



«СТОЛЕТЬЯ НЕ СОТРУТ...»

А.А.ИЛЬИН-ТОМИЧ

**«ПИКОВАЯ ДАМА
ОЗНАЧАЕТ...»**

А. С. Пушкин «Пиковая дама»

Нет, подсчитано еще далеко не все. Вот если бы, скажем, успех произведения в веках определялся по точной формуле. Ну, например, так: чем значительнее литературное явление, тем сильнее сумма культурных последствий превосходит объем его текста... Да, конечно, вы правы: единицы измерения слишком разные. Тогда, может быть, на глаз?

На глаз получается, что у Пушкина лишь «Пиковая дама» может до некоторой степени соперничать с «Медным всадником». Рассказ о бесчисленных отзвуках небольшой (481 стих) поэмы потребовал недавно отдельной книги¹, но и в ней не обрел себе достаточного простора для *полного* выражения, жертвенно отказавшись от описания *всех* диалогов, которые без устали вела и ведет с «Медным всадником» наша культура. Исчерпывающий учет последствий занимающей чуть более печатного листа пушкинской повести также вряд ли бы удовлетворился одним томом, но кое-что видно и без исчерпывающего учета...

Эхо, прокатившееся по сочинениям Гоголя, Лермонтова, Достоевского, Федора Сологуба, Блока, Ахматовой, Мериме и даже Анри де Ренье.

Поразительная зарубежная известность, многократные переводы на десятки языков.

Взволнованное внимание более сорока иллюстраторов (а среди них А. Н. Бенуа, В. Д. Бубнова, Г. Г. Гагарин, А. Д. Гончаров, Г. Д. Епифанов, А. И. Кравченко, В. А. Свешников, Н. А. Тырса, Т. В. Шишмарева,

Д. А. Шмаринов, В. И. Шухаев), красноречиво взывающее к изданию отдельного весьма объемистого альбома.

Две не встретившиеся оперы. Поставленная в Париже в декабре 1850 года опера Ж.-Ф. Галеви на либретто предприимчивого Эжена Скриба, которому удалось унести действие еще дальше от пушкинской повести, чем это сделал впоследствии Модест Чайковский — либреттист другой, великой оперы, поставленной спустя ровно сорок лет («в том же самом декабре») в Петербурге. (Герцен напевал арии первой и, естественно, никогда не слышал второй, а поколение Блока, потрясенное музыкой Петра Чайковского, практически не имело возможности узнать о существовании давно забытой оперы-предшественницы².)

Оперетта австрийского композитора Франца фон Зуппе «Раскрывающая карты» (1862; в новой редакции 1864 года — «Пиковая дама»).

«Хризомания, или Страсть к деньгам. Драматическое зрелище в 3-х сутках с прологом и эпилогом А. А. Шаховского, взятое из повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» и заключающее в себе: 1. Приятельский ужин, или Глядением сыт не будешь. Пролог-пословица с пением (слова песен А. С. Пушкина).

2. Пиковая дама, или Тайна Сен-Жермена. Романтическая комедия с дивертисментом в 3-х сутках.

3. Крестница, или Полюбовная сделка. Эпилог-водевиль в 1-м действии».

Название первого (1836) из нескольких «драматических зрелищ», вызванных пушкинской повестью, не обещало излишне бережного обращения с источником и не обманывало. Но поставленная в 1846 году В. И. Живокини эта пьеса, очищенная от нескольких драматических линий «фабрики» Шаховского (в частности, от покушений бывшей горничной графини на наследство Лизаветы Ивановны), стяжала весьма заметную популярность и стала, не без усилий М. С. Щепкина (Чекалинский) и М. Д. Львовой-Синецкой (графиня), едва ли не самым близким к повести театральным воплощением³. Впрочем, ее преимущество было много облегчено

пущей несостоятельностью последующих драматических попыток — выпущенной в 1877 году Д. Лобановым под названием «Картежник» сложной смеси «Хризомании» с еще не написанным и даже не задуманным либретто М. И. Чайковского, переделок Н. А. Корсакова⁴ (1895), Н. Н. Алибеговой (1936), Ю. Л. Слезкина (1934), пьесы М. С. Гуса и К. А. Зубова «Германн» (1936)...

Балет Н. Н. Боярчикова (1968), озаботившегося не востребованностью с 1938 года музыки С. С. Прокофьева к несостоявшемуся фильму М. И. Ромма.

Случившиеся и неслучившиеся фильмы, судьба которых не позволяет забыть эпитафию к повести — «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Шедевр дореволюционного кинематографа, поставленный Я. А. Протазановым (1916), и постоянные неудачи попыток куда более совершенными средствами воплотить на экране произведение, высочайшая «киногеничность» которого общепризнана. Не состоялась при жизни постановщиков киноопера братьев Васильевых. Не был доведен до конца уже упоминавшийся фильм М. И. Ромма. Режиссер, остановивший работу в конце 1930-х годов (после запрещения снимать чуждую современности картину), много лет спустя предостерегал М. М. Козакова: «Дама приносит несчастье, Михаил. Загадочное произведение — все, кто пытался ее ставить, попадали в беду». Не внявший благому предостережению Козаков много сил отдал режиссерской подготовке новой экранизации. И когда был готов сценарий, найдены оригинальные решения ряда сложнейших мест и оставалось два дня до запуска картины в производство, капитулировал: «...я пришел путем длинного, мучительного для себя и связанных со мною людей эксперимента к простому, как земля и воздух, выводу: великая проза, как правило, не находит конгениального решения в киноискусстве. Пушкин не просил играть «Пиковую даму», он предлагал ее читать. Читать же нужно про себя, некоторым дозволено вслух... Но читать!»⁵

Кстати, не забудем и пластинку, запечатлевшую художественное чтение Дмитрия Журавлева.

А «отражения отражений»?

Пластическая интерпретация оперы Чайковского в балете Сергея Лифаря (1960). По замыслу постановщика — «Абсолютный Театр, так как в нем все виды искусства — музыка, хореография, декорации, пение, слова сливаются и объединяются. Их непосредственное действие ведет к метаморфозе искусства»⁶.

Декорации Ю. П. Анненкова к этому балету, а Бенуа и М. В. Добужинского — к опере.

Или сценическое прочтение оперы В. Э. Мейерхольдом (сценарий совместно с В. И. Стеничем; поставлено в 1935 году), решившим сблизить Чайковского с Пушкиным: время действия вернулось из XVIII века в 1830-е; Елецкий перестал быть женихом Лизы (его партию пел персонаж, именуемый Счастливым игроком), Герман⁷ в финале не погибает, а сходит с ума, как и в повести. Среди откликов на эту, судя по всему, чрезвычайно любопытную постановку выделяется «критический очерк в диалогах», ратовавший за неприкосновенность произведения Чайковского в следующей оригинальной и одновременно неоригинальной форме:

«Мейерхольд (*один*). ...Да, не в моей натуре отступать! На чем любой смельчак свою сломал бы шею — то Мейерхольду впрок!

Мне ведомы «три карты» театрального успеха! Я выиграл: мой туз!

Тень Чайковского (*внезапно появляясь, в черном сюртуке и со свечой*). Нет, ваша дама — бита!..

Мейерхольд (*в бутафорском ужасе*). Какая дама?!?

Тень Чайковского. Та, что была моей когда-то: «Дама пик»!

(*Проваливается в люк*)⁸.

Здесь же исследования «отражений» (вовсе не всегда бесполезные для понимания самой повести). Объекты? Биографии и адреса прототипов действующих лиц, их портреты и авторы портретов прототипов. Переводы «Пиковой дамы» и переводчики. Иллюстрации и иллюстраторы. Постановки и постановщики. Композиторы и

исполнители. Художественное чтение Дмитрия Журавлева.

Да, еще есть и имитации, и газетно-журнальные пересказы этих исследований. («Вероятно, не все наши читатели знают об открытии пушкиниста Икс, выяснившего, что в образе старой графини А. С. Пушкин изобразил реально существовавшее лицо...»)

Одним словом, последствия повести Пушкина необозримы. Но нет ли у него сочинения, чья судьба еще «необозримей»? «Памятник», конечно, невелик (вспомним наш исходный принцип),—21 строка, если с эпиграфом, и прекрасная монография Михаила Павловича Алексеева о нем есть, и монументальные воплощения... Но где, скажите, опера? Где экранизации и приверженность картежников к тройке и семерке? «Евгений Онегин»? Всё при нем, но, воля ваша, целый том занимает в собрании сочинений. Вы говорите: «Неубедительно! Что с того, что том? А последствия вовсе не поддаются исчислению»?

Вы снова правы. Согласимся, что «на глаз» толку не будет, и подойдем иначе.

Вряд ли отыщется у Пушкина сочинение, которое никогда не аттестовалось бы как в каком-нибудь роде «самое». Всякий листавший посвященные поэту статьи и книги мигом припомнит пару десятков «самых загадочных», столько же «самых совершенных» и не меньше полусотни «самых малоизученных» творений. Здесь нет противоречия, обмана или недостаточной профессиональной осведомленности высказывающихся (точнее, последняя есть не всегда),—просто работают они (мы), к счастью (несчастью), «на глаз». И не будем подталкивать «наше» произведение вперед, крича, что оно самое совершенное или самое загадочное. «Пиковая дама» в этом не нуждается, она давно причислена и к тому и к другому лику. Отыщем лучше какую-нибудь индивидуальную и неоспоримую ее самость.

Первой приходит на ум невероятная скорость, с которой повесть движется в последнее время от определения «самая мало-» к определению «самая сильноизученная». Здесь «Пиковая дама», кажется, вне конкурен-

ции. И скорость («...Какой же русский не любит быстрой езды?») зовет нас понаблюдать за этим движением.

* * *

Читая отклики, сопровождавшие повесть в первые полвека ее жизни⁹ (опубликована «Пиковая дама» в мартовской книжке петербургского журнала «Библиотека для чтения» за 1834 год), трудно предположить, что ей суждено стать одним из самых актуальных для культуры двадцатого столетия пушкинских творений. Ее грядущее значение сразу же было угадано лишь одним критиком — Осипом Ивановичем Сенковским, писавшим автору по прочтении первых двух глав: «...я совсем не знаю продолжения повести, но эти две главы — верх искусства по стилю и хорошему вкусу, не говоря уже о бездне замечаний, тонких и верных, как сама истина. Вот как нужно писать повести по-русски! Вот, по крайней мере, язык вполне обработанный, язык, на каком говорят и могут говорить благовоспитанные люди. <...> Да если хотите, настоящего русского языка хорошего общества еще не существует, ибо наши дамы говорят по-русски только со своими горничными, но нужно разгадать этот язык, нужно его создать и заставить этих самых дам принять его; и слава эта, вижу ясно, уготована вам, вам одному, вашему вкусу и прекрасному таланту. <...> Вы создадите нечто новое, вы начинаете новую эпоху в литературе, которую вы уже прославили в другой отрасли. <...> ...Повторяю вам, — вы положили начало новой прозе, — можете в этом не сомневаться. С энтузиазмом любви к искусству говорю это, а такой энтузиазм может быть только искренним и не должен даже оскорблять вашу скромность. У Бестужева, спору нет, много, много достоинств; мысль у него прекрасна, но ее выражение всегда фальшиво: не ему создать прозу, которую все, от графини до купца 2-й гильдии, могли бы читать с одинаковым удовольствием. Именно всеобщего русского языка не доставало нашей прозе, и его-то я нашел в вашей повести. Это язык ваших стихов,

одинаково понятных и доставляющих наслаждение всем слоям общества, который вы переносите в вашу прозу рассказчика; я узнаю в ней тот же язык, и тот же вкус, ту же прелесть».

Занятно наблюдать, как Сенковский — критик, прославившийся скорее тонкостью и оригинальностью отдельных суждений, чем безошибочностью литературных приговоров, — читает на титульных листах монографий грядущего века: «А. С. Пушкин — основоположник русского литературного языка», формулу, едва ли не растерявшую для нас часть значения в тиражах юбилейных передовиц, но в 1834 году далекую от очевидности. (Обратная метаморфоза, заметим, произошла при попадании в зону таинственного воздействия повести с В. Г. Белинским, утратившим вблизи этого шедевра свою неизменную эстетическую пронизательность.) Письмо Сенковского безусловно искренно¹⁰, но не следует забывать, что оно написано редактором «Библиотеки для чтения» к автору, в котором журнал заинтересован сверх всякой меры, — обстоятельство это могло слегка усилить восторженность тона (часть повторяющихся комплиментов мы были даже принуждены по недостатку места опустить при цитировании).

Искренним было и одобрение Дениса Давыдова («Вчера получил я третий том «Библиотеки для чтения», где пушкинская повесть мне весьма понравилась», — сообщал он поэту Н. М. Языкову 4 апреля), но тонкому художественному чутью поэта-партизана усердно помогало столь же изрядное тщеславие: «Помилуй! что за диавольская память? — обращался он в тот же день к автору понравившейся повести. — Бог знает когда-то на лету я рассказал тебе ответ мой М. А. Нарышкиной <...> а ты слово в слово поставил это эпиграфом в одном из отделений «Пиковой дамы». Вообрази мое удивление, а еще более восхищение мое жить в памяти твоей, в памяти Пушкина, некогда любезнейшего собутыльника и всегда моего единственного, родного душе моей поэта! Право, у меня сердце облилось радостью, как при получении записки от любимой женщины». (Давыдов имеет в виду француз-

ский эпиграф ко второй главе повести: «— Вы, кажется, решительно предпочитаете камеристок.— Что делать, сударыня? Они свежее», снабженный автором «Пиковой дамы» русскоязычным указанием источника— «Светский разговор»).

А. М. Языков (брат поэта) держался мнения, противоположного давидовскому: «Пушкин свою повесть плохо сладил. В ней всего лучше эпиграфы, особенно *атанде-с*».

Лишенные других занятий и потому обыкновенно наиболее внимательные читатели отзывались по-разному, но на этот раз неизменно однобоко. Узник Свеаборгской крепости В. К. Кюхельбекер пометил в дневнике 19 октября: «В «Библиотеке» прочел Пушкина сказку «Пиковая дама» <...> ...старуха Графиня и Лизавета Ивановна написаны мастерски, Германн хорош, но сбивается на модных героев». А Герцен написал из-под ареста Наталье Захарьиной: «Я слышал, ты читала «Пиковую даму». Игра—это страсть, о которой ты не имеешь никакого понятия, но страсть сильная, часто волнует она меня, и стоит раз пуститься мне—я сделаюсь самым бешеным игроком, но я боюсь, как Герман».

Что касается печатных отзывов, то они делались мимоходом (в XIX веке повесть не удостоилась сколько-нибудь обстоятельного публичного разбора, что с лихвою восполнил век XX); в них, как правило, звучало торопливое одобрение, но не мелькнуло и тени глубокомыслия. Критик «Северной пчелы» (В. М. Строев?), рецензируя вышедшие в августе 1834 года «Повести, изданные Александром Пушкиным» («Пиковая дама» была здесь, как и прежде, в журнале, подписана латинской буквой «Р»), и громко восхищался, и кручинился: «Подробности этой повести превосходны: Германн замечателен по оригинальности характера; Лизавета Ивановна—живой портрет компаньенок наших старых знатных дам, рисованный с природы мастером. Но в целом—важный недостаток, общий всем Повестям Белкина,—недостаток идеи». А. А. Краевский, автор «Обозрения русских газет и журналов за первую

половину 1834 года» в «Журнале министерства народного просвещения», на отсутствие идей не сетовал, даже причислил «Пиковую даму» (вместе с сочинениями В. П. Андросова и Н. В. Станкевича) к повестям «в философическом роде», но определения этого никоим образом не подкрепил, ограничившись следующим замечанием, родным братом мнения «Северной пчелы»: «...герой повести—создание истинно оригинальное, плод глубокой наблюдательности и познания сердца человеческого; он обставлен лицами, подсмотренными в самом обществе, как бы списанными с самой природы мастерскою рукою художника; рассказ простой, отличающийся изящностью». Без объяснений похвалили «Пиковую даму» Степан Шевырев и Василий Плаксин¹¹, и точно так же Белинский, рецензировавший пушкинский сборник в «Молве», отказал ей в чести быть достойной имени Пушкина (таким достоинством, по мнению критика, обладала лишь повесть «Выстрел»).

Отношение Белинского с годами теплело. 1841: «В «Капитанской дочке», «Пиковой даме», «Кирджали» и разных журнальных статьях Пушкин не имеет себе соперников в подобных родах сочинений»; 1844: «...и сам Пушкин начал обращаться к прозе, напечатать лучшие свои повести—«Пиковую даму» и «Капитанскую дочку»; 1845: повесть упомянута в ряду «тех поэтических созданий, которыми по справедливости всегда может гордиться русская литература и в которых отражается русское общество». Однако единственная развернутая оценка произведения мало отличалась от уровня приведенных выше мнений, высказанных собратьями Белинского по критическому цеху в 1834 году, за двенадцать лет до «Статьи одиннадцатой и последней» из знаменитого цикла статей о Пушкине: «„Пиковая дама“—собственно не повесть, а мастерской рассказ. В ней удивительно верно очерчена старая графиня, ее воспитанница, их отношения и сильный, но демонически-эгоистический характер Германа. Собственно, это не повесть, а анекдот: для повести содержание «Пиковой дамы» слишком исключительно и случайно. Но рассказ—повторяем—верх мастерства».

Мнение Белинского было передано по цепочке Чернышевскому («..Никто не сомневается в том, что эта небольшая пьеса написана прекрасно, но также никто не припишет ей особенной важности»,—говорится в первой статье «Очерков гоголевского периода русской литературы»), а затем Салтыкову-Щедрину, чтобы последний раз ярко вспыхнуть в одиннадцатом из «Писем к тетеньке» (1882): «Во-первых, Пушкин не одну «Пиковую даму» написал, а многое и другое, об чем современные Ноздревы (здесь Ноздрев—собираТЕЛЬНЫЙ образ официального журналиста.— А. И.-Т.) благоразумно умалчивают. Во-вторых, живи Пушкин *теперь*, он, *наверное*, не потратил бы себя на писание «Пиковой дамы». Ведь это только шутки шутят современные Ноздревы, приглашая литературу отдохнуть под сению памятника Пушкина. В действительности, они столь же охотно пригласили бы Пушкина в участок, как и всякого другого, стремящегося проникнуть в тайности современности. Ибо они отлично понимают, что сущность пушкинского гения выразилась совсем не в «Пиковых дамах», а в тех стремлениях к общечеловеческим идеалам, на которые тогдашняя управа благочиния, как и нынешняя, смотрела и смотрит одинаково неприязненно».

Первоначальному восприятию повести посвящено несколько строк в «Материалах для биографии Александра Сергеевича Пушкина» П. В. Анненкова (1855): «„Пиковая дама“ произвела при появлении своем в 1834 году всеобщий говор и перечитывалась, от пышных чертогов до скромных жилищ, с одинаковым наслаждением. Общий успех этого легкого и фантастического рассказа особенно объясняется тем, что в повести Пушкина есть черты современных нравов, которые обозначены, по его обыкновению, чрезвычайно тонко и ясно. То же самое видим и в «Египетских ночах», но они уже здесь подчинены глубокой поэтической мысли». Строки эти часто цитируются при разговоре о «Пиковой даме» (при этом, правда, никогда не приводится переход от нее к «Египетским ночам»), поскольку считаются мемуарным свидетельством млад-

шего современника. «Мемуарность» их недавно остроумно поставил под сомнение А. Л. Осповат (один из новейших комментаторов «Материалов для биографии...»), заметивший, что источником сведений биографа, наряду с журнальными откликами, могла служить известная дневниковая запись Пушкина 7 апреля 1834 года (часть которой именно Анненковым была впервые приведена в печати): «Моя «Пиковая дама» в большой моде.— Игроки понтируют на тройку, семерку и туза. При дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Н.[атальей] П.[етровной] и, кажется, не сердятся...» И мы не о «мемуарности». Нас занимает сейчас вопрос: отчего Анненков, один из самых тонких читателей Пушкина, отказывается находить в «Пиковой даме» «глубокую поэтическую мысль»?

Оглянувшись, мы увидим, что именно твердое убеждение в отсутствии у пушкинской повести какой бы то ни было идеи объединяет все приведенные отзывы. Оригинальные характеры есть. Точно списанные с природы подробности есть. Мастерство—удивительное. Идеи нет. Даже в апологии «Пиковой дамы», шумно переполняющей письмо Сенковского, мы не обнаружим иных объектов восхваления, кроме формы произведения, реальности и тонкости описаний («бездна замечаний, тонких и верных, как сама истина»); мысль же «прекрасна» у Бестужева (Марлинского), а не у Пушкина. Уважение принципа презумпции критической невинности заставляет нас заметить, что в цитированном письме Сенковский и не мог судить об идеях повести, поскольку был знаком лишь с двумя ее главами из шести; другие его письма к Пушкину если и были, то до нас не дошли, а высказаться печатно он был лишен возможности, так как «Пиковая дама» была опубликована в его журнале (даже за беглое сообщение в рецензии на прозаический сборник Н. А. Мельгунова, что пушкинская повесть, по его мнению, «есть верх прелестного русского рассказа», Сенковский получил со страниц «Молвы» ехидный выговор от двадцатитрехлетнего Белинского). И все же, при всем уважении к критическому дару редактора «Библиотеки для чтения»,

мы не полагаем очень уж вероятным его проникновение в смысловую глубину «Пиковой дамы»: сдается, что затуманен был взгляд на эту повесть не отдельных критиков, а читателей целой эпохи.

* * *

Главная причина долговременной узости критического воззрения на «Пиковую даму» скрывается, как нам кажется (и ниже мы изъясним почему), в чрезвычайной (чтоб не сказать этнографической) точности ее описаний и в полном отсутствии авторских пояснений. Многими были узнаны прототипы, и уже решительно всем показались знакомыми типы. (Вспомним хоровые упражнения рецензентов: «живой портрет... рисованный с натуры»; «лица, подсмотренные в самом обществе, как бы списанные с самой натуры».) Концентрация невыдуманности здесь такова, что копни любое место и тотчас обнаружится новая, просто глубже лежащая, невыдуманность.

Некоторое представление об этом свойстве текста повести, как и положено эпитафю, может дать всесторонне, казалось бы, изученный эпитаф к 1-й главе. Он известен, вероятно, лучше, чем какое-либо иное место «Пиковой дамы». Ведь кинорежиссер Леонид Трауберг весьма точно определил характер распространенных представлений о пушкинском произведении: «Конечно, опера не более популярна, чем повесть. И все же в массе большинство считает, что и в той «Пиковой даме» есть слова «пусть неудачник плачет» и мелодия „Мой миленький дружок“»¹². (Весьма многие,— добавим от себя,— полагают, что и в повести Лиза окончила свои дни, утопившись в Зимней канавке.) Стихи пушкинского эпитафа уцелели в разнообразных переделках: превращенные в песенку, они поются вот уже полтора столетия во всех драматических и музыкальных воплощениях повести—от «Хризомании», где их распевали сидящие за столом картежники, до препоручившего исполнение детям Чайковского и Мейерхольда, обременившего пением стоящую на столе в окружении резвящихся гусар травести (нечто вроде Надежды Дуровой в

трактовке фильма «Гусарская баллада»). И тем не менее полагаем не вовсе излишним эти стихи напомнить.

А в ненастные дни
Собирались они
Часто;
Гнули—бог их прости!—
От пятидесяти
На сто,
И выигрывали,
И отписывали
Мелом.
Так, в ненастные дни
Занимались они
Делом.

По воспоминанию А. П. Керн, относящемуся к 1828 году, Пушкин эти строки (Керн было поручено их переслать в Харьков, Дельвигу) «написал у князя Голицына, во время карточной игры, *мелом на рукаве*». Наиболее естественное чтение, конечно: в гостях у Голицына, у себя на рукаве, но все-таки, может быть, и на рукаве у Голицына...

Голицын—это князь Сергей Григорьевич, широко известный в обществе под прозвищем Фирс. «Он играл,—вспоминает В. А. Соллогуб,—замечательную роль в тогдашней петербургской молодежи. Роста и сложения атлетического, веселости неистощимой, куплетист, певец, рассказчик, балагур,—куда он только не являлся, начинался смех, и он становился душою общества...» Вяземский из Пензы осведомлялся у Пушкина в июле 1828 года:

Где ты, прекрасный мой, где обитаешь?
Там ли, где песни поет князь Голицын,
Ночи певец и картежник?

Пушкин все это лето «обитал» именно там: слушая пение Фирса («прекрасным густым басом») на домашних концертах, встречаясь с ним у Олениных, где сосредоточивались тогда пушкинские сердечные интересы, и,

как мы видели,— за зеленым сукном. Голицын же в это время неразлучен с введенным им в «общество молодых людей высшего тона» Михаилом Глинкой, признававшимся впоследствии: «...он умел ловко возбудить меня к деятельности; писал для меня стихи и охотно исполнял мои сочинения». Отвечая на вопрос Вяземского: «Что Киселев, Сергей Голицын?», Пушкин говорит в письме 1 сентября 1828 года: «Пока Киселев и Полторацкие были здесь, я продолжал образ жизни, воспетый мною таким образом:

А в ненастные дни собирались они
часто».

(Следует известное нам стихотворение, записанное не в 12, а в 4 строки с «хвостиками» и снабженное неудобным в печати русским титулом, красующимся на месте будущих слов «Бог их прости!».) «Но теперь мы все разбрелись,— продолжает Пушкин.— Киселев, говорят, уже в армии; Junior (т. е. А. А. Оленин.— А. И.-Т.) в деревне; Голицын возится с Глинкою и учреждает родственно-аристократические праздники». Частые встречи 1828 года Глинки с Пушкиным отмечены и в дневнике А. А. Олениной, мемуарах А. П. Керн и самого композитора, вспоминавшего также (воспоминание это, судя по контексту, относится к 1827 или 1828 году: «...я успел состряпать канон (который, кажется, уцелел) на следующие слова кн. Голицына:

Мы в сей обители святой
В молитвах дни проводим;
Не зная суеты мирской,
Здесь счастье находим».

Припоминание Глинки—единственное, что мы знаем о его не разысканном пока произведении. Что же касается послуживших композитору стихов Фирса, то они, несомненно, до конца были выдержаны в тональности сообщаемого Глинкой первого четверостишия (залогом этого, прежде всего, служит музыкальный жанр, о котором речь). Трудно предположить незнакомство Пушкина с канонам Глинки и Голицына—слишком

часты и постоянны его встречи петербургским летом 1828 года с авторами произведения, очевидно, не раз исполнявшегося (если и вовсе не сочиненного) в его присутствии. И столь же трудно не заметить в написанном тем же летом стихотворении «А в ненастные дни...» своеобразного отклика на голицынский текст, указания на несовпадение слов и дел Фирса, пишущего весьма благочестивые стихи, одновременно «выигрывая и отписывая мелом». По этой же модели и на этом же материале был построен в начале того же 1828 года один из упреков в пушкинском «Послании к Великопольскому, сочинителю „Сатиры на игроков“». В бичующей игрецкие страсти книге самого Великопольского («К Эрасту. Сатира на игроков». М., 1828) рассказывалась печальная история юноши, проигравшего все на свете, включая рассудок, в доме опытного игрока Дамона. Пушкин, припомнивший свои встречи за карточным столом с автором этого душеспасительного чтения, счел необходимым немедленно поделиться с ним своими читательскими впечатлениями:

...Дамон твой человек ужасный.
Забудь его опасный дом,
Где, впрочем, сознаюсь в том,
Мой друг, ты вел себя прекрасно:
Ты никому там не мешал,
Ариста нежно утешал,
Давал полезные советы
И ни рубля не проиграл.
Люблю: вот каковы поэты!
А то, уча безумный свет,
Порой грешит и проповедник.
Послушай, Персиев наследник,
Рассказ мой:
Некто мой сосед,
В томленьях благородной жажды,
Хлебнув кастальских вод бокал,
На игроков, как ты однажды,
Сатиру злую написал
И другу с жаром прочитал.

Ему в ответ его приятель
Взял карты, молча стасовал,
Дал снять, и нравственный писатель
Всю ночь, увы! понтировал.
Тебе знаком ли сей проказник?..

Точно так же написанные дома или на рукаве у Голицына строки «А в ненастные дни...» дополняли необходимыми сведениями его рассказ о днях «в обители святой». Этим, видимо, объясняется начало с противительного «а»: «ненастные дни» сразу же противопоставляются каким-то другим дням, в пушкинском стихотворении не названным. Поэтому же, вероятно, речь у Пушкина именно о *днях*, хотя, как хорошо знают все читатели «Пиковой дамы», обычное время для сколько-нибудь упорядоченных карточных сражений — это вечер и ночь. В сохранившемся крошечном черновике «Пиковой дамы», писанном в 1832 году¹³ и запечатлевшем, как давно установлено, собственные впечатления автора от лета 1828 года, ночной игре еще отчетливее придан характер правила: «Года 4 тому назад собралось нас в П[етер] Б[урге] несколько молодых людей, связанных между собою обстоятельствами. Мы вели жизнь довольно беспорядочную. <...> День убивали кое-как, а вечером по очереди собирались друг у друга». Далее зачеркнутые варианты: «и до зари»; «и всю ночь проводили за картами»; кстати, легко заметить, что основной текст повести начинается именно с того места, где замирает брошенный черновик. Становится также ясно, почему при превращении стихотворения в один из эпиграфов предназначенной к публикации «Пиковой дамы» малопригодная для печати строка приобрела именно вид: «Гнули — Бог их прости!» — характер замены, очевидно, определен воспоминанием о первоначальном шутливо-полемическом назначении. В то же время новый вариант должен сразу же обозначить одну из важнейших проблем повести, сквозь шутку призывая читателя не забывать оценивать в меру сил описываемые события с точки зрения их богоугодности. (Хорошо известно, возникновение слова, фразы,

сюжета не по одной, а по множеству причин— важнейшее свойство пушкинского художественного мышления.) Эпиграф входит в повесть со своим кругом проблем, но намек на эти проблемы и ждет от него повесть. Подобно эпиграфам к остальным пяти главам «Пиковой дамы», стихотворение также превосходно исправляет и свою основную обязанность, лишая неподвижности читательское отношение к событиям первой главы, отныне находящееся в беспрестанных колебаниях между «иронично» и «совершенно серьезно». При этом хорошо известно и еще одно обстоятельство, казалось бы, дающее пушкинскому стихотворению право предварять первую главу «Пиковой дамы»— многократно цитировавшееся сообщение П. В. Нащокина, записанное П. И. Бартеневым: «„Пиковую даму“ Пушкин сам читал Нащокину и рассказывал ему, что главная завязка повести не вымышлена. Старуха графиня—это Наталья Петровна Голицына, мать Дмитрия Владимировича, московского генерал-губернатора, действительно жившая в Париже в том роде, как описал Пушкин. Внук ее, Голицын, рассказывал Пушкину, что раз он проигрался и пришел к бабке просить денег. Денег она ему не дала, а сказала три карты, назначенные ей в Париже С.-Жерменом. «Попробуй»,—сказала бабушка. Внучек поставил карты и отыгрался. Дальнейшее развитие повести все вымышлено». С легкой руки М. А. Цявловского, впервые опубликовавшего этот текст, принято считать, что упоминаемый здесь Голицын—уже хорошо нам известный Сергей Григорьевич Фирс¹⁴. При таком чтении вынесенное в эпиграф стихотворение, тесно связанное с Фирсом, получает еще одно назначение—передать благодарный, хотя, конечно, и глубоко ироничный привет рассказчику использованной в повести устной новеллы. Но—увы! С. Г. Голицын не имел ни малейшего основания именовать Н. П. Голицыну бабушкой и рассчитывать на ее вспомоществование—слишком дальним было их родство. Кандидатура Фирса на роль внука «усатой княгини» без объяснений, но совершенно справедливо отведена в известном двухтомнике «А. С. Пушкин в воспоминани-

ях современников» (М., 1974; 2-е изд.—М., 1985), что видно из составленного В. В. Зайцевой аннотированного именного указателя (вероятно, «отвод» свершился и не без участия комментировавшей бартеневско-нащокинский текст Р. В. Иезуитовой). Взамен предложен Владимир Дмитриевич Голицын, сын упомянутого Нащокиным — Бартеневым московского генерал-губернатора. Владимир Дмитриевич — внук идеальный (ведь действительно внук!), но в качестве рассказчика, изведавшего проигрыш, а затем чудесный выигрыш с бабушкиного благословения, он вызывает серьезные сомнения: ему было лишь 17 лет в 1832 году (последний срок для попадания устного рассказа в «Пиковую даму» — ведь, как доказано исследованием Н. Н. Петруниной, в относящемся к этому году черновике мотив чудесной игры уже присутствовал). И легче верится, что постоянно фантазирующий Фирс вплел в свой игрецкий анекдот бывавшую в Париже во времена Сен-Жермена и прекрасно известную слушателям дальнюю родственницу, пожаловав ее, художественной красоты и убедительности ради, в собственные бабушки. Однако точного разъяснения ждать неоткуда, как и в других «темных» местах истории повести.

Но спектр значений пушкинского эпиграфа далеко не исчерпан. Так мы пока умолчали о ритме стихотворения, вызывающем, как сказали бы цензоры, «неконтролируемые ассоциации» с агитационной песней Бестужева и Рылеева «Ах, где те острова...». Значению этой ритмической цитаты посвящен чрезвычайно интересный очерк Н. Я. Эйдельмана (1974), видящего «главный смысл этого дальнего, мимолежного художественного воспоминания... в стремлении Пушкина — понять таинственный ход, «черед» истории и судьбы»; «сравнить прежние времена с пришедшей на их место новой, торопящейся эпохой, *Занимающейся делом*»¹⁵. Эти безусловно верные суждения, очень точно, на наш взгляд, выявляющие ключевые слова пушкинского стихотворения, могут быть дополнены попыткой проследить путь, которым поэт шел к образу «занимающихся делом».

Для этого нам надо заглянуть в московскую газету «Русский», издававшуюся на закате жизни М. П. Погодиным. Издание не избаловано ныне исследовательским вниманием¹⁶, а зря—в нем немало интересного. Вот в июльских номерах 1868 года публикация давних записей самого издателя—«Вечера у Ивана Ивановича Дмитриева» (рассказы знаменитого, но все же, согласимся, не великого московского поэта казались современникам едва ли не более значительными и достойными быть письменно увековеченными событиями, чем разговоры с Пушкиным или Жуковским). О вечере 9 апреля 1826 года Погодин записал: «Кто-то из собеседников употребил выражение: надо заниматься делом.

Каким делом?—заметил Иван Иванович.—Это слово у разных людей имеет разное значение. Вот, например, Вяземский рассказывал мне на днях, что под делом разумеют официанты Английского клуба. Он объехал по обыкновению все балы и все вечерние собрания в Москве и завернул наконец в клуб читать газеты. Сидит он в газетной комнате и читает. Было уже поздно—час второй или третий. Официант начал около него похаживать и покашливать. Он сначала не обратил внимания, но наконец, как тот начал приметно выражать свое нетерпение, спросил:

— Что с тобою?

— Очень поздно, ваше сиятельство!

— Ну так что же?

— Пора спать.

— Да ведь ты видишь, что я не один, и вон там играют еще в карты.

— Да те ведь, ваше сиятельство, *дело делают!*»

Красноречива дата эпизода—апрель 1826 года, время близящегося к концу следствия, занимающего все мысли Вяземского,—может быть, уже в его рассказе Пушкину было то отмеченное Эйдельманом сопоставление эпох, которое позже подсказало «декабристский» ритм пушкинскому стихотворению, безотзывно перестукивающемуся с ушедшим навсегда временем? Но как бы то ни было, а заключительная строка эпитафии к первой главе «Пиковой дамы» имела наряду с прямым

также и особый смысл, восходящий к кружковому фольклору друзей поэта.

Подобной же «домашней семантикой» (выражение Ю. Н. Тынянова) нагружены и другие эпиграфы повести. Предваряющий вторую главу заимствован, как уже сказано, из устного рассказа Дениса Давыдова. Эпиграф к шестой главе («—Атанде.—Как вы смели мне сказать *атанде...*»), по давнему наблюдению Н. О. Лернера, находит аналог в записанном тем же Вяземским анекдоте о фельдмаршале графе Гудовиче, переставшем с получением полковничьего чина метать банк своим сослуживцам («Не прилично старшему подвергать себя требованию какого-нибудь молокососа-прапорщика, который, понтируя против вас, почти повелительно вскрикивает: *атанде!*»). Судя по всему, эпиграфы к третьей и четвертой главам также не придуманы Пушкиным, хотя источники их (в обоих случаях обозначенные писателем словом «Переписка») еще не выявлены.

Но и в самих шести пушкинских главах пульсировала реальная жизнь. Из жизни—основа сюжета, из жизни—персонажи, детали, костюмы и разговоры. Реальность просвечивала в случайных (неслучайных?) оговорках Пушкина, трижды именующего старую графиню княгиней (в советских изданиях написание унифицируется—везде: графиня—и, может быть, зря)¹⁷. Реальность узнавалась столь безошибочно («при дворе нашли сходство между старой графиней и кн. Н.[атальей] П.[етровной] и, кажется, не сердятся»), что и весь текст повести начинал казаться описанием без прикрас и домыслов случая из жизни, пусть и не совсем обычного (именно поэтому «игроки понтируют на тройку, семерку и туза», выражая редкое читательское доверие реалистической методе автора). Давно отторгнутый от общества Кюхельбекер не имел в жизни случая повстречать Германна, и ему кажется, что перед ним сказка («сбивается на модных героев» — подозрение в литературности). Для Герцена, изолированного лишь незадолго до выхода повести, в «Пиковой даме» нет ровно ничего необычного. Прозы, внешне так мало претендующей на причастность к литературе, пушкинским совре-

менникам читать еще не доводилось. (Литературное происхождение столь же просто организованных «Повестей Белкина» выдавалось многоступенчатостью рассказчиков — фигура рассказчика, призванная придавать словесности правдоподобие, документализировать ее, к 1830-м годам выросла в свою противоположность и должна была ощущаться одним из знаков литературности.) К определению Белинского «анекдот» (то есть на языке эпохи — происшествие, случай) вело сочетание сквозящей в каждой строке невыдуманности и полного отсутствия авторских деклараций, поучений, обобщений и выводов. «Пиковая дама» вполне могла ведь *открываться началом* рассказа В. П. Андросова «Не сбылось» (альманах «Северная лира на 1827 год». М., 1827): «Великие люди не верят случаю. Подчиняя или думая подчинить все действия силе воли своей, они не хотят признать участия обстоятельств ни в удачах, ни в несчастии. Для них *не сбылось* есть следствие ошибки собственной в расчете, а не следствие, как мы, люди обыкновенные, думаем, столкновения обстоятельств, разрушающих часто самые обдуманые предположения прозорливой нашей мудрости. Вопрос в умозрении еще не решен: выиграли ли бы люди, приняв мнение первых или согласно убедившись в справедливости заключения большинства? Почитая в деле важном каждый голос значащим, осмеливаюсь присовокупить к сумме доказательств оппозиции мнения людей великих одно. <...> Прошу милостивого внимания». При таком начале у Пушкина появлялась бы надежда на внимание к своему замыслу. Но вместо этого читатель получал: «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова...» Из 1980-х кажется, что у Андросова рассуждение есть, а повести нет; у Пушкина — наоборот. Но 1830-е читали «Пиковую даму» однозначно — анекдот. Да и концовка отнюдь не рассеивала этого впечатления (ну что это, в самом деле, за последняя фраза: «Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине»?). Здесь Пушкин продолжал борьбу за право автора не разъяснять смысла своего сочинения (к чему писать повесть, если ее содержание уместается в нравоучительном

лозунге?), развивая шутливо провозглашенные в финале «Домика в Коломне» принципы:

«...Да нет ли хоть у вас нравоученья?»
«— Нет... или есть: минуточку терпенья...
Вот вам мораль: по мнению моему,
Кухарку даром нанимать опасно;
Кто ж родился мужчиною, тому
Рядиться в юбку странно и напрасно:
Когда-нибудь придется же ему
Брить бороду себе, что несогласно
С природой дамской... Больше ничего
Не выжмешь из рассказа моего».

Должно пройти немало времени, прежде чем пушкинские прозаические начала поразят творческое воображение автора «Анны Карениной», а парадоксы пушкинских концовок будут столь глубоко осознаны в качестве его творческого кредо, что заставят даже одного из наиболее тонко чувствующих Пушкина пушкинистов — Анну Ахматову — считать у него вполне законченным явно неоконченное. А пока — «анекдот».

Выше мы объяснили это ограниченное воззрение современников на пушкинскую повесть отсутствием в ней авторских растолкований и замечательной точностью ее письма. Теперь попробуем объяснить наше объяснение.

Одной из особенностей восприятия Пушкина является постоянное беспокойство этого восприятия. В разговоре о нем не находится места холодному эпическому описанию; даже под покровом медлительной обстоятельности академических работ всегда скрывается репортаж с места встречи со стихией, рассказ о только что увиденном необычном явлении. О нем — всегда захлеб, всегда по горячим следам, всегда в погоне за мелькнувшим и поманившим ощущением приближения. Наверное, это потому, что никогда нет возможности обозреть предмет целокупно...

Однажды весьма могущественный император получил донесение, что несколько его подданных «заметили на земле громадное черное тело весьма странной фор-

мы. Посередине высота его достигает человеческого роста, тогда как края его очень низкие и широкие. Оно занимает площадь, равную спальне его величества. Первоначально они опасались, что это какое-то невиданное животное. Однако скоро убедились в противном. Это тело лежало на траве совершенно неподвижно, и они несколько раз обошли его кругом. Подсаживая друг друга, они взобрались на вершину загадочного предмета; вершина оказалась плоской. Топая по телу ногами, они убедились, что оно внутри полое». Составлявшие это донесение лилипуты, конечно, очень хорошо знали, что такое шляпа, да и сами их нашивали. Но столкнувшись со шляпой Гулливера, они не смогли ее узнать, увидеть целиком (не только по малому росту, но и по непривычности подобных громад для глаза и, главное, для рассудка), а потому ограничились взволнованными локальными репликациями: «черное», «вершина плоская», «внутри полое».

В отношениях с Пушкиным самые рослые из нас — лилипутоподобны. С 1814-го, когда напечатана первая строчка, прошло 175 лет и было, кажется, время привыкнуть к принятому здесь масштабу, но привычки нет. И всё, что мы — путешествующие в Пушкине — видим и о чем возвещаем миру, зависит лишь от точки обзора (от того, где и, главное, на чем стоим). Описывается всегда лишь часть и всегда с неподдельной искренностью выдается за картину целого. И нет в том нашей лилипутской вины: ведь открывающаяся глазу часть столь огромна, столь абсолютно совершенна, что и представить невозможно, что видимое в данный момент — это еще не всё. И смешны лилипутские споры, временами доходящие до драки с криками:

— Великий социальный мыслитель!

— Нет уж увольте, — ярчайший сторонник чистого искусства!

— Монархист!

— Декабрист без декабря!

— Вольтерьянец!

— Истинный христианин!

— Критический реалист!

— Ой ли?

Право, решение основного вопроса лилипутской философии—с тупого или острого конца следует бить яйца—имеет больше смысла. В самом деле, в суждениях Пушкина столько социологии, что ею можно сполна наделить всех наших, в 1920-е годы весьма многочисленных, литературоведов «социологического» направления и еще останется. Столько умения восхищаться искусством, что сторонникам лозунга «искусство для искусства» остается только молча завидовать. Столько...

Пока перед глазами читателей «Пиковой дамы» находилась и изобиловала изображенная в повести действительность, ничего, кроме величайшей точности воспроизведения, они и не могли заметить. Общий взгляд был невольно прикован к сопоставлению повести с жизнью, и все любовались шедевром именно с этой точки. Подход с иной стороны не мог прийти в голову, разве могло что-нибудь еще находиться за *таким* воспроизведением?

* * *

Великий читатель Мишель Монтень оставил нам следующий график убывания смысла при движении книги во времени: «Я вычитал у Тита Ливия сотни таких вещей, которых иной не приметил; Плутарх же—сотни таких, которых не сумел вычитать я, и, при случае, даже такое, чего не имел в виду и сам автор» («Опыты», кн. 1, гл. XXVI). За полтора тысячелетия, разделяющих Тита Ливия и Монтеня, исчезло нечто, хорошо понятное Плутарху, родившемуся всего через три десятка лет после смерти великого римского историка,—то, о чем не надо было писать, чего не надо было объяснять, что и так было ясно современникам Ливия и безвозвратно, по-видимому, исчезло для потомков. (Впрочем, Монтень, тщательнейшим образом изучивший древнюю историю, смог приблизиться к пониманию классика в сотни раз ближе, чем «иной».) В последующие века декорации сменялись все быстрее и быстрее, и наконец—в девятнадцатом—барьеры непонимания стали вырастать уже между соседними поколе-

ниями. Люди 1840-х годов понимали Пушкина по-своему, не так, как люди 1830-х (которые, за редким исключением, его вообще не понимали), а уж у нас его слово и подавно вызывает совсем иные мысли, чем у его современников.

Наше незавидное положение было еще в 1841 году пронизательно угадано фельетонистом газеты «Северная пчела», который, напомнив строки «Пиковой дамы», завершающие беседу Томского и Лизаветы Ивановны на балу («Подошедшие к ним три дамы с вопросами — *oubli ou regret?* (забвение или сожаление? — А. И.-Т.) — прервали разговор...»), заключал: «Можете себе представить, как будут ломать себе голову комментаторы Пушкина в двадцатом, двадцать первом и следующих столетиях для объяснения этих трех простых слов в «Пиковой даме»: «*oubli ou regret?*», значение и весьма загадочный смысл которых теперь растолкует всякий танцующий. Это просто любимая фигура в мазурке»¹⁸. Отвлечшись от довольно оригинальной для своих дней уверенности критика в том, что повесть в последующие столетия непременно станет объектом комментаторских волнений (он не пояснил, собственные ли ее достоинства будут тому причиной или одна лишь принадлежность перу Пушкина), сосредоточимся на нарисованной здесь картине: опадающий под ветром времени смысл.

Чем больше трещин разбегалось с годами по поверхности произведения, чем больше становилось мест, где безвозвратно отколупнулся конкретно-исторический слой смысла, чем меньше узнавала себя смотрящаяся в повесть молодая действительность, тем пренебрежительнее становились публичные оценки (вспомним хотя бы, как «усыхали» достоинства «Пиковой дамы» при последовательном рассмотрении ее Белинским, Чернышевским и Салтыковым-Щедриным). Уходили реалии, уходили типы, исчезли старухи, за которыми в их молодости мог ухаживать любвеобильный Ришелье, иными становились мечты, иные грезились чудеса. Реальность «Пиковой дамы» постепенно переставала быть современной, не становясь еще пока исторической.

Апогей общественного невнимания к повести приходится на 1880-е годы. Именно тогда и произошел курьезный, но показательный (как, впрочем, и большинство курьезов) случай. 22 июля 1885 года подписчики московской газеты «Жизнь» обнаружили в ней «подвал» (или, как тогда говорили, «фельетон»), озаглавленный «Пиковая дама (Повесть)». За заглавием следовал уже упоминавшийся нами эпиграф из, кажется, придуманной Пушкиным, «Новейшей гадательной книги» («Пиковая дама означает тайную недоброжелательность»), а за ним — пушкинский текст от «Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова...» до «Герман (так! — А. И. Т.) увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь», — то есть две первые главы. Венчалась публикация не лишённой свежести подписью «Ногтев» и обещанием: «(Продолжение будет)». Обещание, впрочем, исполнено не было, и вместо продолжения набирающей интерес повести на следующий день было помещено «Письмо в редакцию»:

«Милостивый государь

господин редактор!

Чтобы снять с почтённой редакции газеты «Жизнь» всякое нареkanie в каком-либо недосмотре или небрежном отношении к делу, я покорнейше прошу вас, милостивый государь, напечатать настоящее мое заявление.

Заведуя, в качестве секретаря редакции, получаемыми рукописями и формируя к выпуску газету, я во вчерашнем № 125 «Жизни» допустил напечатание фельетона «Пиковая дама». Вполне доверяя лицу, лично мне известному, и без сведения г. редактора приняв вышеозначенный фельетон, я прямо передал его в набор, никак не предполагая, что под ним кроется плагиат, а затем и допустил его к напечатанию.

Грубая ошибка обнаружена была уже по выходе газеты, и только настоящим письмом считаю возможным разъяснить перед публикою такую исключительную мистификацию.

К. Нотгафт».

По версии, передаваемой В. А. Гиляровским, момен-

тально нашумевшая публикация была осуществлена с ведома или даже по инициативе фактического издателя газеты В. Н. Бестужева — трюк должен был привлечь внимание тающих читателей. Якобы в типографии рассказывали, что «сначала, в гранках, фельетон был без всякой подписи, потом на редакторских гранках появилась подпись, судя по руке, сделанная Бестужевым, — «К. Нотгафт», и уже в сверстанном номере подпись «К. Нотгафт» рукой выпускающего была зачеркнута и поставлено „Ногтев“»¹⁹. Даже если все обстояло именно так и мы не имеем оснований констатировать незнакомство газетчика Нотгафта (заметим, кстати, фонетическую анаграмму «Нотгафт — Ногтев») с фактом существования пушкинской повести, выбор именно «Пиковой дамы» для мистификации дает представление о степени ее непопулярности в 1880-е — требовалось ведь произведение Пушкина, которое хоть несколько секунд заставит поколебаться читателя: «Пушкин? а может быть, все-таки Ногтев?»; произведение, которое хотя бы теоретически могло быть неизвестно секретарю редакции (в этой позиции совершенно невозможно представить фрагмент «Евгения Онегина», «Кавказского пленника», «Цыган», «Полтаву» или «Медного всадника»).

Вспомним, однако, справедливости ради, нескольких читателей, негромко оспоривших общее пренебрежение своего времени к «Пиковой даме». «Негромко», — потому что читатели эти воздержались от развернутых публичных оценок, а эпоха, пребывая в уютных шорах равнодушия к бессмысленному пушкинскому «анекдоту», отказалась разглядеть очевидные следы неординарных и подчас весьма глубоких прочтений его в сочинениях этих читателей.

В петербургских повестях Гоголя был немедленно освоен тот фантазмагорический образ молодой столицы, который создан «Пиковой дамой» совместно с «Уединенным домиком на Васильевском острове» (пушкинским устным рассказом, записанным и опубликованным В. П. Титовым), «Домиком в Коломне», «Медным всадником»²⁰.

Этот же петербургский туман (теперь уже пушкинско-гоголевский) расстилается и в последней повести Лермонтова — не озаглавленной автором и обычно именуемой «Штосс». Здесь многое заставляет вспомнить «Пиковую даму»: и стилистика, и чудесное переплетение реального и фантастического, и основное содержание — оформленное карточной схваткой отчаянное сражение героя с судьбой. Последнее также роднит с «Пиковой дамой» и повесть «Фаталист».

Весьма правдоподобны и высказывавшиеся в литературе предположения о возможном влиянии пушкинской новеллы на замысел «Маскарада»²¹. Когда пройдут десятилетия и музыка Петра Чайковского заставит аудиторию начала нынешнего века внимательно выслушать Пушкина — автора «Пиковой дамы», именно «Маскарад» станет для Блока символом непушкинского в опере. Объясняя 31 января 1906 года в письме к П. П. Перцову неясное (и так и не появившееся в печати) место своей статьи «Педант о поэте» (рецензии на книгу Нестора Котляревского о Лермонтове), поэт скажет: «Граф Сэн-Жермэн и «Московская Венера» совсем не у Лермонтова. Очевидно, я написал так туманно об этом, потому что тут для меня многое разумелось само собой. Это — «Пиковая дама», и даже почти уж не пушкинская, а *Чайковского* (либретто Модеста Чайковского):

Однажды в Версале aux jeux de la reine
Venus Moscovite проигралась дотла...
В числе приглашенных был граф Сэн-Жермэн.
Следя за игрой...
И ей прошептал
Слова, слаще звуков Моцарта...
(Три карты, три карты, три карты)...

и т. д. — Но ведь это пункт «маскарадный» («Маскарад» Лермонтова), магический пункт, в котором уже нет «Пушкинского и Лермонтовского», как «двух начал петербургского периода», но Пушкин «аполлонический» полетел в бездну, столкнувшийся туда рукой Чайковского — *мага и музыканта*, а Лермонтов, сам когда-то

побывавший в бездне, встал над ней и окостенел в магии и кричит Пушкину вниз: «Добро, строитель!» <...> Конечно, если это туманно написано, просто можно вычеркнуть. Я путаюсь в этом страшноватом для меня пункте». Нынешний читатель, знакомый с творчеством Даниила Хармса, возможно, прочтет это блоковское письмо сквозь призму «Анекдотов из жизни Пушкина» и усмехнется раскричавшимся в нем совершенно по-хармсовски классикам. Но исследователь культуры «серебряного» века моментально заметит, что все упоминаемые или цитируемые здесь Блоком произведения — «Пиковые дамы» Пушкина и Чайковского, «Маскарад», «Подросток» («петербургский период» — отсюда), «Медный всадник» («Добро, строитель чудотворный! — Шепнул он, злобно задрожав, — Ужо тебе!..») — принадлежат «петербургскому тексту» русской литературы, то есть некоей совокупности творений разных авторов (да и разных искусств), воспринятых культурным сознанием начала XX века в качестве единого текста²². И очевидно, шевельнувшееся ощущение близкого родства противопоставляемых Блоком «Пиковой дамы» и «Маскарада» мешает ему четко выразить наметившееся сравнение (стоящие за ним историко-культурные ассоциации, в частности, антиномия «классического» и «романтического» начал литературы, тонко выявлены З. Г. Минц²³), превращая то, что «разумелось само собой», в запутанный и «страшноватый» для поэта «пункт». Именно это неосознанное ощущение сопротивляющейся разъятию близости и окунуло, вероятно, в образы и понятия «Пиковой дамы» перо Блока, изготовившееся описать в обсуждаемой с Перцовым статье путь Лермонтова к читателю: «Лермонтов долгое время был (отчасти и есть) только крутящим усы армейским слагателем страстных романсов. <...> На это есть свои глубокие причины, и одна из них в том, что Лермонтов, рассматриваемый сквозь известные очки, почти весь может быть понят именно так, не иначе. С этой точки зрения Лермонтов подобен гадательной книге или упоению карточной игры; он может быть принят как праздное, убивающее душу

«суеверие» или такой же праздный и засасывающий, как «среда», „большой шлем“». Но кроме того, не давшееся Блоку противопоставление косвенно подтверждает уже упоминавшуюся версию первоначального родства «Пиковой дамы» и «Маскарада», а отзвук лермонтовской драмы, расслышанный поэтом в либретто оперы, позволяет заключить, что материалом Модесту Чайковскому служили и не вовсе чуждые пушкинской повести произведения.

Надо сказать, что флюиды пушкинской повести действовали не только на Лермонтова и Гоголя, но и на их современников, не сумевших сберечь свою литературную известность до наших дней.

Барон Федор Федорович Корф (1803—1853) в повести «Отрывок из жизнеописания Хомкина»²⁴, представляющей, по справедливому замечанию Н. В. Измайлова, «сплав из мотивов Гофмана, Гоголя, «Пиковой дамы», рассказал не слишком занятную историю надворного советника, думавшего «игрою нажить себе состояние». Корф не повторяет и не развивает сюжетную схему пушкинской повести, но постоянно имеет ее в виду. Его герой в результате основанных на кабалистике и чародействе карточных интриг проигрывает всё, седеет и лысеет в одну ночь (трудность достигнуть тут одновременности успешно побеждена автором) и, разумеется, сходит с ума. Всеми этими неприятностями Хомкин обязан носителю сюжетного зла—алхимику, чародею (и, конечно, немцу) Адаму Адамовичу Братшпису, до поры искусно притворяющемуся чуть ли не благодетелем несчастного надворного советника. И до того, как сюжет поворачивает к хеппи энду, возвращая герою рассудок и счастье, Хомкин успевает в своем недолгом умопомешательстве многократно процитировать прием, которым показана сосредоточенность на трех картах Германна.— «Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная». У него спрашивали: «который час», он отвечал: «без пяти минут семерка». Всякий пузатый мужчина напоминал ему туза».

То же и Хомкин:

«— Точно, правда, играли до шестого часа от четверки... так не диво, что бубновый час.

— Какой бубновый час, что вы, батюшка?

— Так бубновая четверка, я хотел сказать, пятая четверка, нет, пятый час.

— Полно вам, батюшка, у вас от карт в голове перепуталось: только и речи, что о бубнах да о часах.

— Ваша правда, у меня в голове только и мыслей, что о бубнах да о часах, а все оттого, что, вот видите, если б я прежде поставил пятый час, бишь пятерку, а потом пустил бы бубновую четверку, так и сезелево и сетелево были бы с четверкой...»

И наконец, почти дословно (правда, с тяжеловатым усилением пушкинского приема) повторял Хомкин Германна, отвечая, который час: «Так бубновая четверка, я хотел сказать, пятая четверка, нет, пятый час».

Иначе подошел к «Пиковой даме» Яков Петрович Бутков (1820 или 1821—1856)—талантливый прозаик-самоучка 1840-х годов, примыкавший к «натуральной школе» и снискавший широкую известность сборником балансирующих на грани физиологического очерка замечательных рассказов—«Петербургские вершины» (ч. 1—2. Спб., 1845—1846). В статье, сопровождающей единственное пока советское издание прозы Буткова (М., 1967), Б. С. Мейлах, говоря о действующем в рассказе «Сто рублей» конторщике, писал: «По существу образ Михея—это приземленный, прозаически сниженный вариант Германа (так!— А. И.-Т.) из пушкинской «Пиковой дамы». Основанием для этого утверждения исследователю послужило то, что «Михей обладал сильным характером и всемогущей верой в себя», позволяя увидеть в себе «потенциального буржуа-предпринимателя» (везде цитируем Мейлаха). Сравнение ученого верно лишь в самых общих чертах, на уровне, так сказать, общественно-экономических формаций (оба персонажа, если взглянуть на них широко, могут быть истолкованы—впрочем, не без усилий воображения—как предвестники капитализма в России). Что касается литературных аналогий, то Германна (действительно «прозаически сниженного») с гораздо

меньшей натяжкой можно вспомнить при взгляде на главного героя разбираемого Мейлахом рассказа — чиновника-неудачника Авдея, страстно мечтающего о выигрыше в лотерею крупной для него суммы. По дальнейшей его судьбе вымеряется разница времени (1830-е—1840-е) и положений (инженерный офицер — нищий чиновник): вослед Германну, в больницу для умалишенных, Авдей отправляется не после проигрыша, а не пережив выигрыша, при этом он не находит, в отличие от своего предшественника, пристанища в 17-м номере, а узнает, что ему и «в доме сумасшедших нет *ваканции!*...».

Еще последовательнее (и гораздо откровеннее) некоторые события «Пиковой дамы» воспроизведены — опять-таки с поправкой на новое время и интересующую Буткова социальную среду — в рассказе «Порядочный человек», также принадлежащем к «Петербургским вершинам».

В начале повествования Лев Силич Чубукевич, «нося девственный чин коллежского регистратора, вовсе не думал сделаться когда-нибудь порядочным человеком». Постоянные лишения превратили его в «род ходячей машины для письма, приводимой в движение столоначальником». «Сознание ничтожества и безнадежности его положения убило в нем весь запас самолюбия, а запас этот, по соображению крошечного ранга и недалежного воспитания Чубукевича, долженствовал быть весьма значителен». Сообщив это чрезвычайно важное для нашего сопоставления обстоятельство, Бутков предполагает два возможных пути своего героя: «...он стал одним из тех людей, которых без разбора называют лошадьми и пошлыми дураками и которые ждут только одного сильного толчка, одного нравственного потрясения, чтобы или вовсе одуреть и переехать на постоянное жительство за девятую версту, или выказать и доказать ум обширный, опытность изумительную». Именно этот психологический тип впоследствии был обнаружен в Германне М. О. Гершензоном, по мнению которого, художественный замысел «Пиковой дамы» — это «соприкосновение души, определенно на-

строенной, с соответствующим этому настроению элементом действительности» («Вся грядущая драма Германа,—продолжает исследователь,—его безумие и гибель—уже до начала действия заложена в его душе потенциально, но для того, чтобы она разразилась, нужен толчок извне, хотя бы самый незначительный»).

Бутков избавляет своего героя от психиатрического отделения в «Больнице всех скорбящих», приютившейся на девятой (а по счету рассказа «Сто рублей»,—на одиннадцатой) версте Петергофской дороги, и дает ход другому варианту его судьбы, позволяющему «доказать ум обширный, опытность изумительную». Для этого игра Чубукевича все время идет на выигрыш.

Во время вечеринки, где присутствовал и «высокая самость»—столоначальник, приводящий, как мы помним, в движение пригласившую сослуживцев «машину для письма», герой Буткова выступил вдруг со следующим заявлением: «Я никогда еще не играл ни в какую игру; до смерти боялся проиграть! Сами посудите... но теперь—куда ни шло. Попробовать бы счастья! Мне отроду не случилось испытывать ничего вроде счастья!» («Винные пары,—поясняет автор,—вскружили все головы и в особенности голову Чубукевича, который в обыкновенном состоянии духа ни за что не отважился бы загнуть угол на родную копейку».) Экспозиция, как видим, пока не позволяет нам забыть Германа, тоже до поры не бравшего в руки карт (мотивировка его долгого воздержания—«Я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее»—подвергается в лепете Чубукевича снижению по уже известному нам бутковскому коэффициенту, подчеркивая разницу между двумя историческими эпохами и двумя социальными типами).

После нескольких убитых карт Чубукевич начинает выигрывать на семерку.

«Тоска, сжимающая сердце при выжидании, направо или налево упадет карта, восторг, доходящий до бешенства при выигрыше, желание овладеть всем, что осталось у банкмета, страх потери всего, что уже выиграно, все это преобразило Чубукевича мгновенно и

радикально: лошадиная бесчувственность ко всему заменилась огненной, дотоле им не испытанною страстью».

Нищий еще вчера чиновник без разбора выдергивает из колоды карту и объявляет: «Ва-банк! Темная!»

Снова выигрыш—банк сорван, и снова выиграла семерка.

У Буткова отсутствует мотив тайны верных карт— он неизбежно столкнулся бы в фарс вышедший из физиологического очерка рассказ: секрет Сен-Жермена, весьма полезный в Версале 1770-х, мог помочь счастью в великосветском кругу русской столицы 1830-х, но отказывался действовать в тесной чиновничьей каморке на петербургском чердаке в утративших последние связи с осмнадцатым столетием 1840-х. Тем не менее источник чудесного выигрыша ясен. На него указывает и хор гостей Чубукевича, восклицающих после его выигрышей: «Что за дьявольщина! Какое дьявольское счастье!» И авторская ремарка: «То была адская минута!» И выигравшие семерки, складывающиеся в число 77 777, несомненно— в художественных представлениях Буткова— значимое: в другом рассказе он помещает благотворителей-шарлатанов Пачкуновых жить в Садовой, в никогда не существовавшем доме № 7777 (вспомним также малоприятного извозчика № 666 из пушкинско-титовского «Уединенного домика на Васильевском» и злосчастный выигрыш, сгубивший рассудок Авдея в уже обсуждавшемся рассказе «Сто рублей»: он пал на билет № 666, «а известно, что это число для православного человека имеет важное значение, потому что число имени антихриста составляет буквенным счетом сумму шести сот шестидесяти шести»).

Получив столько денег, «сколько ему никогда и не снилось», Чубукевич автоматически превратился в «порядочного человека». Бутков подробно описывает его похождения (вернее, непрерывное восхождение), но не дает забыть, что перед нами в новых исторических и социальных условиях переигрывается сюжет «Пиковой дамы». Напоминание громко и отчетливо звучит в

заключительной главке рассказа, рисующей схватку снискавшего всепетербургскую известность, везде принятого и почитаемого «порядочного человека» с богатым купеческим сынком, явившимся в Петербург из Чертоболотного (топоним изобретен Бутковым, а вот термин «бычок», которым именует своих будущих жертв играющий *между делом* «порядочный человек», придуман уже им самим; так, во всяком случае, утверждает автор). Схватка, разумеется, происходит за ломберным столом. Уже в начале ее цитируется известное место пушкинской повести: «Ваша дама убита,— сказал опять порядочный человек, обращаясь к бычку и взяв у него билет в тысячу рублей». Вскоре являются на сукне и остальные карты, призывающие читателя воскресить для сравнения в памяти «Пиковую даму». «— Атанде! Семерка.— Сочтите, сколько вы проиграли. Угодно продолжать?!» «Бычок» владел еще одним банковым билетом («на значительную сумму, но и на последнее его достояние») и решился продолжить игру.

«— *Ва-банк!* Темная!— говорит Чубукевич.

Бычок совершенно растерялся. <...> Смутно понимал он, что попал в когти дьявола, о котором так много и так умно говорят чертоболотные грамотеи.

— Атанде! Тройка. Вы проиграли банк,— сказал Чубукевич с надлежащим равнодушием порядочному человеку, взяв со стола билет, последний билет на наличные деньги бычка».

Обратный порядок выхода карт, некогда волновавших пламенное воображение Германна, призван, по-видимому, лишний раз подчеркнуть, что сюжетная схема «Пиковой дамы» вывернута здесь наизнанку, поскольку и жизнь, живописуемая Бутковым, является оборотной стороной жизни, запечатленной Пушкиным. Таинственный секрет галантного Сен-Жермена уступает место ничем не прикрытому мошенничеству: Бутков объясняет последний выигрыш Чубукевича тем, что под воздействием нескончаемого шампанского «бычок не помнил, что две тройки легли уже направо, а это была третья!..» (то есть на самом деле здесь выиграл соперник Чубукевича).

Жизненные итоги принадлежащего новому времени нового Германна таковы:

«Порядочный человек женился, вскоре после этого происшествия, на дочери Тысячепуговицына. Нельзя сказать, чтобы он переменился, потому что те, которые один раз побывали в ежовых рукавицах жизни, не могут переменить ни своего о ней понятия, ни своих правил об отношениях к ближнему; он, однако ж, весьма *смягчился*: не скитается по кондитерским и не ловит *бычков*. Ясно, он стал человеком солидным, и все, кто даже и не знает его лично, взглянув на четырехэтажный дом его, на его карету нового фасона, говорят: „Сейчас видно, что очень хороший, очень порядочный человек этот Чубукевич!..“»

Но наиболее значительные для нашей словесности последствия связаны с читательским вниманием, оказанным «Пиковой даме» Достоевским.

Д. С. Мережковский, одним из первых эти последствия обнаруживший, говорит о Германне в изданном в самом начале нынешнего века исследовании «Л. Толстой и Достоевский. Религия»: «Сколь ни слабо, ни легко очерчен внутренний облик его, все-таки ясно, что он не простой злодей, что тут нечто более сложное, загадочное. Пушкин, впрочем, по своему обыкновению, едва касается этой загадки и тотчас проходит мимо, отделяется своею неуловимо скользящею усмешкою». И далее: «...из «Пиковой дамы» не случайно вышло «Преступление и наказание» Достоевского. И здесь, как повсюду, корни русской литературы уходят в Пушкина: точно указал он мимоходом на дверь лабиринта; Достоевский раз как вошел в этот лабиринт, так потом уже всю жизнь не мог из него выбраться; все глубже и глубже спускался он в него, исследовал, испытывал, искал и не находил выхода».

Наблюдение абсолютно точное. «Пиковая дама» действительно верно сопутствовала Достоевскому на протяжении всей его творческой жизни.

Ее отзвуки уже отчетливо выделяются в хоре пушкинских реминисценций, пронизывающих раннюю

повесть «Неточка Незванова»²⁵. Но пока это не более чем свидетельства внимательного чтения.

Постепенно (в частности, и по мере того, как психологический тип Германна актуализировался движением истории) мотивы «Пиковой дамы» стали не только орнаментировать действие произведений Достоевского, но даже отчасти и организовывать его.

Замечательный исследователь А. Л. Бем, посвятивший в 1920—1930-х годах ряд блестящих статей отражению этой пушкинской повести в творчестве Достоевского, находил—с разной мерой убедительности—идейно-образные связи с нею в петербургских красках повести «Слабое сердце», герое и сюжете романа «Игрок», некоторых чертах Ставрогина из «Бесов» и даже—здесь связь оборачивается пародией—во второй «притче о самом дурном поступке в жизни», рассказанной генералом Епанчиным на вечере у Настасьи Филипповны («Идиот»)²⁶.

Литературоведы не раз также обращали внимание на радушное гостеприимство, откровенно оказываемое «Пиковой даме» в «Преступлении и наказании». Здесь получают приют и отдельные выражения («неподвижная идея»), и целые описания пушкинской повести (комната Сони, напоминающая жилье Лизаветы Ивановны; два явившихся Свидригайлову привидения, вместе повторяющие все элементы ночного прихода мертвой графини к Германну), и ее мотивы (побочный грех, творимый героем,—жизнеразрушительно обманута Германном Лизавета Ивановна гибнет еще и под топором Раскольникова, превратившись в «Преступлении и наказании» из воспитанницы в сводную сестру основной жертвы). Но главным переселенцем стал ее ни перед чем не останавливающийся герой, оказавшийся, на взгляд двадцатого века, одним из ближайших литературных предшественников Раскольникова²⁷.

Другая черта Германна—страстная одержимость идеей разбогатеть—возродилась в мечтающем стать Ротшильдом герое романа «Подросток». Именно устами Подростка единственный раз публично упоминает «Пиковую даму» Достоевский (в произведении, а не в

письме или записи для себя). Упоминание это (оно находится в восьмой главе первой части романа) весьма и весьма примечательно. «Всякое раннее утро, петербургское в том числе, имеет на природу человека отрезвляющее действие. Иная пламенная ночная мечта, вместе с утренним светом и холодом, совершенно даже испаряется, и мне самому случалось иногда припоминать по утрам иные свои ночные, только что минувшие грезы, а иногда и поступки с укоризною и стыдом. Но мимоходом, однако, замечу, что считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре,—чуть ли не самым фантастическим в мире. Это мое личное воззрение или, лучше сказать, впечатление, но я за него стою. В такое петербургское утро, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германа из «Пиковой дамы» (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип—тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться. Мне сто раз среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подыметса с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем загнанном коне?» Одним словом, не могу выразить моих впечатлений, потому что все это фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор; тем не менее мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: «Вот они все кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится,—и все вдруг исчезнет». Но я увлекся».

Достоевский интуитивно ощутил глубокую родственность и насыщенную мотивную взаимосвязь «Пиковой дамы» и внешне не слишком на нее похожего (хотя и написанного одновременно—той же «второй» болдинской осенью 1833 года) «Медного всадника». Снова соединившись на этой странице «Подростка», две «пе-

тербургские повести» Пушкина уже вместе, в виде неразрывного единства войдут в петербургский миф (зловещий город-призрак, город-сон), которому суждено окутать русскую культуру «серебряного» века. Тонкая подсказка Достоевского пригодится и эссеистам — от Евгения Иванова до Иванова-Разумника, — и литературоведам, чье бремя самоотверженно примет на себя поэт Владислав Ходасевич²⁸.

Немало позднейших размышлений вызовет и характеристика Германна, без цитирования которой в двадцатом веке, пожалуй, не сможет обойтись ни одно исследование «Пиковой дамы». Но пока («Подросток» опубликован в 1875 году) никто не замечает в довольно прохладно принятом обширном романе приведенную нами страницу.

Меж тем в соседних с нею строках покоится знаменитый афоризм Подростка: «Реализм, ограничивающийся кончиком своего носа, опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп». Проблема, затронутая здесь, давно не отпускает Достоевского — вспомним хотя бы его письмо к Н. Н. Страхову 26 февраля 1869 года: «У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, — то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив». И писатель постоянно обращается к помощи пушкинской повести.

Запись к «Дневнику писателя» в рабочей тетради 1876 года: «Реализм есть фигура Германна (хотя на вид что может быть фантастичнее), а не Бальзак. Гранде — фигура, которая ничего не означает».

Подход с другой стороны в подготовительных материалах к этому же изданию (октябрь 1876 года, главки I—II):

«Кстати: что такое фантастическое в искусстве. Побежденные и осмысленные тайны духа навеки.

Родоначальник Пушкин. „Пик[овая] дама“, „Мед[ный] всадник“, „Дон-Жуан“».

За полгода до смерти писателя и на следующий день после знаменитой «пушкинской речи», 9 июня 1880 года, Достоевского посетила М. А. Поливанова, записавшая следующие его восклицания: «Мы пигмеи перед Пушкиным, нет уж между нами такого гения! Что за красота, что за сила в его фантазии! Недавно перечитал я его «Пиковую даму». Вот фантазия». Далее, по словам мемуаристки, «тонким анализом проследил он все движения души Германа, все его мучения, все его надежды и, наконец, страшное внезапное поражение, как будто он сам был тот Герман». «Мне казалось,— продолжает Поливанова,— что я в том обществе, что предо мной Герман, меня самое была нервная лихорадка, и я сама стала испытывать все ощущения Германа, следуя за Достоевским».

Это (вероятно, последнее в жизни Достоевского) чтение «Пиковой дамы» побудило писателя через несколько дней, 15 июня, высказать в письме к Ю. Ф. Абаза новую оценку повести, в которую переплавлены все прежние.

«Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал «Пиковую даму» — верх искусства фантастического. И вы верите, что Герман действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть 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. NB. Спиритизм и учения его.) Вот это искусство!»²⁹.

Приведенные слова — едва ли не лучшее из сказанного за полтора с лишним века о «Пиковой даме» — долго оставались достоянием частной переписки (письмо Ю. Ф. Абаза опубликовано лишь в 1906 году), а читающая публика тем временем благодушно посмеивалась над незадачливым Нотгафтом и остроумцем Ногтевым. Достоевский в уже цитированных записях к «Дневнику писателя» 1876 года превосходно описал логику подоб-

ного читательского отношения: «Для вас пиши вещи серьезные,—вы ничего не понимаете, да и художественно писать тоже нельзя для вас, а надо бездарно и с завитком. Ибо в художественном изложении мысль и цель обнаруживаются твердо, ясно и понятно. А что ясно и понятно, то, конечно, презирается толпой, другое дело с завитком и неясность: а мы этого не понимаем, значит тут глубина. (NB. Повесть «Пиковая дама» — верх художественного совершенства — и «Кавказские повести» Марлинского явились почти в одно время, и что же — ведь слишком немногие тогда поняли высоту великого художественного произведения Пушкина, большинство же наверно предпочло Марлинского.)» Здесь нечего прибавить. Слова Достоевского абсолютно точны для нескольких десятилетий жизни «Пиковой дамы»: от рождения до той поры, когда пушкинская повесть была прочитана русским обществом под музыку Чайковского.

Надо сказать, что *это* организованное оперой коллективное чтение могло и не состояться, поскольку, как мы сейчас увидим, могла не состояться и сама опера. Скоро ли в таком случае явился бы новый взгляд на «Пиковую даму»? Любые ответы на подобные поставленные в сослагательном наклонении вопросы всегда одновременно: а) безопасны, б) все же рискованны, в) безусловно бессмысленны. И тем не менее рискнем предположить (ведь безопасно же), что отсутствие оперы отдалило бы новое прочтение пушкинского произведения отнюдь не на века (при том, что ее появление чувствительно этот пересмотр приблизило). Необходимость нового взгляда (да не причтут нас за это заявление к когорте мудрецов, склонных «фатализовать» исторический процесс) *назрела*. Дело в том, что под полностью — по мнению читателя 1890-х — осыпавшимся конкретно-историческим смыслом пушкинской повести уже готов был проступить смысл абстрактно-философский. Одновременное их сосуществование в читательском восприятии — весьма естественное для сочинения всякого иного автора — здесь исключалось. Как справедливо замечено будто по это-

му самому поводу в начале шестой главы «Пиковой дамы», «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». Интерпретация прочитанного произведения Пушкина всегда, как мы уже говорили, склонна превратиться в читательской голове в «неподвижную идею» (пушкинский перевод французского *idée fixe*): читать так и только так! До сих пор, за отсутствием вариантов, целые поколения читали «Пиковую даму» слаженным хором.

И потому готовность к замене одной «неподвижной идеи» на другую разом ощутило в 1890—1900-х целое поколение.

Осуществлялась эта замена силами лишь одного человека, который к тому же, стараясь поначалу уклониться от своего предназначения, отвечал 28 марта 1888 года младшему брату, предложившему ему свое либретто: «Извини, Модя, но я нисколько не сожалею, что не буду писать «Пиковой дамы». <...> ...оперу стану писать только, если случится сюжет, способный глубоко разогреть меня. Такой сюжет, как «Пиковая дама», меня не затрагивает, и я мог бы только кое-как его написать». Как видим, П. И. Чайковский пока читает повесть, как все.

Однако через два года (3/15 марта 1890 года) он сообщит тому же корреспонденту из Флоренции: «Самый же конец оперы я сочинял вчера перед обедом, и когда дошел до смерти Германа и заключительного хора, то мне до того стало *жаль* Германа, что я вдруг начал сильно плакать. <...> Оказывается, что *Герман* не был для меня только предлогом писать ту или другую музыку, а все время настоящим живым человеком, притом очень мне симпатичным». А в письме 5 августа 1890 года великому князю Константину Константиновичу Чайковский признаётся, что писал оперу «с небывалой сердечностью и увлечением, живо пере-страдал и перечувствовал все происходящее в ней (даже до того, что одно время боялся появления призрака «Пиковой дамы»)».

Между письмами 1888 и 1890 года были уговоры не отказываться, на которые не скупился директор императорских театров Иван Александрович Всеволожский (его роль в создании оперы столь велика, что работай братья Чайковские, скажем, над кинофильмом, в титрах обязательно написали бы: «при участии И. А. Всеволожского»). И, конечно, были новые обращения к Пушкину.

Замечательный знаток Чайковского В. В. Яковлев, проанализировав все сохранившиеся сведения, пришел к выводу, что композитор решился взяться за «Пиковую даму» лишь после того как понял: старая графиня — это олицетворение «судьбы и смерти в воображении глубоко потрясенного Германа». «И достаточно было Чайковскому, — продолжает музыковед, — заново прочитать знакомую ему раньше, но отнюдь не воспринимавшуюся в таком направлении повесть, чтобы по-иному взглянуть на ее эпиграф: «Пиковая дама означает тайную недоброжелательность». Но ведь это тема четвертой и пятой, а впоследствии и шестой симфоний, тема «Ромео» и «Манфреда», тема борьбы с судьбой; Чайковского не могла не поразить неожиданность такого совпадения, и он воспринял его как повод для выражения в оперной форме своих мыслей о жизни и смерти»³⁰.

Однако первые рецензенты оперы ни этих, ни каких-либо иных мыслей у Чайковского не обнаружили. Тем не менее их суждения, продиктованные представлением 1890-х о пушкинском сюжете, для нас любопытны.

Снова звучит хор³¹.

В. С. Баскин, музыкальный критик «Петербургской газеты»:

«Карточный вопрос», трактуемый в новой партитуре нашего знаменитого композитора, несмотря на прибавление к нему любовного элемента не мог воодушевить слушателей, и совершенно естественно: ни самый сюжет, ни обработка его либреттистом не заключают в себе ничего такого, что может вызвать сочувствие».

М. М. Иванов, выступивший с рецензией в «Новом времени»:

«Переходя теперь к общему сюжету «Пиковой дамы», взятому для сцены, думаю, что он должен быть интереснее всего для игроков, для любителей карточных ощущений. Люди же, чуждые этим ощущениям, останутся спокойны, если еще не подивятся на автора. Разные страсти могут быть предметом драмы, но менее всего карточная игра».

Анонимный критик из «Петербургского листка»:

«Страсти и увлечения могут быть, конечно, разные, но едва ли карточная игра может служить основным сюжетом драмы, преследуя зрителя по пятам. Не оттого ли Герман и не возбуждает к себе никакого сочувствия, оставляя зрителя совершенно холодным, равнодушным к его ничтожной судьбе...»

(«Низкое» содержание оперы даже дискредитирует, в глазах рецензентов, ее музыкальную форму. Так Баскин, высоко оценивший «драматическую музыку» сцены в спальне графини, говорит, сильно обгоняя эстетику своего времени: «...если бы речь шла не о картах, то ее следовало бы причислить к лучшим страницам, когда-либо написанным Чайковским»).

Итак, ничего, кроме карт. Это впечатление еще откликнется через два десятка лет в газете «Волжское слово» (1911), поменяв оценочные полюса по дальней и неспешной дороге в провинцию: «Опера замечательна тем, что два великих художника А. С. Пушкин и П. И. Чайковский пришли к одной мысли — пригвоздить к позорному столбу нашу позорную приверженность к картам»³². А пока на премьере мы видим нескольких людей, ни в чем не согласных с газетными рецензентами. Один из них — Александр Николаевич Бенуа — обстоятельно описал свои впечатления (Мои воспоминания. Кн. 3. Глава 12):

«Через эти звуки мне действительно как-то приоткрылось многое из того таинственного, что я чувствовал вокруг себя. Теперь вдруг вплотную придвинулось прошлое Петербурга. До моего увлечения «Пиковой» я как-то не вполне сознавал своей душевной связи с моим родным городом; я не знал, что в нем таится столько для меня самого трогательного и драгоценного. Я

безотчетно упивался прелестью Петербурга, его своеобразной романтикой, но в то же время многое мне не нравилось, а иное даже оскорбляло мой вкус своей суровостью и «казенщиной». Теперь же я через свое увлечение «Пиковой дамой» прозрел. Эта опера сделала то, что непосредственно окружающее получило новый смысл. Я всюду находил ту пленительную поэтичность, о присутствии которой я прежде только догадывался. <...>

Меня лично «Пиковая дама» буквально свела с ума, превратила на время в какого-то визионера, пробудила во мне дремавшее угадывание прошлого. Именно с нее начался во мне уклон в сторону какого-то *культа* прошлого. <...>

Музыка «Пиковой дамы» получила для меня силу какого-то заклятия, при помощи которого я мог проникать в издавна меня манивший мир теней».

Ноты, доминирующие в этих впечатлениях (Петербург, историческое прошлое, историческое прошлое Петербурга), чрезвычайно важны для нескольких ближайших десятилетий жизни обеих «Пиковых дам» — и Пушкина, и Чайковского.

Но не менее важен и мотив судьбы, который для Бенуа чуть слышен (по его словам, Чайковский вложил в музыку «все свое понимание самой сути русского прошлого, еще не совсем канувшего в вечность, но уже обреченного на гибель»), а для Блока звучит громко и отчетливо, являясь едва ли не главным в опере.

Потеха! Рокочет труба,
Кривляются белые рожи,
И видит на флаге прохожий
Огромную надпись: «Судьба».

Палатка. Разбросаны карты.
Гадалка, смуглее июльского дня,
Бормочет, монетой звеня,
Слова слаще звуков Моцарта.

Курсивом поэт выделил цитату из либретто «Пиковой дамы», далеко не случайно оказавшуюся в строках,

написанных в июле 1905 года, в роковой для автора момент³³. Та же опера выбирает за Блока имя Герман для главного героя его аллегорической драмы «Песнь Судьбы» (1908). Призванный олицетворять русскую интеллигенцию блоковский Герман, услышав зов Судьбы, бросает дом и отправляется на поиски путей к народу (также, разумеется, олицетворенному). Впрочем, по убедительному суждению одного из исследователей, Блоку были важны и отсылки, исходящие от этого имени к определению из романа «Подросток»: «совершенно петербургский тип» (то есть искусственно-го происхождения, оторванный от русской почвы)³⁴.

Из звуков оперы родился сюжет одного из лучших русских романов двадцатого века. Вот что об этом рассказывает его автор:

«Я обдумывал, как продолжить вторую часть романа «Серебряный голубь»; <...> вторая часть должна была открыться петербургским эпизодом, встречей сенаторов; так по замыслу уткнулся я в необходимость дать характеристику сенатора Аблеухова, я вглядывался в фигуру сенатора, которая была мне не ясна, и в его окружающий фон; но — тщетно; вместо фигуры и фона нечто трудно определимое: ни цвет, ни звук; и чувствовалось, что образ должен зажечься из каких-то смутных звучаний; вдруг я услышал звук как бы на «у»; это звук проходит по всему пространству романа: «Этой ноты на «у» вы не слышали? Я ее слышал» («Пет[ербург]»); так же внезапно к ноте на «у» присоединился внятный мотив оперы Чайковского «Пиковая дама», изображающий Зимнюю Канавку; и тотчас же вспыхнула передо мною картина Невы с перегибом Зимней Канавки; тусклая лунная голубовато-серебристая ночь и квадрат черной кареты с красным фонарьком; я как бы мысленно побежал за каретой, стараясь подсмотреть сидящего в ней; карета остановилась перед желтым домом сенатора точно таким, какой изображен в «Петербурге»; из кареты ж выскочила фигурка сенатора, совершенно такая, какой я зарисовал в романе ее; я ничего не выдумывал; я лишь подглядывал за действиями выступавших передо мной лиц...»³⁵

Явившись из музыки Чайковского, «Петербург» Андрея Белого пригласил оперу-мать в свой текст, отведя ей ту же приблизительно роль, что досталась пушкинской «Пиковой даме» в повестях Буткова,— подчеркивать убожество новых времен в сравнении с временами минувшими. Заглянем в главки «Татам: там, там!» и «Провизжала бешеная собака» главы третьей.

«Софья Петровна Лихутина стояла на выгибе мостика и мечтательно поглядела—в глубину, в заплескавший паром каналец; Софья Петровна Лихутина останавливалась в этом месте и прежде; останавливалась когда-то и с ним; и вздыхала о Лизе, рассуждала серьезно об ужасах «Пиковой дамы»,—о божественных, очаровательных, дивных созвучиях одной оперы, и потом напевала вполголоса, дирижируя пальчиком:

— „Татам: там, там!.. Тататам: там, там!“ »

За этим занятием застаёт героиню не очень ловко убегающий в маскарадном костюме от полиции Аблеухов (сенаторский сын и революционер-кантианец).

«Пусть бы лучше Николай Аполлонович ее иначе обидел, пусть бы лучше ударил ее, пусть бы даже он кинулся через мостик в красном своем домино,— всю бы прочую свою жизнь она его вспоминала бы с жутким трепетом, вспоминала бы до смерти. Софья Петровна Лихутина считала Канавку не каким-нибудь прозаическим местом, где бы можно было себе позволить то, что позволил себе он сейчас; ведь недаром она многократно вздыхала над звуками «Пиковой Дамы»: было что-то сходное с Лизой в этом ее положении (что было сходного,—этого точно она не могла бы сказать); и само собой разумеется, Николая Аполлоновича она мечтала видеть здесь Германом. А Герман?.. Повел себя Герман, как карманный воришка: он, во-первых, со смехотворной трусливостью выставил на нее свою маску из-за дворцового бока; во-вторых, со смехотворной поспешностью помахав перед ней своим домино, растянулся на мостике; и тогда из-под складок атласа прозаически показались панталонные штрипки (эти штрипки-то окончательно вывели ее тогда из себя); в

завершение всех безобразий, не свойственных Герману, этот Герман сбежал от какой-то там петербургской полиции; не остался Герман на месте и маски с себя не сорвал, героическим, трагическим жестом; глухим, замирающим голосом не сказал дерзновенно при всех: «Я люблю вас»; и в себя Герман после не выстрелил. Нет, позорное поведение Германа навсегда угасило зарю в ней всех этих трагических дней! <...> ...главное самое, ее уронило позорное поведение это; ну, какой же может быть она Лизой, если Германа нет! Так месть ему, месть ему!»

Но «Петербург» связан не только с «Пиковой дамой» Чайковского, не менее крепко (хотя и не столь, на первый взгляд, заметно) его родство с «Пиковой дамой» Пушкина. Романом Белого продолжается «петербургский текст» русской литературы, в создании которого видная роль принадлежит пушкинской повести³⁶.

Приведя в статье «Судьба Аполлона Григорьева» (1916) отрывок из григорьевского сочинения «Москва и Петербург, заметки зеваки А. Трисмегистова» (1847), Блок восклицал: «Кто писал это?—Точно Андрей Белый, автор романа «Петербург»; но Андрей Белый, вероятно, не знает ничего о существовании «зевачи» сороковых годов. Очевидно, Петербург «Медного всадника» и «Пиковой дамы», «Шинели» и «Носа», «Двойника» и «Преступления и наказания»—все тот же, который внушил вышеупомянутые заметки—некоему зеваче и сумбурный роман с отпечатком гениальности—Андрею Белому. Не странно ли все-таки, что об одном и том же думали русские люди двадцатых, тридцатых, сороковых... девяностых годов и первого десятилетия нашего века?» Перед нами не просто быстрый перечень петербургских произведений разных литераторов, но и подступ к путеводителю по основным местам пребывания в русской литературе петербургского мифа. Поколение Блока хорошо понимало трудность описания этого мифа и малую осмысленность музейно-инвентаризационного подхода к его познанию—литературный экскурсант может явиться одновременно лишь по одному адресу, а необозримый миф живет по

всем своим адресам сразу, переливаясь из произведения в произведение, имея разную «плотность» в разных сочинениях в разные моменты, но всегда присутствуя во всех уголках «петербургского текста». Близкий друг Блока Евгений Павлович Иванов (1879—1942), с основанием разуверившись в возможности изучить этот миф обыкновенными средствами, вооружился мифом собственного изготовления. «Рукотворный» миф предвлялся следующими эпитафиями:

«Евгений вздрогнул. Прояснились
В нем страшно мысли. Он узнал...

Того

Кто неподвижно возвышался
Во мраке медною главой...
Ужасен Он в окрестной мгле!

«Медный Всадник», Пушкина.

7 мая 18**

Homme sans mœurs et sans religion!*

«Пиковая Дама». Эпитафия к IV главе».

Бегло осмотрев этот не поддающийся описанию странный инструмент мифопознания—эссе Евгения Иванова «Всадник. Нечто о городе Петербурге», создававшееся с 1904 года, а опубликованное в 1907-м³⁷,—мы сможем точнее оценить значение для культуры «серебряного» века всплывшей посреди ее течения, в водовороте музыки Чайковского, пушкинской повести.

«<...> «Пойдем, я покажу тебе суд над Великою Блудницею, сидящею на водах многих»,—говорится в 17-ой главе Апокалипсиса.

Не блудница ли эта наш город, сидящий на водах многих <...>?..

<...> Не во сне ль все это вижу? <...>

И как бежал я, все видел, что кругом с домами красавицы-столицы, Блудницы, неладное делается... что они как-то вытянулись, окостенев, и глаза свои совсем завели под лоб: не видно зрачка, как у мертвеца;

* Человек, у которого нет никаких нравственных правил, ничего святого (фр.).

и, вдруг прищурившись, усмехнулась Блудница (город наш), как «Пиковая Дама» Германну.

«Необыкновенное сходство поразило его.

— Старуха! закричал он в ужасе».

«Ужасен Он в окрестной мгле!»

«Тройка, семерка, Дама!»

«Три карты, три карты, три карты»

«Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, туз!»

«Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице, в 17-ом номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!»

Кстати, число 17-ть—число Петербургское: глава Апокалипсиса, в которой говорится о сидящей на водах многих, сидящей на звере Блуднице,—глава 17-ая, вышина «Медного Всадника»—17¹/₂ футов, и вот номер, в котором Германн сидит—17-ый номер: «Семерка»³⁸ участвует.

«Германн это колоссальный тип петербургского периода» (Достоевский). В его лице есть нечто такое, что в лице Медного Всадника видим, но его потом «Бледный Всадник»³⁹ одолел.

У Германна, как у Евгения,

...Смятенный ум

Против ужасных потрясений

Не устоял...

Да и кто вполне устоит неколебимо против наития Петербургских потрясений, разве Тот, у кого тело из бронзы.

Гигант с простертою рукою.

Помните ночь из «Пиковой Дамы», в которую Германн является убийцею старухи графини, хотя и невольным?

. «Homme sans mœurs et sans religion!»

«<...> Германн стоял в одном сюртуке, не чувствуя ни ветра, ни снега».

У кого тело из бронзы, тот тоже стоит, не чувствуя «ни ветра, ни снега», и конь его на скале вздыбился у самой бездны. <...>

И вот странно, ну что общего между Германном, похожим <...> на портрет Наполеона, похожим на бронзовую фигуру Медного Всадника, что общего между Германном и каким-нибудь Евгением, сидящим верхом на мраморном льве, «руки сжав крестом»; но вот вспоминается же этот Бледный Всадник, тем более что у Германа, сидящего на окошке в бледных лучах наступившего утра, руки тоже сжаты крестом. «Три карты, три карты, три карты!» <...>

По-видимому, ни Германн с Голядкиным, ни Голядкин с Германном ничего общего не имеют, но их роднит сумасшедшая петербургская хмара, «погодка» с поднимающимся наводнением. <...>

Город наш—Великая Дама, Блудница, сидящая на водах многих реки Невы и ее протоков, вливающихся в море, Великая Блудница, сидящая на звере, и на челе Ея, как на челе сидящих на зверях Всадников Ея, написана «тайна».

И вот мы все призваны эту тайну разгадывать.

И как Германн, проникший в спальню графини «Пиковой Дамы», стою перед городом нашим и Всадниками его и умоляю:

Откройте вашу тайну! <...>

И спрашивая о тайне Великую Блудницу нашу, я боюсь, как бы не произошло бы то же, что мне причудилось в летнюю белую ночь, как бы Блудница Великая красавица не оказалась бы «Пиковой Дамой». На игральной-то карте Пиковая Дама—красавица, но вдруг «Пиковая Дама прищурилась и усмехнулась».

„Необыкновенное сходство поразило его.

— Старуха!—закричал он в ужасе“».

Приблизительно те же образные соответствия бросились в глаза в 1923 году другому Иванову, Разумнику Васильевичу (1878—1945), известному под псевдонимом Иванов-Разумник. Не слишком превосходя своего однофамильца в ясности изложения (да и было ли возможно четкое и последовательное описание навязчивых, но

мерцающих в петербургском тумане ассоциаций?), Иванов-Разумник утверждал: «...этот Герман — сам Петр, один из ликов его: воля, противопоставленная стихии. С годами Герман измельчает и превратится в «байронического» героя «Возмездия», уже опошленного, обезволенного («пожалуй, не было, к несчастью, в нем только воли этой...»), в затравленного и безвольного в своей борьбе со стихией героя «Петербурга»; с годами, направленными в прошлое, он вырастает до размеров «колоссального лица», побеждающего стихии, до размеров «того, чьей волей роковой над морем город основался...». Тогда вместо Германа мы получим Петра, вместо «Пиковой дамы» — написанного в те же месяцы, быть может в те же дни, „Медного всадника“»⁴⁰.

Мы уже предупреждали читателя, что весь этот фейерверк ассоциаций смог рассыпаться по страницам книг «серебряного» века лишь после того, как опера Чайковского оказала «Пиковой даме» Пушкина родственную протекцию, громко напомнив нашей культуре о существовании своей полузабытой соименницы. Однако при этом влияние оперы было столь велико, что она не только напоминала, но иной раз и невольно препятствовала воспоминанию о пушкинской повести.

В 1976 году, в и по сей день лучшем отечественном издании поэтических произведений Анны Ахматовой, было впервые напечатано следующее, предположительно датированное 1958 годом, стихотворение:

От меня, как от той графини,
Шел по лесенке винтовой,
Чтоб увидеть рассветный, синий,
Страшный час над страшной Невой.

Готовивший книгу замечательный русский филолог Виктор Максимович Жирмунский (1891—1971) пояснил в комментарии: «Первые строки намекают, по-видимому, на постановку В. Э. Мейерхольдом «Пиковой дамы» Чайковского в Малом оперном театре (1935), где в спальню графини спускалась крутая винтовая лестница». Но обращение к пушкинскому тексту не менее четко проясняет трагический смысл четверости-

шая. Достаточно вспомнить указания Лизаветы Ивановны Германну («В спальне за ширмами увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит; слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница; она ведет в мою комнату») и обстоятельства, при которых он этими указаниями воспользовался («...я сейчас от нее. Графиня умерла»). Здесь, пожалуй, невозможно с точностью различить источник, к которому отсылает читателя Ахматова,— опера и повесть равновероятны⁴¹. Жирмунский, конечно, превосходно помнит пушкинский текст, но его культурные представления складывались в 1900—1910-е годы, и опера для него навсегда первична.

Итожа художественные достижения русского символизма в цитированной книге «Вершины: Александр Блок, Андрей Белый», Иванов-Разумник огласил заодно и важнейшие результаты, добытые культурой первой четверти нынешнего века при чтении⁴² пушкинской повести: «Чайковский и Достоевский оба поняли «Пиковую даму» одинаково. Музыка Чайковского жутко вскрывает смысл пушкинского «анекдота»: смерть, тлен, небытие, кошмар, марево, сон— вот его основы». Здесь точно поименованы те, кто побудил отыскать повесть в чулане с забытым книжным старьем, и точно назван главный результат ее второго рождения: общество нащупало в пустом, как казалось, «анекдоте» биение смысла.

* * *

Смысл настоятельно требовал незамедлительной интерпретации. Однако уже первые опыты интерпретаторов показали, что путь осмысления пушкинской повести будет труден и извилист, ступившего на него ожидают сладостные читательские галлюцинации и мучительное блуждание среди бесконечных миражей, показавшиеся вдали оазисы смысла будут постоянно рассеиваться по мере приближения, а при всем этом успех экспедиции вовсе не гарантирован. Вернее, если положить себе целью отыскание единственной и очевидной для всех идеи, гарантирован неуспех.

Первым литературоведом, посвятившим «Пиковой даме» отдельное обстоятельное исследование, был М. О. Гершензон. Его работа напечатана в 1910 году в четвертом томе роскошного издания Пушкина, выходящего под редакцией С. А. Венгерова. Говоря о «Порядочном человеке» Я. П. Буткова, мы приводили воззрение Гершензона на основную идею пушкинской повести, теперь остановимся на некоторых частных итогах его статьи. Ученый настаивал на искренней любви Германна к Лизавете Ивановне и повторил это утверждение, перепечатавая работу в своем сборнике «Образы прошлого» (М., 1912. С. 74). С подобным взглядом не мог согласиться литературовед А. Б. Дерман, восклицавший впоследствии в некоторой растерянности: «Умный, широко образованный человек, вероятно десятки раз перечитавший эту ясную, как день, повесть, пропагандист системы «медленного чтения» художественного произведения, при котором не должно пропасть ни одно слово текста, в ответственном издании, в предисловии к тут же помещенному произведению, вычитывает из него прямо противоположное тому, что в нем с непререкаемой ясностью сказано!»⁴³

Попытка Дермана высказать свое удивление автору вызвала довольно резкую реакцию. Гершензон заявил, «что этого не может быть» и что замысел Пушкина он «изложил совершенно точно». «Мое предложение,— продолжает Дерман,— тут же разрешить спор справкой в «Пиковой даме» — он категорически отвергнул, причем смысл его отказа был тот, что незачем обращаться за справкой к таблице умножения, чтобы знать, что дважды два — четыре. Мне оставалось замолчать».

Через некоторое («и немалое», — замечает Дерман) время литературоведы вновь обсудили проблему, и Гершензон обещал проверить свою точку зрения. В тексте статьи, помещенном в его сборнике «Мудрость Пушкина» (М., 1919), страница раздора отсутствовала, и о любви Германна к воспитаннице старой графини больше уже не говорилось. Описанный случай весьма рельефно вскрывает важнейшую особенность художественной организации «Пиковой дамы» —

принципиальную невозможность выяснить с уверенностью, что же все-таки в этой повести произошло, и одновременную убедительность противоположных, даже, казалось бы, взаимоисключающих точек зрения на те или иные ее события. Характерно, что отнюдь не сложный анализ туманных мест привел спорящих к различным взглядам, а несомненная очевидность пушкинского текста («ясная, как день, повесть», «дважды два»).

Спор, вызванный первой серьезной статьей о «Пиковой даме», открывает собой бесконечную череду литературоведческих диспутов — о разных гранях повести, но с неизменным центральным вопросом: было или не было?

Посещала ли Германна мертвая графиня? Кстати, не был ли он ее сыном (внуком, — уточняют исследователи, внимательные к цифрам)? Был ли вообще секрет трех чудесных карт? Может быть, Сен-Жермен просто научил бабушку Томского шулерскому искусству («Не случай, не сказка, а порошковые карты спасли графиню», — утверждает литературовед Е. П. Званцева⁴⁴ вместе с одним из гостей конногвардейца Нарумова)? Состояла ли графиня в любовной связи с Сен-Жерменом, а потом и с благодетельствованным ею Чаплицким?

Надо сказать, что способность текста «Пиковой дамы» бесконечно порождать подобные вопросы была зорко подмечена уже Гершензоном. Пересказав анекдот Томского, служащий завязкой повести, ученый заключал:

«Разумеется, пустая сказка, шитая белыми нитками. Какой-нибудь положительный, пошловатый человек, выслушав ее, вероятно, подумал бы: „Знаем мы эти чудеса. Разумеется, Сен-Жермен просто дал ей деньги за нежную плату, а Чаплицкому она сама в трудную минуту помогла за снисхождение к ее увядшим прелестям. Миф о трех картах пущен в ход, конечно, ею самой, и в этом смысле он действительно не лишен остроумия“».

«Так, вероятно, — продолжал исследователь, — и по-

думали слушатели, и, может быть, они были правы. Пушкин намеренно оставляет факты под дымкою».

Любопытно, что, даже выявив здесь принципиальную установку автора «Пиковой дамы» на многовариантность ее прочтений, Гершензон не смог, как мы видели, предохранить себя от участия в споре «было — не было»: сила художественной убедительности текста заставила забыть совершенно верные путеводные представления о природе этой художественности. Однако при этом волею судеб ученый, в отличие от большинства исследователей пушкинской повести, вслед за ним изведавших омут подобных малоосмысленных дискуссий об «очевидном», успел в обсуждавшемся выше эпизоде побывать — правда, не одновременно, а последовательно — на обеих позициях: «было, нет, все-таки не было», не дойдя лишь одного шага до «и было, и не было».

Но не только это заставляет нас считать исследование Гершензона чрезвычайно знаменательным в судьбе «Пиковой дамы». Здесь впервые обретают развернутую историко-литературную оценку образы повести («Портрет графини на все века останется классическим изображением *старости*, наряду с гениальнейшими типами мировой литературы — Скупым рыцарем и Плюшкиным, Отелло и пр.») да и все произведение в целом:

«Скажу, не обинуясь, что на мой взгляд «Пиковая дама» — одна из замечательнейших русских повестей, достойная быть поставленной рядом, если не выше, с такими перлами, как «Тамань» Лермонтова и «Казачи» Л. Толстого. Нельзя достаточно надивиться на эту сжатость, стремительность, сосредоточенность рассказа, на эту ясность линий и целомудрие слога, словом, на недостижимую экономию средств, употребленных здесь поэтом для воплощения глубокой художественной идеи. Ни одной лишней черты, но всякая черта, как радиус, стремится к центру повествования; ни одного психологического описания, но все действие насыщено психологией; беспредельное напряжение сил, почти математическая художественная расчетливость — и ни малейшей

нарочитости, но все течет естественно, как в самой жизни. <...> Вообще «Пиковая дама» представляется мне во многих отношениях венцом прозаического творчества Пушкина. Ее художественное совершенство так велико, что три четверти века, протекавшие со времени ее написания, почти не состарили ее; в ней нет ни одного унца рыхлой плоти, которая от лет могла бы стать дряблой, ничего «литературного», что выдохлось бы с годами».

А между тем осмысление пушкинской повести продолжалось.

5 февраля 1922 года Дмитрий Сергеевич Дарский сделал о «Пиковой даме» доклад в Обществе любителей российской словесности при Московском университете и пришел в нем к следующим выводам: «Драматическое содержание повести состоит в борьбе трех начал в его (Германна.— А. И.-Т.) душе. Первое начало— «идеал гордого человека», каким хочет стать Германн, имеющий «профиль Наполеона и душу Мефистофеля». Второе начало— таящиеся в нем страсти, азарт игрока. Третье— те мистические ощущения, которые разбудила в нем умершая графиня. Художественная цель повести заключается в падении Германна с того пьедестала демонического героя, на который он стремился все время подняться. Рационалист, он поверил в чудесное, человек с железной волей и самообладанием, он поработен разгулом страсти, аморалист, он не может заглушить голоса совести, хищник-некроман, он сходит с ума от родившегося из глубины собственной души видения»⁴⁵. Не пытаясь оценить достигнутые Дарским научные результаты (по нашему глубокому убеждению, всякое исследование, выделяющее в «Пиковой даме» лишь одну художественную цель, заведомо далеко от полноты), прислушаемся к прозвучавшим в прениях репликам.

Всегда внимательный к самому широкому историко-литературному контексту Владимир Федорович Саводник: «...В докладе совершенно оставлен в стороне вопрос о возможных литературных влияниях на «Пиковую даму», например, о влиянии Гофмана, может быть,

Бальзака, не затронут вопрос о связи с другими произведениями Пушкина,—а можно было бы провести ряд параллелей...»

Николай Калининлович Гудзий, хорошо усвоивший основные идеи культурно-исторической школы русского литературоведения: «„Пиковая дама“ интересна не столько своим психологизмом, сколько своим бытовым содержанием как великолепная картина жизни известных петербургских кругов, а также стилем, совершенно неизученным».

Мстислав Александрович Цявловский, блестящий исследователь биографии поэта, будущий автор «Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина»: «...докладчик совершенно не поинтересовался автобиографическими чертами в образе Германна, а между тем ведь Пушкин был сам страстный игрок, и психология игрока ему, несомненно, была очень близка и понятна, так что в этой области сближение могло бы быть очень любопытным».

Всем давно и хорошо известно, что всякое критическое суждение позволяет судить не только о разбираемом сочинении, но—отчасти—и о личности критика. Как только «Пиковая дама» стала предметом литературоведческих обсуждений, выяснилось, что ее идеально гладкая, но совершенно непроницаемая поверхность является зеркалом очень высокого качества. Стоит исследователю сказать о повести несколько слов, и тут же готов верный портрет, где высказавшийся красуется на любимом коньке своих научных пристрастий и, как мы сейчас увидим, на фоне точного изображения умственной жизни эпохи.

Чтобы убедиться в справедливости последнего утверждения, зайдём в Политехнический музей на разразившийся 23 марта 1927 года диспут «Леф или блеф?» Мы успели как раз к заключительному слову В. В. Маяковского (речь идет о борьбе за Виктора Шкловского между представителями двух литературоведческих направлений—«формалистами» и теми «социологами», которым впоследствии предстоит получить наименование «вульгарных»):

«...Если вы читаете наших марксистов, вы видите, что они не знают фактов. Возьмем, например, изданное рекомендованное для учебных заведений произведение высокоученого Войтоловского. Он говорит о Пушкине, и говорит так: «Это дворянская литература, до мельчайших подробностей воспроизводящая быт и нравы дворянского сословия тех времен. Онегин, Ленский, Герман, князь Елецкий, Томский, Гремин—это все несложные варианты однозначных дворянских типов. В их лице Пушкин дает своим современникам именно тот род поэзии, в котором последние нуждаются или которая при данном состоянии их взглядов и нравов может доставить им возможно больше удовольствия». Все правильно. Но Гремина-то у Пушкина нет. Гремин есть только в опере (с князем Елецким, заметим, та же история.— А. И.-Т.). И он создает свое умозаключение на основании материалов, взятых из оперы. Можно ли считаться с ним как с марксистом? Когда против него возражает Шкловский—говорят: он против марксизма. Он против дураков от марксизма, а не против марксизма. Эта фраза не относится, конечно, к Войтоловскому, ибо Войтоловский, по сравнению с другими авторами, делал минимум ошибок»⁴⁶.

Надо сказать, что «Пиковой даме» с Войтоловским действительно повезло: подумаешь, слегка перепутал повесть с оперой. Другим пушкинским произведениям под его пером приходилось хуже. В «Египетских ночах», например, этот пытливый исследователь обнаружил аллегорическое изображение восстания декабристов (ложе Клеопатры обозначало при сем ни больше ни меньше как Сенатскую площадь).

Упущенное Войтоловским было с успехом восполнено через полвека талантливым и знающим американским славистом Лореном Лейтоном. (Мы употребили эпитеты «талантливый» и «знающий» без всякой иронии. Лейтон продемонстрировал оба эти качества во множестве прекрасных работ, но при приближении к «Пиковой даме» что-то странное происходит с самыми талантливыми и знающими—не ослабевает, по видимому, ее «тайная недоброжелательность».) По мне-

нию исследователя, Пушкин, широко применяя известную ему, оказывается, геметрию (связанная с кабалистикой система тайнописи), обращался в своей повести к друзьям-декабристам (они же братья-масоны)⁴⁷. В частности, Лейтону удалось найти в пушкинском тексте ряд букв, складывающихся в рылеевское имя Кондратий.

Казалось бы, припозднившаяся работа Лейтона блестяще опровергает бытующее еще — что греха таить! — расхожее представление о том, что все, кроме космических кораблей, появляется у нас на десятилетия позже, чем на Западе. Но подождем радоваться. Быть может, перед нами не позднее последствие исследований Л. Н. Войтоловского, а тихое предвещение появления на нашей литературоведческой сцене длинной вереницы счастливых находок Михаила Искрина, успешно дешифровавшего, кажется, уже все сочинения Пушкина и в каждом обнаружившего что-нибудь доселе не известное: «опасные строки» громогласного, на всю Россию, хотя, конечно, и аллегорического, описания восстания; или тайный привет декабристам, которые, разумеется, не могли не понять скрытый замысел своего певца; а иной раз даже «засекреченное» изображение Николая I в самом неавантажном виде (все-таки это приятно: пусть не первые, но зато какой размах!)

А вот с братьями-масонами мы точно плетемся в хвосте прогресса. Еще в 1968 году американский литературовед Гарри Уэбер опубликовал работу, доказывающую, что «Пиковую даму» следует считать новым переложением масонской легенды об убийстве Хирама Абифа, главного строителя храма Соломона, а в сцене между Германном и графиней видеть пародию на ритуал принятия в масоны⁴⁸. Мы же — теперь наконец можно в этом признаться! — преступно медлили с исследованием важной темы. Лишь в 1979 году в газете «Литературная Россия» появилась статья Вадима Пигалева «Пушкин и масоны» (№ 6). Надо сразу же отметить полную независимость выводов советского ученого от находок западного коллеги; к раскрытию тайны смерти великого поэта Пигалев пришел совершенно

самостоятельно. И, к сожалению, обе статьи, разделенные десятилетием и океаном, видимо, обречены на трагичную разъединенность. А между тем могло быть такое взаимное обогащение! Уэбер ведь не объяснил, чего ради Пушкину понадобилось пародировать масонов, а прочитав Пигалева, понимаешь: не любил он их очень! С другой стороны, и после Пигалева остается легкое недоумение: за что все-таки убили нашего Пушкина эти масоны? А заглянешь в Уэбера, и все проясняется: еще бы! как не убить за столь злую пародию?

Но мы отвлеклись и не уследили за тем, как главенствующий взгляд 1920-х — в самом общем виде он ярко и точно сформулирован весьма заметным в свое время актером и режиссером А. А. Мгебровым: «Я вас спрашиваю, что общего во всех этих «Пиковых дамах», «Рюи-Блазах» и прочих пережитках скверного романтизма с нашей сегодняшней революцией?»⁴⁹ — стал постепенно сменяться взглядом 1930-х и 1940-х.

В обстановке приближающегося государственной важности пушкинского юбилея повесть, имеющая мало общего «с нашей сегодняшней революцией», начала выглядеть «яркой заплатой» на основательно отреставрированном, подновленном, а затем искусно перешитом в генеральский мундир «ветхом рубище певца». Дело надо было срочно исправлять, и теперь «Пиковая дама» интересовала уже не одних лишь (как в двадцатые годы) «эстетов» вроде А. Л. Слонимского и молодого Л. П. Гроссмана, «формалистов» вроде Б. В. Томашевского, зарубежных ученых (С. фон Штейна и А. Л. Бема) или записных музыкальных критиков, занявшихся повестью по оперной инерции (мы имеем в виду Н. П. Кашина). Нет, теперь к ней обратились и передовые бойцы невидимого литературного фронта.

И вот что удивительно: повесть легко, без малейшего насилия «пошла на контакт»!

В 1934 году появилась статья М. С. Гуса (журнал «Тридцать дней». № 6), противопоставлявшая «Пиковую даму» гофманскому направлению (мы помним, что разговоры о влиянии на нее Гофмана нет-нет да

возникали), настаивающая на глубокой реалистичности произведения и объясняющая, что Германн — это русский брат Жюльена Сореля, «молодого европейского мелкобуржуазного человека». Новый смысл повести — изображение первых ростков капитализма в России и связанной с ними растлевающей власти денег — был найден без грубого нажима и даже с некоторым историко-литературным изяществом. Обошлось без громкого приказа «Пересмотреть!», достаточным оказалось едва заметное смещение акцентов: влияние не фантастики Гофмана, а реализма живописавших буржуазные нравы Бальзака и Стендаля. Легкость замены снова, конечно, объясняется художественной природой «Пиковой дамы» — потребовавшийся смысл *был* в ней, что сильно упрощало задачу: не привнести, а только извлечь!

Изучение повести в 1930-е вовсе не ограничивалось поисками актуального смысла. В эти годы появилось несколько превосходных работ Д. П. Якубовича, тонко вписывающих «Пиковую даму» в историко-литературный контекст (Дюканж, Фан-дер-Фельде), вышла книга А. З. Лежнева «Проза Пушкина», где много внимания уделено стилю интересующей нас повести, и, главное, были написаны взаимодополняющие⁵⁰ исследования В. В. Виноградова — статья «Стиль „Пиковой Дамы“» (опубликована в 1936 году) и раздел в напечатанной в 1941 году книге «Стиль Пушкина».

О работах Виноградова следует сказать особо.

Мы лишены возможности даже перечислить в предлагаемых заметках имена ученых (не говоря уж о заглавиях их работ), внесших существенный вклад в изучение «Пиковой дамы»: это перечисление заняло бы не одну страницу. Если же попробовать отобрать «самых-самых», то список имен, составленный «в порядке поступления» исследований, выглядел бы, вероятно, так (не будем оговариваться — эти оговорки смешны и бессмысленны, — что мнение наше субъективно и выражает лишь нашу точку зрения): М. О. Гершензон, Н. О. Лернер, В. Ф. Ходасевич, Л. П. Гроссман, А. Л. Слонимский, А. Л. Бем, Б. В. Томашевский,

М. С. Альтман, П. М. Бицилли, Ю. Г. Оксман,
Д. П. Якубович, В. В. Виноградов, Г. А. Гуковский,
М. П. Алексеев, Л. С. Сидяков, Л. В. Чхаидзе,
Н. А. Раевский, Ю. В. Манн, А. Н. Егунов, Н. Д. Та-
марченко, С. Г. Бочаров, Д. М. Шарыпкин,
Н. Я. Эйдельман, Ю. М. Лотман, Р. Н. Поддубная,
Анна Ахматова, П. Дебрецени, О. С. Муравьева,
Н. Н. Петрунина, А. В. Михайлов, Л. И. Вольперт.
Сколько этот перечень ни сокращай, в нем всегда останутся два имени—Виктора Владимировича Виноградова и Юрия Михайловича Лотмана.

На первый взгляд узкоспециальные—трактующие только стиль повести—работы Виноградова оказались, как выяснилось с течением времени, неким литературоведческим аналогом «Пиковой дамы»—в них поставлены (а во многих случаях и решены) едва ли не все вопросы, которые будут волновать и позднее исследовательские умы. Точнее было бы сказать, что эти вопросы находятся (это и дало нам повод для уподобления «Пиковой даме») в промежуточном положении между «поставлены» и «решены». Подробно рассматривая ключевые эпизоды повести, Виноградов целенаправленно избегает объяснять их в рамках того или иного прочтения, а вместо этого искусным комментарием обнажает все смысловые потенции эпизода. Например, подойдя к известному моменту похорон графини, когда после обморока Германна «худощавый камергер, близкий родственник покойницы, шепнул на ухо стоящему подле него англичанину, что молодой офицер ее побочный сын», ученый поясняет: «...повествователь как бы иронически демонстрирует свое пренебрежение к таким формам сюжетного построения, которые могли бы быть извлечены из соответствующего круга тем и мотивов модной в 30-х годах французской «неистойвой словесности». Образ невольного матереубийцы, сцена карточного поединка между братьями—побочными детьми старой ведьмы, с эффектным финалом—сумасшествием одного из них,—вот что было бы сфабриковано французским «кошмарным» романом из материала «Пиковой дамы»⁵¹. Такой подход, вполне

учитывающий авторскую установку на многовариантность прочтений, но дающий эпизоду точное историко-литературное пояснение, представляется нам куда более созвучным духу повести, чем упоминавшиеся рассуждения «сын или внук?»

Превосходно передающую удивительное равновесие различных планов пушкинской повести, статью «Стиль „Пиковой Дамы“» (а судя по всему, и соответствующий фрагмент «Стиля Пушкина») автор оканчивал в ссылке, практически без книг. Это выясняется из имеющего самостоятельную научную ценность комментария Е. А. Тоддеса к недавнему академическому изданию трудов Виноградова⁵², и это достойно всяческого изумления. Особенно если сопоставить высочайший уровень виноградовских исследований с беспомощностью многих нынешних работ, выполненных в тиши просторных библиотек: поневоле лишний раз отметишь многообразие форм и неуловимость сути «тайной недоброжелательности».

Но вернемся, однако, к оставленной нами истории осмысления «Пиковой дамы».

В 1948 году Григорий Александрович Гуковский пишет книгу «Пушкин и проблемы реалистического стиля». На многих страницах он со всей мощью своего необыкновенного таланта (вероятно, одного из самых ярких в нашем литературоведении) и с поразительным, на первый взгляд, но не редким даже для человека его ума доверием к своему времени развивает предложенную 1930-ми годами концепцию антибуржуазного характера пушкинской повести. Тема капитализма для Гуковского — главная в «Пиковой даме» («...Пушкин впервые в России дал художественный анализ этой темы и художественный метод ее раскрытия, — изображение черной силы денег, губящей личность, мораль, психику человека»)⁵³.

Мы уже говорили, что выделяемая Гуковским тема в повести несомненно присутствует. Но вот главная ли она? И вообще есть ли в «Пиковой даме» *главная* тема?

Между тем версии Гуковского было суждено некоторое будущее. Добравшийся до данной страницы чита-

тель предлагаемых заметок уже, конечно, не удивится, узнав, что на самом деле у этой версии не должно было быть никакого будущего. (Так все-таки суждено или нет?) Не должно было быть и самой книги «Пушкин и проблемы реалистического стиля», оконченной Гуковским незадолго до ареста (1949) и гибели 2 апреля 1950 года. Но следует цепь счастливых случайностей и общенародных событий—и в 1957 году рукопись становится книгой.

Через год выходит монография Б. С. Мейлаха «Пушкин и его эпоха», где (вероятно, независимо от Гуковского) представлен—в гораздо более кратком и схематизированном изложении—приблизительно тот же взгляд на повесть: «Отрицательно оценив в «Пиковой даме» образы и графини и Германна, Пушкин осудил в их лице как старую феодальную Россию, так и наступивший „железный век“» (с. 637). Однако в литературоведении 1960—1970-х годов это воззрение, судя по ссылкам, получает распространение все же благодаря «случайной» книге Гуковского. Ее восприимчивым читателям, возможно, казалось, что, обращаясь к идее убиенного ученого, они тайно сводят счеты со временем его убийц, но какой-то загадочный механизм, управляющий читательским сознанием, не позволял им заметить, что сама идея доминирующей в «Пиковой даме» антибуржуазности—несомненный продукт этого времени⁵⁴.

После книги Гуковского в истории пушкинской повести произошло лишь одно по-настоящему значительное событие. Мы имеем в виду появление в 1975 году блестящего исследования Ю. М. Лотмана «Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века» с тончайшим—и потому практически не поддающимся пересказу—анализом философского содержания занимающего нас произведения.

Нам еще могут напомнить о продолжительной и напряженной литературоведческой дискуссии: фантастическая «Пиковая дама» повесть или реалистическая? Прозвучавшие ответы: фантастическая, потому что в ней есть необъяснимое чудесное; реалистическая, пото-

му что все чудесное в ней правдоподобно объяснено или может быть объяснено (как, впрочем, и сделанные по ходу уточнения: фантастика — это совсем не то, что вы думаете; реалистическая мотивировка вовсе не мешает повести быть фантастической), показывают, что проблема фантастики в данном случае неуклонно становится вопросом веры, а потому не очень разумно делать ее предметом дискуссии. Заметим, кстати, что по резонному суждению, высказанному А. И. Кирпичниковым в то время, когда еще и «Пиковой дамы»-то никакой «не было», фантастическое и реальное в ней «не стоят рядом, как у немцев, а взаимно проникают друг друга и являются единым неделимым»⁵⁵. С другой стороны, здесь трудно не узнать свойственного в высокой мере всем нашим общественным наукам спора о терминах. В данном случае он присутствием Пушкина слегка тематически облагорожен (много раз, впрочем, этого присутствия бывало недостаточно) — временно оставлены традиционные вопросы-разлучники: романтическое произведение с явными ростками реализма или реалистическое с рудиментами романтизма? либеральное сознание на буржуазной основе или мелкобуржуазное с либеральным уклоном? — но суть та же, до боли знакомая: как назовем, как запишем, на какую полочку положим? Поэтому нельзя не огорчиться, увидев среди активных участников этой полемики О. С. Муравьеву — автора нескольких прекрасных работ о «Пиковой даме» (чрезвычайно нам близких своей установкой на многозначность и окончательную непознаваемость повести), лучшего, вероятно, на сегодняшний день знатока истории ее изучения. Мы совершенно не возражаем, когда о терминах берутся поспорить ученые, ни к чему более не годные: им ведь тоже надо чем-нибудь заниматься; высокие результаты филологических лидеров невозможны — да простится нам спортивно-физкультурная терминология! — без массовости движения. Однако участие в этих малоосмысленных спорах вполне дееспособного исследователя, воля ваша, действует удручающе.

Возвращаясь к недавнему периоду жизни «Пиковой дамы», скажем, что работы этого времени (за уже

оговоренным вычетом статьи Лотмана), претендующие на самостоятельную и целостную ее интерпретацию, к сожалению, не могут похвастаться особой новизной. Их различает, пожалуй, лишь степень композиционной изысканности, с которой многократно приводившиеся факты сервируются для извлечения одного из многократно звучавших выводов. В таком же или почти таком положении находится и изучение других произведений Пушкина. И это положение вполне закономерно, поскольку пушкиноведение с некоторых пор развивается главным образом само из себя. Проиллюстрируем наше утверждение красноречивым примером из специального выпуска «Альманаха библиофила», вышедшего в 1987 году под названием «Венок Пушкину (1837—1987)».

Восемь постоянно пишущих о Пушкине авторов отвечали на вопросы анкеты, среди которых был такой: «Расскажите, пожалуйста, о «пушкинской части» Вашей библиотеки...» Но лишь один ответ не был ограничен списком книг, в заглавии которых есть слово «Пушкин». Мы говорим о Ларисе Керцелли, назвавшей журналы, альманахи, грамматики; воспоминания, адрес-календари, топографические описания и прочие—во всем их разнообразии—издания первой половины прошлого века, а под конец справедливо заметившей: «...Возможности для желающего найти помощь в старой книге без всякого преувеличения неисчерпаемы и порою, как это ни странно, все-таки еще недооцениваемы».

Не сомневаемся: многие из отвечавших не раз пользовались перечисленными Керцелли источниками. Уверены: некоторые из пользовавшихся не очень задумывались над заданным вопросом; а другие, поразмыслив, решили, что вопрошающие хотят услышать именно это, не иное. И все же соотношение семь к одному не может быть совершенно случайным и непременно в какой-то степени да отражает распространенный, хотя, возможно, и не до конца осознанный, взгляд: «пушкинская часть» библиотеки это написанное Пушкиным и пушкинистами, не далее! Именно благодаря этому

взгляду в последние годы рождение оригинальных концепций весьма осложнено хроническим недостатком свежих фактов, а все крохи сколько-нибудь нового отыскиваются лишь в маргинальном литературоведении. Перефразировав эпиграф ко второй главе «Пиковой дамы», создавшееся положение можно описать в следующем разговоре:

— Вы, кажется, решительно предпочитаете мелкие заметки и уточнения?

— Что делать? Они свежее.

* * *

Небольшие, не претендующие на новое прочтение «Пиковой дамы», этюды, как нам кажется, отражают крупные проблемы нашей (и не только нашей) пушкинистики ничуть не хуже, чем преследующие глобальные цели труды. Попробуем перечислить некоторые из этих проблем (разумеется, лишь ничтожно малую толику), перелистывая одну старинную газетную публикацию.

Пока не привлекавшаяся к беседам о пушкинской повести статья под названием «Картежники» начала печататься в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“» 16 сентября 1833 года (№ 74). Автор — А. Кораблинский (псевдоним издателя газеты Александра Федоровича Воейкова).

«Но из толпы протеснился Бонапарт игроков, Фадей Львович Смирненький. Он был отставным актуариусом на чреде гражданской иерархии и генералиссимусом армии понктеров. *Взор, быстрота, натиск*, сии три качества достались ему в удел — и стотысячные банки трещали, когда он штурмовал их. <...>

Смирненький выдернул карту, подписал под нею 1250 и, сказав: *Va* (идет. — *фр.*), пустил ее. Это была шестерка; она выиграла с оника».

Началась следующая талия.

«Неугомонный Смирненький загнул пароли с транспортом. По третьему разу шестерка легла налево и принесла своему *protégé* 5000 рублей».

В следующей талии события повторились:

«Наполеон-Смирненский, отписав 750 рублей, пустил брандер (техническое выражение) от 4250-ти на 8500 рублей: шестерка опять бух налево!»

Затем описывается еще несколько весьма удачных выходов обогащающей Смирненского шестерки, а на сцене тем временем появляется господин, самым банальным образом сочетающий в одном лице богача и скрягу. Фортуна к нему совершенно равнодушна, что вызывает следующее замечание Воейкова:

«...по 12 рублей с полтиной долго ли заиграться, ставя по пяти карт вдруг, вдвое на второго туза или даму, вчетверо на третьего, в осьмеро на четвертого. Глупость, безрасчетливость и алчность жестоко наказываются в азартных играх»:

Пожалуй, остановимся; приведенных цитат уже вполне достаточно, чтобы немного по их поводу пофантазировать. Что из них может извлечь исследователь «Пиковой дамы»? На наш взгляд, две вещи. Во-первых, уточнение смысла картежного термина «отписывать», фигурирующего, как мы помним, в эпиграфе к первой главе повести («И выигрывали И отписывали мелом...»). В «Словаре языка Пушкина» дается довольно туманное объяснение — «списывать проигрыш». Между тем из воейковского текста видно, что оно означает исключение выигравшим из дальнейшей игры части своего выигрыша. Во-вторых, желательность подключения данного произведения к ряду сочинений, составляющих литературный фон «Пиковой дамы» и именно в этом своем качестве обстоятельно рассмотренных Виноградовым (говорить о влияниях и цитатах, разумеется, можно будет, лишь когда весь этот ряд будет выявлен и изучен).

Однако беремся утверждать, что совокупный улов «широких слоев» литературоведческой общественности был бы значительно богаче нашего. (Зарисовка Воейкова напечатана под рубрикой «Пересмешник», введем под конец этих заметок такую рубрику и мы).

Читателю несомненно бы сообщили, что статья «Картежники» послужила важнейшим творческим импульсом, способствовавшим окончательному оформле-

нию замысла «Пиковой дамы», давно бродившего в голове автора. Вероятно, была бы сделана попытка уточнить на этом основании датировку пушкинской повести. По «Почтовому дорожнику» определили бы, не раньше какого числа газета могла достичь Болдина; потом (сразу ли?) задались бы вопросом: как она могла там оказаться до приезда Пушкина? Период недолгого исследовательского отчаянья сменился бы гипотезой (а после третьего пересказа в других статьях — аксиомой): газету Пушкин получил 29 сентября в селе Языкове, у братьев Языковых, больших любителей чтения и, между прочим, активных вкладчиков Симбирской публичной библиотеки.

Возможно, нашелся бы исследователь, который дочитал бы статью Кораблинского до конца (она напечатана в трех номерах) и в конце ее (№ 76 от 23 сентября) обнаружил бы сообщение автора о своем дяде П. Н. Жеребятникове (фамилия, наверное, вымышлена, как с нею обыкновенно случается в литературных произведениях): «Он был славен в свое время *кислыми* щами, которые варил его повар на славу». Но не эти сведения взволновали бы исследователя, а — примечание автора к слову «щами»: «Он ли один? — Известно, что великолепный князь Тавриды был такой же *квасной патриот*, как Суворов, Державин, Болтин, Крашенинников, Чичагов (В. Я.), Пушкин, Крылов и Жуковский. — К[ораблинский]». Не объясним почему, но это реально существующее примечание заставило бы последних скептиков оставить сомнения и окончательно подтвердило бы несомненность знакомства Пушкина с воейковским сочинением. (Мы, кстати, вовсе не считаем это знакомство делом совершенно невозможным, «но зачем же стулья ломать?»)

Новонайденная статья, кажется, существенно прояснит и генезис сообщения Томского о том, что у Германна «профиль Наполеона»; сообщения, подтвержденного, как известно, на соседней странице и самим Пушкиным, правда, с небольшой оговоркой: «В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона»⁵⁶.

Без сомнения, будет замечено и сходство следующих мест. Воейков: «*Взор, быстрота, натиск*, сии три качества достались ему в удел...» Пушкин (вернее, его Германн): «Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты...» А поскольку воейковская триада подкреплена эхом в его рассказе о печальной участи богача и скряги («Глупость, безрасчетливость и алчность жестоко наказываются в азартных играх»), то она будет объявлена источником соответствующих строк «*Пиковой дамы*».

Ну а затем обратят внимание и на источник формулы из статейки Воейкова — одно из военных присловий Суворова («*Два искусства: глазомер, как в лагерь стать, как идти, как атаковать, гнать, бить. А второе? Второе — быстрота. А третье натиск*»). Представляете радость глубокомысленных эссеистов? Здесь уж нас ожидают не маргиналии, а маловразумительный литературоведческий эпос, поэма «песен в двадцать пять». «По собственному признанию поэта, в «*Графе Нулине*» он пытался пародировать историю и Шекспира. Кто знает, может быть, и к «*Пиковой даме*» его подтолкнула подобная же мысль — представить на бытовом (но и бытийственном!), карточном материале колоссальность нереализованных потенций мировой истории. Неожиданное, но глубоко закономерное столкновение двух гениев, характеров, эпох, мировоззрений, наций. Суворов и Наполеон! Им не довелось встретиться на бранном поле, но вот они сходятся. Поистине замысел этот достоин Шекспира! Незадачливый журналист Воейков и знать не мог, что именно он написал. Его Смирненький, «*Бонапарт игроков*», как гадкий утенок из детской сказки, чудесным образом превращается на наших глазах в прекрасного принца — славу русского оружия, Суворова. Но для этого чуда необходимо было другое чудо — «*Пиковая дама*». И она явилась, не оставляя сомнений, на чьей стороне правда истории (достаточно сравнить постоянные победы неказистого Смирненького в — пусть карточных — сражениях и полное крушение настоящего Наполеона, темного оборотня Германна). Бывают странные сближения».

Вероятно также (но до этого додумаются не сразу), будет выяснено происхождение нумерологических представлений Буткова—детское чтение газеты Воейкова (уточнение к переизданию энциклопедического словаря «Русские писатели. 1800—1917»: «по недавно обнаруженным сведениям, Б. знал грамоте уже в 13 лет»).

Неосторожные ставки богача-скряги на туза или даму также не останутся без внимания исследователей (в особом почете будет это словечко «или», предвосхищающее «обдергивание» Германна). Как будут мотивированы пушкинские тройка и семерка, мы пока предугадать не беремся.

Но взамен торжественно обещаем вам два десятка статей газетных пушкинистов, с открытием: в «Пиковой даме» искусно зашифрован (но пушкинские друзья, наверное, сразу его узнали) Бенкендорф. Думаем, что он скрыт в Германне. Почему? Но ведь ясно же, что Пушкин воспользовался воейковским образом Фадея Львовича Смирненького для обозначения Фаддея Венедиктовича Булгарина, которого открыто не мог назвать, опасаясь III-го отделения. Смирненький явно воплощен в Германне—оба часто выигрывают. А вот каким именно образом Булгарин по дороге превратится в Бенкендорфа, объяснить опять-таки не беремся—очень сложно, но все узнаете из газет.

Ну и, конечно, будут требования энтузиастов открыть мемориальные доски во всех воейковских местах. (С удовольствием присоединяемся).

В наших фантазиях, к сожалению, не так уж и много чистой фантазии,—все они навеяны чтением пушкиноведческих работ, и все они могли бы, как нам кажется, появиться в печати, если бы мы их здесь упреждающе не каталогизировали (что, впрочем, тоже не дает стопроцентной гарантии). Не беремся утверждать, что все приведенные имитаторские предположения неверны, а скажем лишь, что для выяснения их истинности недостаточно первого впечатления, а требуются серьезные доказательства.

Сказав же это, мы сразу сталкиваемся с серьезнейшей филологической проблемой. «Методики подобных

доказательств нет,—справедливо пишет В. Н. Турбин,—хотя нет и методики опровержения, научной критики их. Это решается чисто субъективно. И неизвестно, сколько именно и каких именно сопрягающихся элементов художественного произведения—слов, синтагм, сюжетных мотивов и ситуаций,—будучи сопоставленными, должны делать сравнение их исчерпывающе доказанным». «Накопление материала: наблюдений, сопоставлений, догадок рано или поздно потребует создания единой системы историко-литературных сравнений—сопоставительной аналитики»,—заключает ученый⁵⁷. И он глубоко прав.

Но вот типичный для истории «Пиковой дамы» сюжетный поворот. Приведенные справедливые соображения о теории сопоставления высказываются в статье, посвященной сопоставлению посещения Германном старой графини и визита Чичикова к Коробочке, а сопоставление это за сорок с лишним лет до статьи Турбина сделано Андреем Белым в книге «Мастерство Гоголя» (М.; Л., 1934. С. 99—101). Разумеется, Турбин не мог не читать книги Белого, но «тайная недоброжелательность» заставляет его обдернуться.

Дело при работе с «Пиковой дамой» весьма обычное. Блуждающие огни повести так и норовят сбить с дороги, а то и заманить в непроходимое болото путников, шагающих, казалось бы, по самым надежным тропам.

Режиссеру М. И. Ромму принадлежит очень пронзительное суждение о художественной природе «нашей» повести (надо заметить, что тяготы непростого общения с нею дилетанты подчас выдерживают лучше профессионалов—литературоведов и критиков; а профессионалы, обращаясь к побочным материям, иной раз добиваются большего, чем идущие «прямо на предмет»⁵⁸). «Если допустимо сравнение с живописью, то живопись Толстого в общем похожа на те полотна, которые очень уж близко рассматривать нельзя, потому что вблизи становится видно: здесь мазок обнажен, фактура шероховата. А если отойти чуть дальше—возникает поразительная картина. Пушкин же пишет,

как писал Леонардо да Винчи: его можно рассматривать в лупу, и, чем тщательнее анализировать его фразу, тем больше обнаруживается в ней скрытого совершенства, тем точнее вырисовывается форма, тем детали делаются более ощутимыми, и вместе с этими деталями начинает вырастать и целое. Так написана «Мадонна Литта» и так же — „Пиковая дама“»⁵⁹.

Все верно, но, оказывается, и посмотрев на повесть в лупу, всякий может угодить в неприятность: выхватить взглядом деталь и незаметно для себя окутать ее каким-нибудь домыслом. Германн — художественное изображение горного инженера И. Ф. Германа, Пушкину, судя по всему, не известного; находясь слишком долго в комнате Лизы, он провинился более, чем обычно думают; в только что распечатанной колоде «краска, естественно, была еще свежей и карты слегка липли одна к другой. Германн, заметив нужного ему туза, потянул его, но не почувствовал пальцами, что за этой картой идет другая — пиковая дама, которую он и вытянул вместо туза»⁶⁰. Мы с ужасом ожидаем, что когда-нибудь досужий взгляд исследователя, вооруженного лупой, упадет в книгу М. И. Пыляева «Старое житье» (Спб., 1892. С. 54—55). Обнаруженный там дворецкий Натальи Петровны Голицыной тотчас будет нам представлен в качестве нового прототипа Германна. Он обыгран шулерами, заложил без спроса княжеский сервиз, а теперь стоит перед барыней на коленях. «Он точно так же умоляет о прощении, — скажут люди с лупой, — как Германн с пистолетом молит о секрете трех карт».

Однако совет не слишком вглядываться тоже не всегда хорош. Превосходно разоблачив недалёковидность нескольких сильно «вглядывающихся» в повесть исследователей, О. С. Муравьева заодно оспаривает и весьма естественное мнение, что в роли благодетельницы Лизавета Ивановна будет копией старой графини: «Отказываясь уточнять, какой же стала Лизавета Ивановна в ее новой жизни, Пушкин предполагает в ней разные возможности. Выбирая из них лишь одну, мы, в сущности, подменяем пушкинскую героиню другой»⁶¹.

Напомним, что это говорится по поводу почти самых последних фраз повести: «Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека; он где-то служит и имеет порядочное состояние; он сын бывшего управителя у старой графини. У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница». Нам кажется, что здесь все-таки есть предельная ясность (Гершензон и Дерман могли бы над нами весело посмеяться), и если мы предположим «разные возможности» продолжения, то должны будем отныне официально признать Лидина, «помещика двадцати трех лет», смеющегося в финале «Графа Нулина», человеком ума крайне недалекого (ведь Пушкин не объясняет нам, отчего этот Лидин смеется, а смех без причины...).

Одним словом, оптимальная для воззрения на повесть точка все время находится в движении, то надо подходить ближе, то отходить на несколько шагов, а когда и куда двигаться, никто не подскажет. Людей, любующихся «Пиковой дамой» (шаг вперед, два назад), великое множество. Мы успели постоять рядом лишь с несколькими. А между тем любой здесь готов в любую минуту начать убеждать нас с пылом: «Пиковая дама означает...»

СУДЬБЫ КНИГ

**„СТОЛЕТЬЯ
НЕ СОТРУТ..”**

Русские классики
и их читатели

МОСКВА «КНИГА» 1989