

ФАНТАСТИКА "ПИКОВОЙ ДАМЫ" А. С. ПУШКИНА

Владимир Кострица

А. Лезнев, автор книги "Проза Пушкина", считал "Пиковую даму" сложнейшим и наиболее трудным для понимания произведением Пушкина.¹ Отсюда, наверно, вытекают и весьма разнообразные, а подчас и противоречивые друг другу взгляды литературоведов и критиков на значение пушкинского прозаического шедевра и на функцию отдельных его компонентов, в том числе и фантастики.

Еще в 19-ом веке возникли две противоположные концепции. В. Г. Белинский² (а вслед за ним и П. Анненков, Н. Г. Чернышевский и др.) увидел в "Пиковой даме" лишь хорошо рассказанный пустой анекдот. Совсем иначе оценивал "Пиковую даму" Ф. М. Достоевский, по мнению которого она представляет "верх искусства фантастического".³ Достоевский поясняет свою мысль следующим образом: "... фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что вы должны почти поверить ему... И вы верите, что Герман действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов. Вот это искусство!"⁴ Таким образом, Достоевский, приоткрывая способ пушкинской работы с фантастическим, видит в нем одновременно сущность художественного преломления мира, сущность искусства вообще.

Такое понимание "Пиковой дамы" не удивительно уже потому, что из всех великих русских писателей художественное видение Пушкина было наиболее родственно именно Достоевскому.⁵ Я не собираюсь заниматься отдельными проявлениями творческой родственности Пушкина и Достоевского, ограничусь лишь указанием на то, что и таинственно-авантюрный сюжет "Пиковой дамы", превращающийся в "систему типичных обстоятельств, проявляющих героя"⁶, и роль фантастического в нем очень близки принципам "фантастического реализма" или "реализма в высшем смысле" Достоевского.

Фантастика в творчестве Пушкина развивается в контексте значительного распространения фантастических произведений в русской литературе 20-30-х годов 19-ого века. Необходимым условием для генезиса фантастики этого периода являлось, по Н. В. Измайлову, представление о двомирии, о существовании иного, недоступного чувственному восприятию и не постигаемого разумом сверхъестественного, потустороннего мира. Притом попытки

человека проникнуть в этот темный мир, созданный дьяволом, и в особенности подчинить себе его силы, ведут человека к гибели.

Есть у Пушкина произведения, основанные на сказочно-фольклорной фантастике ("Руслан и Людмила", "Русалка", сказки). Однако, в многих из них чувствуется рационалистическое понимание фантастических мотивов, проникнутое очень часто авторской иронией. В некоторых произведениях этого типа, названных И. Б. Семибратовой фольклорно-легендарными,⁸ фантастические события рисуются не как объективная реальность, а как слух, видение не самого автора, а его героя. Тем и усиливается элемент субъективности. В стихотворении "Гусар" (1833) рассказ, например, ведется от лица гусара, любящего выпить и прихвастнуть, чем и снимается с автора ответственность за описываемые в стихотворении невероятные, фантастические события.

В зрелом реалистическом творчестве Пушкина встречается фантастика психологически мотивированная. В произведениях этого типа дело уже не в художественной проекции целостного фантастического мира, а в использовании лишь отдельных фантастических мотивов, чаще всего связанных с психическим состоянием героя или прямо вызванных этим состоянием (сон в повести "Гробовщик", оживление статуи в "Медном всаднике"). Тем Пушкин приближается к характерной для позднего немецкого романтизма фантастике,⁹ которую Ю. Манн называет завуалированной невьюной).

Некоторые литературоведы причисляют к этому типу фантастики и "Пиковую даму", хотя она, на мой взгляд, стоит особняком. В русской прозе 20-30-х годов, выдержанной в фантастическом роде, возникла особая жанровая разновидность - циклы "вечерних" или "страшных" повестей. Одним из первых образцов такого произведения была книга А. Погорельского "Двойник, или Мои вечера в Малороссии" (1828). Циклическая форма объединила несколько историй, на которые реагировали слушатели, становясь в известном смысле оппонентами рассказываемых событий. Таинственное, фантастическое стало объектом обсуждения собеседников. Такому построению соответствует первая глава "Пиковой дамы", где рассказ Томского вызывает три разные реакции ("Случай!", "Сказка!", "Может статься, порошок карты?")¹⁰, представляющие потенциальные варианты интерпретации его смысла. Интересно, конечно, что сказкой называет рассказ Томского как раз Герман. Но вся история, законченная указанием на то, что "пора спать", не исчезает с разездом молодых людей. Она отделяется от рассказчика и обсуждающих ее собеседников, получая самостоятельное значение, становясь основой повести "Пиковая дама". Тем и "Пиковая дама" выходит за рамки жанрового шаблона цикла фантастических историй, разрушая его сюжетную организацию.

Вопрос о характере фантастики и вообще о ее присутствии или отсутствии в художественной ткани "Пиковой дамы" до сих пор не приведен к единству. Еще в 1927 году Н. П. Кашин, призывая вернуть изучение пушкинского произведения на реальную почву,¹¹ фактически отрицал фантастику в "Пиковой даме". Г. А. Гуховский в 1957 году считает вопрос о фантастике "Пиковой да-

мы" иррелевантным и предлагает снять его с обсуждения.¹² Приблизительно такая же точка зрения высказана и в книге Н. Л. Степанова "Проза Пушкина" в 1962 г.¹³ Отрицающие фантастику исследователи аргументируют, в частности, тем, что каждое фантастическое событие в повести легко поддается правдоподобному объяснению (например, ночное видение в 5 главе тем, что Германн накануне "против обыкновения своего, пил очень много" и что "вино еще более горячило его воображение"). Л. Чхаидзе даже, борясь против мнений о пушкинском мистицизме (которые, между прочим, сегодня в пушкинском произведении почти не предполагает - одну из последних попыток навязывания Пушкину мистических настроений можно найти в книге С. В. Штейна "Пушкин - мистик", Рига 1931), стремился доказать, что Пушкин с совершенной точностью отразил технику карточной игры фараон и написал совершенно реалистическую повесть о карточном игроке.¹⁴ Не говоря уже о том, что такие выводы явно снижает художественное значение "Пиковой дамы" и сводят его к плоскому реализму, наблюдается в них и инерция понимать реализм исключительно как жизнеподобие. Несравнимо более глубоко анализирует смысл карточной игры и ее семантическую многослойность Ю. Лотман, утверждая, что фараон характеризуется "исключительной смысловой емкостью и силой моделирующего воздействия на текст",¹⁵ и высказывая интересную мысль, что эта карточная игра не является только выражением эгоистических стремлений к мгновенному обогащению, а и потребностью риска, необходимостью деавтоматизировать жизнь и открыть простор силам, подавляемым гнетом обыденности.

И среди признающих фантастику в "Пиковой даме" нет единства в том, что именно является фантастическим. А. Слонимский, например, думает, что в повести имеются три фантастических момента: рассказ Томского, видение Германа и чудесный выигрыш, причем настоящей фантастикой он считает только последний момент.¹⁶ Ход рассказа Слонимский характеризует словами - "от анекдота к чуду", добавляя, что только выигрыш тройки, семерки и туза делает все предыдущее несомненно фантастическим.

Таким образом, Слонимский, а вместе с ним и некоторые другие литературоведы, приходят к выводу, что фантастический элемент внедряется в реальные события и возникает своеобразный сплав реальности и фантастики. Действие развивается на трудно уловимой грани между действительностью и фантастикой, причем дело не в параллелизме реального и фантастического, как об этом говорит Ю. Манн, а скорее в особом слиянии, в оригинальном синтезе. По А. Слонимскому,¹⁸ финальное смыкание двух линий повествования - реальной и фантастической - производит почти музыкальное впечатление. Быт и фантастика сливаются в единое гармоническое целое.

Такое использование фантастики влечет за собой смысловую многозначность текста. В этом отношении можно полностью согласиться с наблюдением В. Виноградова, что в композиции "Пиковой дамы" нет ни одной структурной детали образа, которая не меняла бы своих функций в движении сюжета и которая не была бы многозначной.¹⁷ Приведу один яркий пример: Слова Чекалинского в финале повести "Дама ваша убита" содержат кроме информации

о проигрыше Германна и намек на совершенное Германном убийство старой графини. Тем логичнее потом становится трансформация в сознании Германна пиковой дамы на карте в приукиваемую старую графиню. Возможность этой трансформации намечена уже при первом появлении в тексте графини: после возвращения из бала она сидела вся желтая, "качаясь направо и налево". И карты в фараоне метаются ведь также банкометом направо и налево. В связи с образом старой графини можно заметить и применение противоположных семантических оттенков слова тайна (т. е. слова бесспорно важного в повести). Германн желает узнать от графини тайну трех карт, окруженную представлениями об ужасном грехе, о пагубе вечного блаженства, о дьявольском договоре, а вместо того он в 3 главе становится свидетелем конкретных "отвратительных таинств туалета" старой графини, лет местедьдесят тому назад называемой la Vénus moscovite, за которой Римелье волочился.

Важно, конечно, то, что упомянутое выше слияние реального и фантастического как самый характерный признак художественной структуры "Пиковой дамы", реализуется уже с первых страниц текста. Еще до рассказа Томского о бабушкиной тайне появляется момент удивительного и непонятного в связи с характеристической трех лиц - Сурина, способ игры и поведение которого кажутся конногвардейцу Нарумову "удивительными", Германна, отроду не взявшего карты в руки, хотя игра занимает его сильно и он сидит с игроками до пяти часов утра, и, наконец, старой графини, которая своему внуку кажется непонятной и непостижимой как раз потому, что она не понтирует, зная тайну карточной игры. Значит, мотив непонятного и непостижимого - по отношению к парадоксам психики трех разнообразных личностей - трижды повторяется.

Пумкин, как известно, вообще обыгрывает тройку и семерку в разных семантических и эстетических плоскостях и сочетаниях. Эта числовая игра имеет свое место в атмосфере слияния реального и фантастического. Каждый отдельный случай применения этих чисел сам по себе нейтрален, но плотное нагнетание их теряет свою нейтральность и становится сигналом будущего.

Тройка появляется не только в связи с тайной трех карт, а и, например, в том, что есть три реплики на рассказ Томского, графиню окружали три девушки, на бале подошли к танцующим Томскому и Лизе три дамы, у Германна по крайней мере три злодейства на душе, графиня после смерти трижды "воскресается" и является Германну, можно говорить о трехкратном поединке за игровой столон Германна и Чекалинского и т. д. Эта своеобразная троичность напоминает характерные триады в творчестве Достоевского, которые блестящим способом анализировал словацкий русист Андрей Червеняк, доказав, что эти триады приобретают значение идейно-композиционного принципа.¹⁹

О магических, кабалистических числах 3 и 7, конечно, довольно часто упоминалось в работах о "Пиковой даме". Подчеркивалась, в частности, их функция сигнала и аккомпанемента фантастической истории Германна. К этому следует добавить, что система использованных Пумкиным чисел играет более важную, ассоциативную роль в ключевых сюжетных ситуациях повести. В кон-

це 2 главы, где "неведомая сила" привлекла Германна к дому графини, он в одном окне увидел "черноволосую головку", "свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь."

Страстная идея Германна осложняется его отношением к Лизе, которое проходит своим развитием. Лиза не стала, как это чаще всего утверждают, лишь слепой помощницей Германна в его усилении добился тайны трех карт. Стрость Германна в один момент как бы раздваивается; оказывается здесь потенциальная реализация страсти в традиционной любовной форме со всеми ее характерными приметам. Об этом свидетельствуют письма Германна к Лизе. Если первое было "слово в слово взято из немецкого романа", то следующие за ним уже не были переведены с немецкого - Германн их писал "вдохновенной страстью". Значит, Германн очутился на известном перекрестке двух путей, двух воплощений страсти - любовного, отражающего бытовую, реальную плоскость жизни, и "денежного", связанного с ирреальными мотивами, с мечтой о тайне трех карт, с верой в фортуна. Олицетворением этих двух путей становятся Лиза и графиня. И необходимость выбора, временные колебания Германна, сопровождаются символической борьбой четных, так или иначе связанных с Лизой, и магических тройки и семерки (иногда и других нечетных чисел), как неотделимого компонента мира графини и ее тайны.

Небезынтересно, что в письме Лизы к Германну, в котором она назначает ему свидание, встречаются лишь четные цифры ("нам останется до двух", "приходите в половине двенадцатого", "две маленькие двери"). Слав четных чисел продолжается и в следующем абзаце, в котором изображен Германн, ожидающий назначенного времени перед домом графини. Он там стоял уже в десять часов вечера, графиня уехала на бал в двадцать минут двенадцатого, в дом Германн вступил в половине двенадцатого, в спальне он увидел два портрета, один из них изображал мужчину лет сорока.

И в это время он попал на место в доме, представляющее настоящий перекресток выше приведенных путей: справа находилась дверь, ведущая в дверь графини, слева другая в коридор и на узкую лестницу, которая вела в комнату Лизы. Германн вошел в кабинет графини. Это его окончательное решение и последние отголоски предыдущих колебаний слышны еще в краткой характеристике его психического состояния в тот момент, когда он услышал горопливые маги Лизы на ступенях лестницы: "В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести и снова умокло. Он окаменел." (Характерно, что Пушкин пользуется тем же глаголом окаменеть, рисуя уснувшую графиню: Мертвая старуха сидела, окаменев.") В символике чисел эта ситуация отражается таким образом, что сперва еще сообщается, что в гостиной пробило двенадцать, потом часы пробили первый (впервые нарушается единый поток четных чисел!) и второй час, а потом уже - в согласии с окончательным решением Германна - в спальню вбежали три старе горничные, и в разговоре Германна с графиней появляется лишь магическая тройка (пять раз - всегда в сочетании "три карты"). Избранный Германном путь сопровождается потом и в будущем, как правило, нечетными числами, среди которых занимает свое доминантное положение тройка. Отпевание тела умер-

шей графини состоялось, например, три дня после роковой ночи, в девять часов утра.

Фантастика, пронизывающая весь текст "Пиковой дамы", не противоречит, конечно, жизненному правдоподобию, а становится арсеналом специфических возможностей художественной фиксации сложной действительности. Фантастика помогла Пушкину нащупать некоторые тенденции нового способа мышления современного ему человека.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1 ЛЕЖНЕВ, А.: Проза Пушкина. Москва 1966, с. 161. Небезынтересно, что Ю. М. Лотман начинает одну из своих последних работ о Пушкине словами: "Творчество Пушкина последних лет жизни во многом загадочно." Срав.: ЛОТМАН, Ю. М.: К проблеме типологической характеристики реализма позднего Пушкина. В кн.: *Studia russica helsingiensia et tartuensia*, Helsinki 1989, s. 129.
- 2 БЕЛИНСКИЙ, В. Г.: Полное собрание сочинений, т. 1. Москва - Ленинград 1953, с. 140.
- 3 ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М.: Письма, т. 4. Москва 1959, с. 178.
- 4 Там же.
- 5 Срав. напр.: СЕЛЕЗНЕВ, М.: Проза Пушкина и развитие русской литературы. Сб. В мире Пушкина. Москва 1974, с. 422.
- 6 ПОДДУБСКАЯ, Р.: О поэтике "Пиковой дамы". *Sb. O poetyce Aleksandra Puszkina. Poznan 1975, s. 59.*
- 7 ИЗМАЙЛОВ, Н. В.: Фантастическая повесть. В кн.: Русская повесть XIX века. Ленинград 1973, с. 135.
- 8 СЕМИБРАТОВА, И. Ф.: Фантастическое в творчестве Пушкина. Сб. Замысел, труд, воплощение Москва 1977, с. 162.
- 9 МАНН, Ю. В.: Поэтика Гоголя. Москва 1978, с. 60.
- 10 ПУШКИН, А. С.: Сочинения, т. 3. Москва 1955, с. 388. И следующие цитаты приводятся по этому изданию.
- 11 КАШИН, Н. П.: По поводу "Пиковой дамы". Пушкин и его современники, т. 31 - 32. Ленинград 1927, с. 25.
- 12 ГУКОВСКИЙ, Г. А.: Пушкин и проблема реалистического стиля. Москва 1957, с. 364.
- 13 СТЕПАНОВ, Н. Л.: Проза Пушкина. Москва 1962, с. 75 - 82.
- 14 ЧХАИДЗЕ, Л.: О реальном значении мотива трех карт в "Пиковой даме". В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 3. Москва - Ленинград 1960, с. 455 - 460.
- 15 ЛОТМАН, Ю. М.: Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. Труды по знаковым системам, т. VII. Тарту 1975, с. 139.
- 16 СЛОНИМСКИЙ, А.: Мастерство Пушкина. Москва 1959, с. 519.
- 17 ВИНОГРАДОВ, В.: Стиль Пушкина. Москва 1941, с. 597.
- 18 СЛОНИМСКИЙ, А.: цит. произведение, с. 525.
- 19 ČERVENÁK, A.: *Človek v literatúre*. Bratislava 1966.