

Я хотел бы добавить, что прием закрывания средней карты, по-моему, навеян самой игрой в фараон. В этой игре понтер (игрок) выбирал из своей колоды любую карту, клал ее на стол крапом вверх и делал на нее ставку (клад деньги, написывал меном или загибал уголки). Затем банкомет брал свою колоду и начинал раскладывать (метать) карты лицом вверх, направо и налево от карты понтера. Понтер потом открывал свою карту и выигрывал, если она совпадала с картой слева, или проигрывал, если она совпадала с картой справа (масть в фараоне не имеет значения). При совпадении карт игрок продолжался; понтер мог выбрать новую карту из своей колоды или снова сделать ставку на старую.

Итак, слова Гермманна: «вог что утронг, усемемерит...» ядобавок к трем верным картам подсказывают герою и верный порядок, в котором нужно было играть. При первом чтении слов «утронг, усемемерит» перед нами открываются только две карты, как бы лицом вверх, как в игре в фараон. При втором, криптографическом прочтении этих слов открывается средняя карта, туз. О справедливости такой последовательности в свою очередь свидетельствует и сама история толкования этого места критикой. Литературоведы, давно обнаружившие тройку и семерку, до сих пор не разглядели столь остроумно запрятанного Пушкиным туза¹⁶.

Важнее всего, конечно, то, что эта анаграмма предшествует сцене, в которой призрак графини называет Гермману три верные карты. Итак, можно предположить, что если бы инженер Гермман более чутко прислушался к собственным словам, он мог бы естественным образом, т. е. без вмешательства посторонних сил, отгадать три верные карты и их порядок. Он мог бы утронг, усемемерить свой капитал, не отключая своей совести. Смертью старухи. Но даже в этом возможно, хотя и маловероятном случае остается рационально необъяснимым, почему в ипральном салоне Чакалинского выпали именно эти три карты и именно в этой последовательности. Естественное объяснение нас снова приводит в тушик, а дальше начинается фантастика.

В «Пиковой даме» есть, по-видимому, еще только одно место, предшествующее ночному визиту графини, из которого можно извлечь все три карты в верном порядке. Но поскольку этот отрывок представляет собой трансформацию трех карт, основанную на звуковых и зрительных трансформациях трех карт, следует, прежде чем приняться за его расшифровку, более пристально рассмотреть сам криптографический метод Пушкина.

После ночного визита мертвой графини, назвавшей Гермману три верные карты, Гермман начинает воспринимать окружающую его действительность в новом ключе. Действительность становится знаковой, наполняется символами, намеками на три карты, которые Гермман прочитывает в самых разнообразных явлениях. Следующий отрывок из шестой главы, частично расшифрованный для читателя самим Пушкиным, служит хорошей иллюстрацией пушкинской тайнописи и тем самым дает читателю ключ к прочтению других загадочных мест повести:

«Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: — Как она стройная! Настоящая тройка червоная. У него спрашивали, который час, он отвечал: — без пяти минут семерка. Всякий пугастый мужчина напоянчил ему туза. Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принидали все возможные виды: тройка цела перед ним в образе пышной грандфлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком».

Американский критик Н. Розен подробно описывает зрительные и звуковые метаморфозы дневных и ночных видений трех карт¹⁷. Мотивы дневных превращений вполне понятны и объяснимы. «Стройная девушка» ассоциируется с «тройкой червоной» по звуковому и зрительному сходству: три «сердца» расположены одно над другим, напоминают стройный девичий стан (см. Приложение, рис. 1—3)¹⁸. Вторая трансформация образа происходит в карту: «Который час» — «без пяти минут семерка». Мы уже наблюдали аналогичное превращение карт в категории времени в пушкинских хронограммах. Третье превращение — «пышного мужчину» в «туза» — основано на звуковом и смысловом уподоблении: «туз» означает винного, состоятельного человека с положением¹⁹.

В отличие от дневных, ночные видения Гермманна более загадочны, как им и подбегает, и представляют собой экспансию и деформацию дневных образов. Ночные трансформации не сопровождаются звуковыми ассоциациями; остаются одни зрительные. Подобно дневному превращению червоинной тройки в стройную красавицу, черная тройка с ее листоподобными ми пиками или трефами расцветает ночью «пышным грандфлором», напоминающим о *rosa grandiflora*, символе розенкрейцеров²⁰. Семерка является в виде готических ворот. Объяснение этой странной метаморфозы принадлежит русскому искусствоведу Г. Коке, который убедительно показал сходство рисунка фельтеновских готических ворот Екатеринбургского парка с абрисом семерки пик²¹. Изображение этих ворот появилось на титульном листе «Северных цветов» Дельвига на 1830 г. Н. Розен иллюстрировал превращение туза в «гигантского паука» сходством знака пика с экзотическим пауком треугольной формы. Однако и обыкновенный паук-крестовик (*ateneus diadematus*) с крестом на спине, удивительно напоминающим знак треф, годится для наших скромных целей.

Все дневные и ночные варианты 3-7-1 взаимосвязаны. Аналогия между стройной девушкой и пышным цветом и между толстым мужчиной и готическим пауком понятна. Менее очевидна связь «без пяти минут семерка» с «готическими воротами». Н. Розен полагает, что «готические ворота» возмразяются во времени к средневековой, к готическому роману, и следовательно, дневные и ночные ассоциации с семеркой относятся ко времени²². А. Кольжак усматривает еще более отвлеченный параллелизм между дневными и ночными превращениями 3-7-1 в категории времени: «молочность, проходящее время, старость = плодородие, историческое время, разрушение — смерть»²³. Если пушкинская криптограмма зашифрована в одном, как я предполагаю, зрительном ключе, то оба превращения семерки должны коррелировать с категориальными времени посредством некоего зрительного образа. Может быть, каминные часы в готическом опрае из петербургской квартиры Пушкина, в миниатюре повторяющие готическую арку, составляют недостающее звено этой ассоциативной цепи. Последо-

вательность пушкинской тайнописи подтверждается и тем, что он дважды в своих хронограммах зашифровал три карты в категории времени.

Но эта изумительная криптограмма, частично расшифрованная для нас самим автором, показывает в тексте только после ночного визита графини и, таким образом, не открывает никакой тайны. Однако эти зрительные и звуковые переоплодотворения трех карт могут служить ключом (или отмычкой) для расшифровки аналогичной криптограммы, следующей сразу за тем местом, в котором Германн сам случайно назвал три заветные карты:

«Рассуждая таким образом, очутился он в одной из главных улиц Петербурга, перед домом старинной архитектуры. Улица была заставлена экипажами, кареты одна за другой катились к освещенному подъезду. Из карет поминутно вытывивались то стройная нога молодой красавицы, то прелестная ботфорты, то пологатый чулок и дипломатический башмак Шубы и плащи мелькали мимо величавого швейцара. Германн остановился». (Гл. 2)

Переосмысляя звуковые, зрительные и семантические ассоциации, мы предлагаем следующую расшифровку этой криптограммы: фраза «кареты формулировкой в следующем абзаце: Германн «ставил карту за картой»). Затем Пушкин вынимает из своей колоды три верные карты, замаскированные в виде ножек, появляющихся одна за другой из карет. Первой из «колоды-кареты» выходит тройка: «Из карет поминутно вытывивались то стройная нога молодой красавицы...» (образа аллитеративно и зрительно воспроизводит вышеупомянутую метаморфозу тройки: «Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!». Настоящая тройка червоная»). Следующей из колоды выходит семерка, зашифрованная под «прелестную ботфору». Стоит ее перевернуть вверх ногами, и получится семерка 2. Не поддежит сомнению, что пологатый чулок и дипломатический башмак укажут на ногу важного «гуза». К тому же последняя трансформация преувеличивает ассоциацию гуза с пузатым (гузастым) мужичиной и огромными тые ноги, а на спине крест — треф. Обе подробности еще более тесно связывают образы, принимаемые гузом.)

Итак, «стройная нога», «прелестная ботфорты» и «дипломатический башмак», вытупающие на глазах у Германна из «карет-карт», представляют собой зашифрованные образы заветных карт, которые Пушкин, знающий толк в ножках не хуже чем в картах, в надлежащей последовательности подсовывает своему недоталивому герою. Будь инженер Германн больше ценил бы «ножек», он сумел бы разгадать тайну трех карт. Утроил бы, уселерил и, если хотите, «утузил» свой капитал, и, быть может, пришло бы к стройным ножкам молодой красавицы, вроде Лизы. Ему не пришлось бы стать виновником смерти графини, да к тому же «свидетелем отравительных танств» гулета Анны Федотовны, наблюдающим, как «желтое платье, шитое серебром, <падает> к ее распухшим ногам» (гл. 3).

Д а м а

Последняя пара ножек приводит нас к последней карте этой мистической повести, к пиковой даме. Старая графиня Анна Федотова, живая память ник восемнадцатого столетия, движущийся за гробною тенью среди людей,

принадлежит к числу самых любопытных пушкинских созданий. Прото-типом ее послужила княгиня Н. П. Голицына (урожд. гр. Чернышева), лично знакомая Пушкину (см. Приложение, рис. 4). Кн. Голицына состояла фрейлиной при пяти императрицах, и когда Пушкин писал «Пиковую даму», ей было 92 года²⁸. Она была страстным игроком, и при дворе, поскольку она плохо видела, держали для нее специальную колоду больших карт²⁹. Саму идею повести Пушкину поддал один из многочисленных анекдотов, которые ходили о княгине. По преданию, внук ее С. Г. Голицын сам рассказывал Пушкину, что «раз он пропирался и пришел к бабке просить денег. Ленен она ему не дала, а сказала три карты, назначенные ей в Париже С.-Жерменом. ...Внучек поставил карты и отыгрался»³⁰. Развязка пушкинской повести, однако, ничем не обязана этому анекдоту, не называющему трех карт и счастливо оканчивающемуся.

В. Набоков обнаружил возможный немецкий источник сюжета повести в романе шведского романтика К. Й. Ливинга «Пиковая дама» (1824). Роман составляет письмо из сумасшедшего дома, адресованное покойному другу молодым игроком, погубившим себя игрой в фарон. Он девять раз сразу выигрывает на пиковую даму, в десятый же раз на месте дамы оказалась десятка³¹. У Пушкина пиковая дама вытесняет гуза и отправляет Германна в сумасшедший дом. Роман Ливинга, таким образом, частично напоминает развязку «Пиковой дамы».

Обратимся к этой развязке и постараемся ответить на третий и последний вопрос: чем и как она мотивирована. На наш взгляд, самым загадочным в «Пиковой даме» является не то, что призрак открывает Германну три выигранные карты, а то, что герою не удается выиграть. Попытки объяснить роковую замену гуза дамой естественными причинами предпринимались неоднократно. Некоторые из предложенных решений напоминают реликвию гостей Нарумова в начале повести: «Случай!» — «Сказка!» — «Может статься, порошковые карты?»

Так, Гершензон считает, что Германн вынул пиковую даму по «чистой случайности», «да и вид у этой карты, вероятно, не имел никакого сходства с мертвой старухой в пробу»³². Чхидзе материалистически объясняет ошибку Германна тем, что в новой колоде карт «краска, естественно, была свежей и карты слегка липли одна к другой... Таким образом, все становится теперь на вполне реальную почву и никакой «мистики» в повести нет»³³.

Более убедительное объяснение роковой развязки — психологическое решение, предложенное В. Виноградовым. Виноградов считает таинственное вмешательство пиковой дамы в конце повести материализацией табуированного Германном чувства вины: по его толкованию, «пиковая дама, в которой воплотился образ мертвой старухи», заменила гуза вследствие борьбы и смешения двух неподвижных идей в сознании Германна. Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, гуз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи»³⁴.

Каким бы убедительным ни казался этот довод, он не в состоянии объяснить сам механизм подмены одной карты другой.

К верной психологической интерпретации Виноградова мы хотели бы добавить несколько наблюдений об особенностях восприятия Германном

образа старухи-графини. Возможно, что эти черты отложились в подоснании Германина и в роковую минуту засгавляли его «обдернутьсья» и вме-сто нужного туза вынуть даму.

Первой особенностью образа графини является ее визуальная стилизация под карту, основанная на их физическом сходстве и волеизъявля в механизме игры в фарон. В бударе Германин видит портрет графини работы пш-те Леберн, изображающий «молодую красавицу с оринным носом» и «с розово в пурпурных волосах». Портрет напоминает карту пиковой дамы, на которой дама помещена в профиль, с розой в руке (см. Приложение, рис. 4). Затем Германин несколько раз видит графиню в различных по-ложениях, заклоченную, как на карте, в прямоугольную раму. Раздвываясь в стальяне, она предстает в виде двойной фигуры, обрамленной зеркалом. Далее Германин видит ее на фоне прямоугольной спинки волгтеровских кресел: «Графиня сидела, ... казаясь направо и налево», словно «по действию скрытого гальванизма». Само качание «страшной старухи» напоминает ход игры в фарон, где карты ложатся направо и налево от карты понтера². Дважды Германин видит графиню в раме своего окна, и дважды она подмигивает ему из других прямоугольных рамок: из открытого проба и, наконец, с роковой карты, поражая Германина не только его опшкой, но и «необыкновенным сходством»³.

Обратимся теперь непосредственно к механизму замены туза пиковой дамой. Изображенные на этих картах символы не имеют ни малейшего по-добия, которое могло бы оправдать промах Германина. Разница между тузом, с единственной пикой в центре, и дамой, чья фигура занимает почти все поле карты, казалась бы, исключает смешение. Происшедшая подме-манна рядом иных уподоблений туза и дамы, основанных на смежности, а не на непосредственном зрительном сходстве.

В первый раз две дамы прихоят в соприкосновение в виде двух портретов, которые Германин видит в бударе графини: «Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светло-зеленом мундире и со звездой» (траф, полный, видный мужчина = туз). Другой представ-лял «молодую красавицу с оринным носом... и с розово» (графиня, про-филь, роза = дама). Вязность этих портретов могла способствовать после-дующему смещению Германином этих карт.

Асимметрия туза и дамы способствует и присутствию некоторого анд-рогинного элемента во внешности Анны Федотовны. Когда с нее снимают «чепел, украшенный розами» и «напудренный парик», Германин видит в зеркале мужеподобную «плотно остроконную голову». Реальный прооб-родку и усы кнгино Голпыну называли в свете «Prinseesse Moinsch» (устая кнгиная) или мужским именем «Prinseesse Woldeham»⁴.

К тому же положение графини и графа в повести неравноправно: «да-ма» главенствует над «тузом». Нелестное описание Томским его «покой-ного дедушки» подчеркивает подчиненное положение графа: «Поконный дедушка, сколько я помню, был род бабушкина дворянского. Он боялся ее, как огня... Бабушка дала ему пощечину и легла спать одна, в знак своей немилости».

Подчиненное положение графа-туза в жизни находит свою параллель в непрочном положении карты-туза в последовательности 3-7-1. С самого

начала туза был самым уязвимым звеном этой тройки: он либо отсутство-вал вовсе, либо представлял в наиболее замаскированном виде. Семан-тически скрытый за словами «раз, два, однажды» или заправленный на сты-ке слов «утроит, усмерит», туз составляет наиболее ускользающий ком-понент пушкинских криптограмм, что и могло в свою очередь способство-вать его вытеснению другой картой.

Конечно, ни один из этих доводов не может рационально объяснить ро-ковую ошибку Германина в конце повести. Тройка, семерка и туз, откры-тые ему призраком, все-таки были вытравленными картами, и не случись роковой помены, он бы утроит, усмерил свое состояние. Подвальные урвазния совести и визуальная ассимиляция этих двух карт в сознании или подознании Германина только способствовали их смещению, но не могли определить его. Выбрав «свою карту» (Пушкин не говорит «туза»), Германин должен был посмотреть на нее и, скорее всего, увидел туза, кото-рого он и положил на стол крапом вверх. Однако, когда он перевернул карту, ему «прищурилась и усмехнулась» пиковая дама. Так как никакое рациональное объяснение этому невозможно, нам остается обратиться к подднему авторитету в этом вопросе.

Согласно «Новейшей тагательной книге», «пиковая дама означает тай-ную недоброжелательность». В Виноградов справедливо поясняет смысл пушкинского эпиграфа: «Так пиковая дама, т.е. мертвая графиня, проник-ла в строй трех "верных карт", на место завершающего их туза, и, разлу-чив планы Германина, осуществила волю рока, "тайную недоброжелатель-ность" сульбы»⁵.

У графини были, конечно, все основания поступить именно так, как она поступила. Кому нравятся, чтоб его обывали «старой ведьмой» и угрожа-ли пистолетом, и кому либо умирать, даже в таком преклонном возрасте? Графиня просто-напросто обернулась «пиковой дамой» и поступила, как подобается даме этой масти, — *сырала* Германину в пику.

Это простое объяснение, однако, не менее уязвимо, чем все предыдущие. Дело в том, что в одном месте Пушкин конфиденциально сообщает чита-телю, что «графиня, конечно, не имела злой души» (гл. 2). По нашему мне-нию, Германин погубит не по «тайной недоброжелательности» графини, а скорее вопреки ее доброй душе. Во время своего ночного визита графиня ясно говорит Германину: «Я пришла к тебе против своей воли, ...но мне ве-лено исполнить твою просьбу». Действия графини явно направляются не-коей чужой заинтересованной стороной. Но за этим признанием следует неожиданный поворот: «Прошаю тебе мою смерть, с тем чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне» (гл. 5).

Прошение и сострадание не суть качества мстительных духов готиче-ских романов ужаса. Нам кажется, что графиня сама, по невольности сво-ей души, прошает Германина и столь же искренне она желает добра Лизе, перед которой справедливо чувствует себя в долгу. Баснословный карточ-ный выпрышш восполнил бы отсутствие приданого бедной воспитанницы, а также «никогда не догадывавшейся» Лизе жалование. Таким образом, если верить словам Пушкина, что «Графиня не имела злой души» и, сле-довательно, искренне неслась о Лизинном будущем благосостоянии, то вряд ли можно считать, что разорение Германина входило в ее план. Если Гер-манин в самом деле собирался жениться на Лизе, графиня не должна была искать его гибели.

Поэтому остается только два возможных объяснения провала Германа. Из его последующего поведения графиня могла заключить, что он не хочет жениться на Лизе, и наказывать за это. Если же Германн собирался жениться на Лизе, тогда в его крахе повинна не графиня, а более могущественные силы, неподвластные ей.

На наш взгляд, Германн погубило дьявольское вмешательство Вечного Жиза, изобретателя жизненного эликсира и философского камня, знаменитого алхимика, шпiona и франкасона, настоящего владыка тайны трех карт, графа Сен-Жермена. Это он помешал Германну приобрести «излишнее» отнял «необходимое», лишил рассулка и отправил в сумасшедший дом. Но за что же такое страшное наказание?

Американский критик Д. Берджин предложила самую смелую и фантастическую интерпретацию развязки повести. Смерть графини — это только часть вины Германа, совершившего более серьезное преступление. Берджин полагает, что во время ночного визита Германн невольно задел потайную струну и чуть было не открыл роковую тайну графа Сен-Жермена. Это была «семейная» тайна кровосмесительных отношений между тремя поколениями игроков и любовников²⁸.

Уже Гершензон как-то намекнул на то, что Сен-Жермен раскрыл молодой графине тайну трех карт за небольшую «лежнюю плату», а Чаплинскому она сама в трудную минуту помогла за снисхождение к ее увядшим пределькам²⁹. Не случайно графиня в Париже называла «la Venus посоловите». Мы также знаем, что исторический граф Сен-Жермен посетил Россию в царствование Екатерины II (которой он якобы помог взойти на престол), и любовный роман между «москowsкой Венерой» и графом мог продолжиться и здесь. Германн, спускаясь по потаенной лестнице из буддара графини, представляет себе именно такую сцену: «По этой самой лестнице, думал он, может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный à la Voisau tout, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой статливец, давнo уже истлевший в могиле, а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...» (гл. 4).

Не связывая на Гершензона, Берджин также предполагает, что секрет трех карт передавался через любовную интригу. Узнав от Сен-Жермена три верные карты, графиня в свою очередь передала эту тайну Чаплинскому, который, согласно Берджин, мог быть незаконным сыном графини и Сен-Жермена. (По легенде, сам Сен-Жермен был побочным сыном испанской королевы.) Но чтобы получить «отповское наследие», полагает Берджин, Чаплинский должен был стать любовником «москowsкой Венеры». Связь между игроками-любовниками держалась в строжайшем секрете.

Германн, конечно, непричастен к тайне Сен-Жермена, но во время ночного визита он несколько раз вплотную к ней подходит. Германн готов стать любовником старухи-графини, намекает ей на некий «ужасный прех» и «дьявольский договор», который «лишит ее вечного блаженства», он закликает ее «плачем новорожденного сына» и вызывает к чувствам «супруги, любовницы, матери». За раскрытые тайны трех карт Германн готов взять графинин «прех на душу». Сначала графиня пыталась обратить все в шутку, но когда Германн обронил имя Чаплинского, «графиня видимо смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души».

После смерти графини Германн соприкисается с самой деликатной стороной этой тайны. В надгробном слове молодой архирей поминает гра-

финю «бодрующую... в ожидании жениха полуголодного», а «близкий родственник покойницы», указав на Германа, шепнул на ухо какому-то англичанину, что Германн побочный сын графини, на что тот отвечал только — «Oh?».

Германн, сам того не подозревая, чуть-чуть не проник в страшную кровосмесительную тайну Сен-Жермена. За дерзкое вторжение, вызвавшее смерть его любовницы, граф Сен-Жермен должен отомстить Германну. Инструментом своей мести он избирает графиню. Но сама графиня, как Пушкин нас уверяет, «не имела злой души». Она пришла к Германну «против своей воли», простигла Германну свою смерть и назвала ему три верные карты, которые должны были выпадать. К тому же — это уже происходит, по-моему, по ее собственной воле — хитрая графиня намеревалась с помощью тайны Сен-Жермена обеспечить свою бесприданную воспитанницу Лизу. Поэтому роковая замена туза дамой не могла входить в ее планы, по-моему, произошла против ее воли. Но почему же из благих намерений графини ничего не вышло?

Если предположить, что тайна трех карт должна была передаваться как семейное наследие Сен-Жермена его незаконным детям и внукам, то графиня, конечно, не имела права передавать ничего из этого наследия, ни Германну, ни своей воспитаннице. Обернувшись пиковой дамой и вытеснив туза, графиня оказала исполнителем не своей, а чуждой воли — воли Сен-Жермена, ревнивого патриарха своего кровосмесительного «семейства». Кому же досталось это наследство?

Не раз отмечалось, что в развязке «Пиковой дамы» банкомет Чекалинский выступает в роли «орудия Рока». Прославившийся в Москве в «обшесте богатых игроков» своим открытым домом, Чекалинский приезжает в Петербург и открывает салон. «Салон этот — новый, как бы нарочено воздвигнутый судьбой, чтобы послужить подмогками для трагикомедии Германа и затем исчезнуть», — замечает Ю. Штеглов³⁰. Этот «сотканый из воздуха дворец», согласно Штеглову, выполняет функцию «эшафота», специально воздвигнутого для казни. Т. Шоу предполагает, что Чекалинский, которому в повести лет шестьдесят, по возрасту мог быть сыном графини и Чаплинского³¹. Если согласиться с этим предположением, то законным наследником Сен-Жермена является, конечно, Чекалинский, а не Германн и Лиза, и вот почему сорок семь тысяч, оставленные Германну в наследство его бережливым отцом-немцем, попадают в руки «законного внука» графа Сен-Жермена, банкирета Чекалинского. (Не исключено, что Пушкин объединил в своей тайнописи Чаплинского и Чекалинского, т.е. «сына и внука» Сен-Жермена, общей звуковой темой: *Ч-ли-кий*.)

Для тех, кому не по душе такая каббалистика, эротика и фантастическая развязка и кто предпочитает оставаться по сию сторону действительности, есть простое, естественное и «реалистическое» объяснение: сам автор рыцарски вступился за оскорбленную даму и ее обманутую воспитанницу, наказав немецкого инженера за неблагодарство и невнимательность к пожелать. Пушкин выдает Лизу замуж за молодого человека с «порядочным состоянием» — за сына бывшего управляющего в доме графини. С этим браком Пушкин самым естественным и прозаическим образом, а главное, без вмешательства потусторонних сил, переводит бедной Лизе часть графининою состояния: как мы помним, «многочисленная челядь

графини, разжирев и поседев в ее передней и девичьей... наперерыв обкрадывала умирающую старуху» (гл. 2). Для пушкинцев справедливости этим изысканым ходом Пушкин возмещает Лизе даже жалование, которое ей в свое время недоплачивал ее будущий тесть. («Торек хлеб чужой», как сказано про Лизу словами Данте, но свой — сладок.)

Установив жизненную справедливость, Пушкин сводит и собственные счесть с Германном. Не поверить удивительно Пушкинскому в начале повести, Германн презрительно назвал его «сказкой». То, что немецкий жанер забраковал как *Dichtung*, Пушкин разглагольствует для него как *Wahrheit*. Он окружает Германна сверхъестественными, необъяснимыми событиями, дразнит его анатрамами, хронограммами, криптограммами, которые расчленил и аккуратный немец-инженер оказывается не в силах разрешить, а когда он забывает про свой совет московской Венере («Жениться на Лизе») и в нем умоляет даже голод совести, Пушкин сражает его пиковой дамой и дпшает наследства и ума.

* * *

«Пиковая дама» — удивительная романтическая повесть, написанная в чистейшей традиции жанра фантастики. Достоевский справедливо назвал ее «вершиной фантастического искусства». Ее «скрытый гальванизм» все еще заставляет читателя и литературоведа колотаться между естественным и сверхъестественным объяснением тайн. Свой изысканной повестью Пушкин подтвердил мысль Байрона о том, что «поэт, умеющий хорошо описать колоту карт, лучше, чем тот, который дурно описывает природу». Однако современно Пушкин как нельзя лучше выложил и преказание барона Брамбеуса, что «Пиковую даму» будут читать «с одинаковым удовольствием». Все от графини до купца второй гильдии.⁴⁰ Остается только пожалеть, что мы никогда не узнаем, что думала о ней графиня Анна Федотовна:

— Рапи! — закричала графиня из-за ширмов, — Пришли мне какой-нибудь новый роман, только пожалуйста, не из нынешних.
— Как это, grand'papaп?
— То есть такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери...
— Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?
— А разве есть русские романы?.. Пришли, батюшка, пожалуйста, пришли!

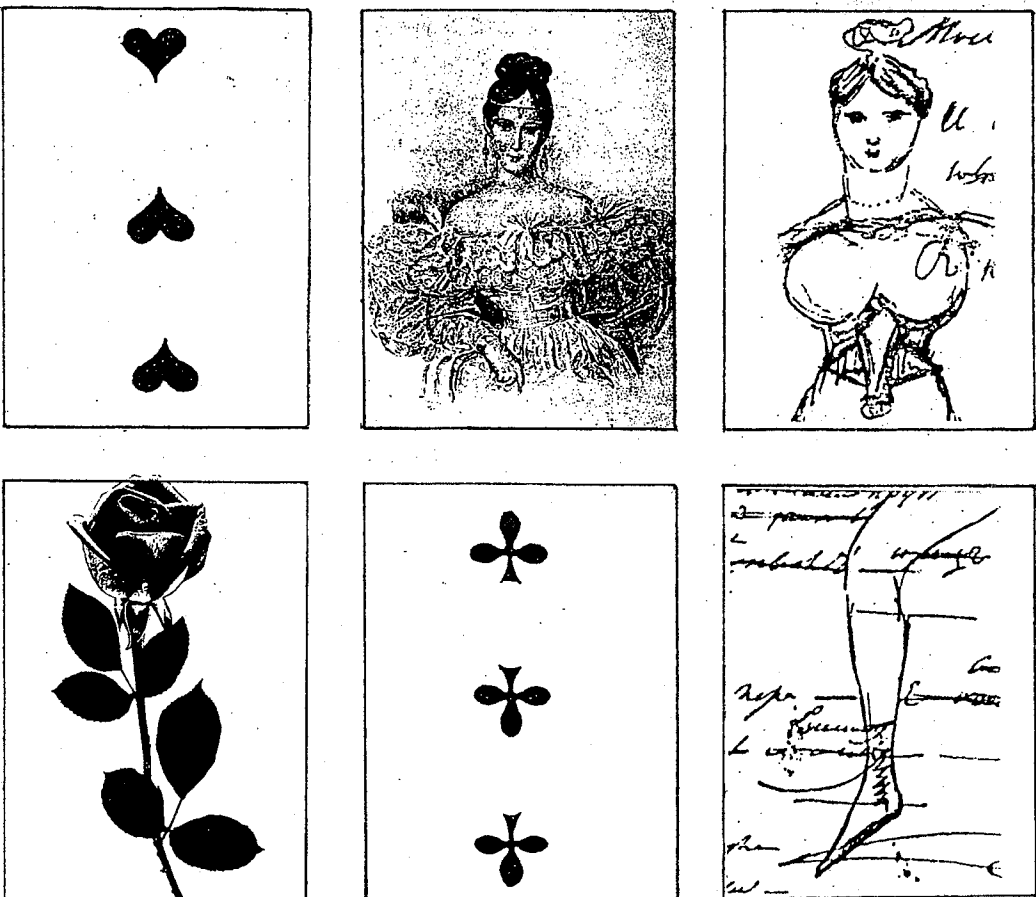
П Р И М Е Ч А Н И Я

- 1 Настоящая работа является развитием моей короткой заметки в статье «Реальное и фантастическое в "Пиковой даме"» (*Revue des Etudes Slaves*. 1987. Т. 59. № 1-2. P. 243-267).
- 2 *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Д. 1988. Т. 30. Кн. 1. С. 192.
- 3 *Todorov T.* The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre. Ithaca: Cornell University Press. P. 25-26 (См. перевод: *Тодоров Т.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997).
- 4 *Гершензон М.* Мудрость Пушкина. М., 1919. С. 102.
- 5 *Кашин Н.* По поводу «Пиковой дамы» // Пушкин и его современники. Д., 1927. Вып. 31-32. С. 34.

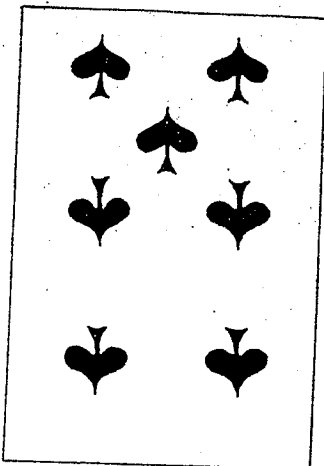
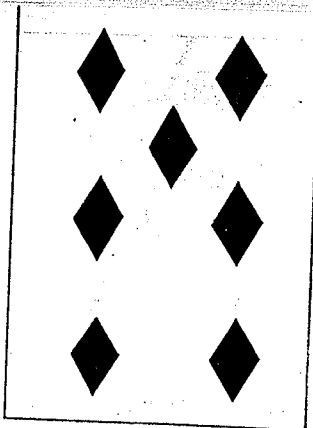
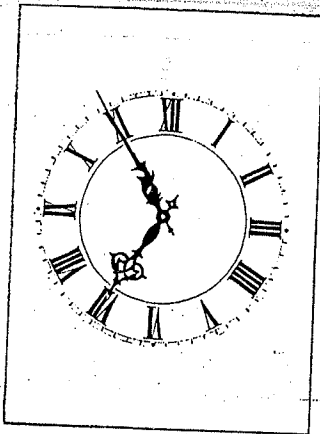
- 6 *Виноградов В. В.* Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин. Современник Пушкинской комиссии. М.: Д., 1936. С. 87-88. К. Хойн писал под псевдонимом Генрих Клаурен; перевод его новеллы «Голландский купец» был начат в «Сыне отечества» (1825. № 9) и перепечатан вновь в 1832 г. См. также: *Грибушин И.* Из наблюдений над текстами Пушкинской комиссии. 1973. Д., 1975. С. 85-89.
- 7 О других возможных источниках см.: *Дейкстегу Р.* The Other Pushkin. Standford: Stanford University Press, 1983. P. 204-209.
- 8 *См.: Нобков Владимир.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998. С. 248-249.
- 9 *См.: Стоимский А.* О композиции «Пиковой дамы» // Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.: П., 1922. С. 171-180. *Бидцали Д.* Заметки о Пушкине // *Славя*. 1932. № 2. С. 557-560. *Шах* / Т. The Conclusion of Pushkin's «Queen of Spades» // *Studies in Russian and Polish Literature in Honour of Wacław Lednicki.* The Hague: Mouton, 1962. P. 114-126. *Кодрак А.* «The Queen of Spades» in the Context of the Faust Legend // *Alexander Pushkin: A symposium on the 175th Anniversary of his Birth.* New York: New York University Press, 1976. P. 87-118. *Leighton L. G.* Semapatia in «The Queen of Spades». A Decembiist Puzzle // *Slavic and East European Journal*. 1977. Vol. XXI. № 4. *Он же.* Numberts and Numbertology in «The Queen of Spades» // *Canadian Slavonic Papers*. 1977. Vol. XIX. № 4 (см. перевод в кн.: *Лейтон Лорен Дж.* Эзотерическая традиция в русской романтической литературе. СПб., 1995. С. 140-161).
- 10 На важность последовательности карт указала Д. Берджин (*Virgin D.* The Mystery of «Pikovaia Dama»: A New Interpretation // *Mnemozina.* München, 1974. P. 46), а также Н. Розен (*Rosen N.* The Magic Cards in «The Queen of Spades» // *Slavic and East European Journal*. 1975. Vol. 19. № 3. P. 256).
- 11 Жирным шрифтом обозначены все прямые намки на три карты, указанные Л. Лейтоном (*Leighton L. G.* Numberts and Numbertology in «The Queen of Spades». P. 455-456); я добавил к ним два туза, одну семерку и восьмерку.
- 12 *Гершензон М.* Указ. соч. С. 111-112.
- 13 *Стоимский А.* Указ. соч. С. 176.
- 14 *Кодрак А.* Указ. соч. P. 89.
- 15 *Rosen N.* Указ. соч. P. 255.
- 16 *Стоимский А.* Указ. соч. С. 176; *Кашин Н.* Указ. соч. С. 30-34. *Виноградов В. В.* Стиль Пушкина. М., 1941. С. 588; *Угадаев Д.* О реальном значении мотива прех карт в «Пиковой даме» // Пушкин. Исследования и материалы. М.: Д., 1960. Т. III. С. 455-460; *Сидяков Д. С.* Художественная проза А. С. Пушкина. Рига, 1973. С. 117; *Бочаров С.* Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 187; *Козел Н.* Указ. соч. P. 255; *Кодрак А.* Указ. соч. P. 89; *Leighton L. G.* Указ. соч. P. 417, 427.
- 17 *Rosen N.* Указ. соч. P. 262.
- 18 Мои иллюстрации русских игральных карт взяты из статьи Н. Розена, который в свою очередь воспроизводит их по коллекции: *Russian playing cards.* Cat. 1830. British Museum. Department of Prints and Drawings. Cat. № V 244.
- 19 Ср. у *Грибоедова:* «Что за тузы в Москве живут и умирают!» («Торе от ума», д. 2, явл. 1). Хотя на картах того времени отсутствовали цифры (и буквы) в левом верхнем углу, графическое начертание цифр все-таки дополняет зрительные образы. Арабская 3 напоминает и пышную женскую фигуру, и знак червей. Угол стрелок циферблата в положении «без пяти семь» графически схож со знаком бубен, который может быть извлечен и из первого элемента римской VII (циферблаты на часах пушкинского времени обычно размечались римскими цифрами). Образ толстяка, с которым ассоциируется туз, трудно соотносится с какой-либо мастью; определенно только, что с его округлостью не вяжутся бубны и трефы. Есть еще и вторичная звуковая ассоциация между словами «пузатый мужчина» и «туз»: пузатого мальчика называли «бугуза».
- 20 *Webster H. V.* «Pikovaia Dama»: A case for Eremasopoly in Russian Literature // *Slavonic and East European Journal*. 1968. Vol. XII. № 4. P. 443. «Грандифлор» мо-

- жет быть связан также с *sacrus grandiflorus* из рассказов Э.Т.А. Гофмана «Дакта fastosa» и «Повелитель блох» (указано Н. Розеном, p. 273).
- 21 Кожа Г. Художественный мир Пушкина // Пушкин об искусстве М, 1962. С. 18.
- 22 Rosen N. Указ. соч. P. 263. Ср.: Shaw J.T. Указ. соч. P. 120.
- 23 Kodjak A. Указ. соч. P. 97.
- 24 Для тех, кому такой поворот не по душе, привожу в свое оправдание слова Пушкина из письма Вяземскому (март 1823 г.): «...на конченную свою пожу я смо- находит мои боффорты не по форме, обрезаются, портят товар; я в накладе иду жаловаться частному приставу...». Секретик может обратиться также к пушкин-ской притче «Саложник».
- 25 Лернер Н. Оригинал «Пиковой дамы» // Столица и уездья. 1916. № 52. С. 11-13; Он же. История «Пиковой дамы» // Лернер Н. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 132-163.
- 26 Рабкина Н.А. Исторический прототип «Пиковой дамы» // Вопросы истории. 1968. № 1. С. 215.
- 27 А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 195. На связь графини Анны Фелотовны с княгиней Натальей Петровной Голицыной Пушкин указывает в дневнике за 7 апреля 1834 г. Другим прототипом графини была собеседница Пушкина Наталья Кирилловна Загряжская, разговору с которой были для него кладезем сведений и анекдотов о XVIII веке: (см.: Лущкин А.С. Дневники. Записки. СПб., 1995. С. 36, 119-122, 222, 302); см. Прино- жение, рис. 4.
- 28 См. Навоков В. Указ. соч. С. 290. Навоков ошибочно приписал авторство швед-ского романа его немецкому переводчику Ламотт-Фукке. Роман Ливиния (Liv- viken) (1824) — был переведен Ламотт-Фукке как «Pique-Dame. Verticite aus dem Irenhause in Vrielen» (Berlin, 1826). См. об этом: Шарыкина Д.М. Вокруг «Пи- ковой дамы» // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 128-138; Cluyton J. «Sradet Dame», «Pique-Dame» and «Pikovaia Dama». A Setpan Source for Pushkin // Setpano-Slavica. 1974. № 4. P. 5-10.
- 29 Гершензон М. Указ. соч. С. 102-103.
- 30 Чкалдаэ Л. Указ. соч. С. 459.
- 31 Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы». С. 96-97.
- 32 Указано В.В. Виноградовым («Стиль "Пиковой дамы"», с. 103). В подобном рас- положении, напоминающем игру в фараон, находятся и две двери за ширмами в трафиновой спальне: справа в кабинете, а слева в Лизингу комнату. Терманн («пронтрашнуго») дверь направо, ведушую в темный кабинет. Ср.: «Направо легла дама, налево туз» (гл. 6).
- 33 Ряд таких «рамок» отметил уже Н. Розен, см. примеч. 10.
- 34 См. письмо Вяземскому от 25 января 1829 г.; ср.: Лернер Н. История «Пиковой дамы». С. 148-149.
- 35 Виноградов В.В. Стиль «Пиковой дамы». С. 97.
- 36 Burgin D. Указ. соч. P. 46-56.
- 37 Гершензон М. Указ. соч. С. 98. См. также указанные в примеч. 9 работы Т. Шоу (p. 120-121) и П. Дребенци (p. 224-228).
- 38 Шезло Ю.К. Сюжетное искусство Пушкина в прозе // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1988. Vol. 37. P. 143.
- 39 Shaw J.T. Указ. соч. P. 125.
- 40 Ссылку на Байрона см.: The Letters of Alexander Pushkin. 3 vol. in one / Ed. J.T. Shaw. Madison: University of Wisconsin Press, 1967. P. 281, на Сенковского — Пушкин. Полн. собр. соч. М.: Л., 1948. Т. 15. С. 110, 322.

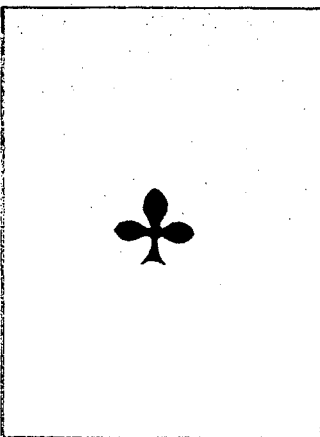
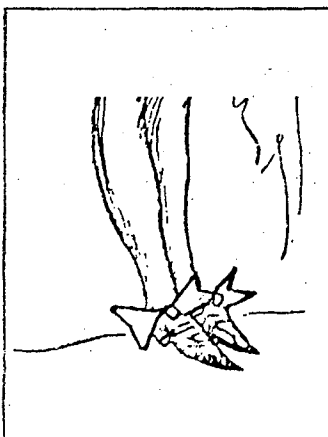
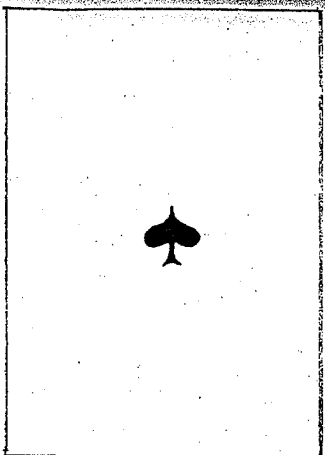
ПРИЛОЖЕНИЕ I



ПРИЛОЖЕНИЕ II



ПРИЛОЖЕНИЕ III



ПРИЛОЖЕНИЕ IV



«ВОТ ЭВХАРИСТИЯ ДРУГАЯ...»

Религиозная эротика в творчестве Пушкина

М и х а и л В а й с к о ф

Тема «Пушкин и религия» нуждается, вероятно, в некоторых предварительных замечаниях контекстуального характера.

С религиозно-исторической точки зрения, сентиментализм и другие изводы преромантизма, инспирировавшие становление Пушкина, были специфическим ответвлением того громадного и многообразного общевропейского течения XVIII века, которое принято называть пиегизмом или духовным христианством. Сентиментализм подхватывал в духовном христианстве не столько его культ пнэвмы, сопряженный с масонской «любовью к смерти», сколько некий размытый пантеистический настрой: эстетическую умиленность природой, приятную умеренную скорбь и ощущение сладостной зыбкости настоящего, над которым вытает кладбищенские тени! В отличие от надвигающегося романтизма, он еще культивировал не могучие страсти, а пристальное внимание к просветленным мелочам душевного быта. Иначе говоря, в пиегизме сентиментализм усваивал вовсе не духовное ядро, а внимание к «внешнему», ментальному человеку. Однако и эта внешняя душевная жизнь обрела высокий ценностный статус внутреннего начала в рамках ее противопоставления низменным аффектам и внешней прикреплённости светного окружающего мира, в котором бушуют роковые страсти. Сентиментализм ботся этих демонических порывов, всегда губительных для его героев — и тут он в своих финтипуках сходится отчасти с Просвещением, отчасти — с православною антропологией. Позднее романтизм, особенно байронического типа, будет воспевать как раз страсти, но только величественные — зато мелочные аффекты бытового сфера, обступающей героев, станут отожествлять с светностью, инстинктивно притязая на родство с той же христианской традицией.

Сентиментализм еще попросту отторгается от душевных бурь — стеной монастыря или сельской хижинки, садовой изгородью или плетнем, пригородками и ручейками. Сентиментализм весь соткан из компромиссов: одомашнивая страсти, он придает им, по возможности, необременительную условность и легкость; любовной экзальтации предпочитает слезное томление, любитесь своим состраданьем или расудительным сладострастием; трагедию-гражданским чувствам противопоставляет мирное дружество, шумной городской суете — аграрный ландшафт из французских пасторалей и Феокрита, оссианскому ночному мраку — вечер, утро или спокойный полдень. Он одновременно и тянется к смерти, и трепещет пред ее угрозою. Готические и натурфилософские темы преромантизм, как правило, переводит в обособленные ночные и экзотические сферы балладных жанров либо торжественных медитаций в стиле Юнга.

Но как раз в установке на зыбкие компромиссы дает себя знать вся ненадежность, уязвимость сентименталистского микрокосма, та его межумочность, в которой скрывалась новая религиозная ориентация. Сознательно или безотчетно сентиментализм — и преромантизм в целом — привел ряд подстановок, наметивших существовавшую реформу традиционного