

## VIII

### «ВОЛЬНОЕ И ШИРОКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ХАРАКТЕРОВ» В СТИЛЕ ПУШКИНСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

§ 1. Понимание прозаического стиля Пушкина было бы очень односторонним, если бы был обойден вопрос о построении характера, образа героя в пушкинской прозе. Конечно, есть некоторые общие черты в пушкинских приемах характеристики личности как в прозе, так и в лирике и драме. Ведь основная проблема творчества Пушкина в этой сфере, проблема изображения личности — во всем многообразии и противоречии ее индивидуальных и типических свойств, поступков и переживаний, проблема психологического единства разнообразных страстей и психологической сложности индивидуальных характеров, — сохраняет свою остроту для всех жанров. Культура и даже культ личности на русской почве находят свое первое яркое художественное выражение в стиле Пушкина, особенно в его лирическом стиле. Радищев, Державин, Карамзин, Батюшков и Жуковский лишь подготовили в разных направлениях путь для решения этой сложной литературной проблемы индивидуального самосознания. При этом симптоматично, что Пушкин недолго остается на позициях несколько абстрактного индивидуалистического романтизма. Уже в начальный период своей работы над национально-реалистическим стилем (1823—1825 гг.) Пушкин ставит перед собой задачу шекспировского, широкого и свободного изображения национальных характеров. Лаконизм изображения, отсутствие микроскопического анализа душевных переживаний, «быстрота» слога, не допускающая развернутых психологических описаний и медитаций, стилистическая тонкость и глубина в беглой обрисовке сттенков внутренней жизни — не мирились с укоренившимися приемами воспроизведения непрерывной и последовательно, но однообразно раскрывающейся душевной жизни человека.

Современная Пушкину критика отмечала как своеобразную особенность пушкинского стиля эскизную манеру рисовки лиц, быстрое и нередко загадочное мелькание их контуров, силуэтов<sup>1</sup>.

Вместе с тем позднее по отношению к некоторым характеристикам пушкинского творчества отмечалась примесь «автобиографизма», указывались отражения «образа автора» в структуре образа героя, в воспроизведении внутренней жизни персонажей<sup>2</sup>.

С другой стороны, стало традиционным утверждение, что Пушкин первый в русской прозе сосредоточил внимание на характере, на типе, что в повестях и романах Пушкина начали действовать люди с ясно обозначенной индивидуальностью, с характером, не укладывающимся в сентенцию, с чертами многообразными и живыми<sup>3</sup>.

Пушкин «впервые в истории нашего умственного образования коснулся того, что составляет основу жизни, коснулся индивидуального, личного существования». Для воплощения индивидуального образа, для выражения явления жизни во всей его индивидуальности надобно было, «чтобы каждая черта его, взятая порознь, была совершенно случайна и чтобы только в свем совокупном впечатлении все эти случайности становились существенным выражением своей истины»<sup>4</sup>. «Идея человеческой личности», «права человеческого сердца» — во всей многосторонности их отражений — были внедрены Пушкиным в литературное сознание и извлечены из-под спуда мертвой и подражательной риторики карамзинской школы. В этом направлении Пушкину был ближе Державин, чем Карамзин. Но современники и ближайшие потомки были склонны настаивать на прямом преемстве от Карамзина к Пушкину. Впрочем, и от Карамзина проходила дорога к Пушкину через антологический индивидуализм Батюшкова и через романтизм Жуковского. «Романтизм послужил прежде всего возвышению отдельной личности, давая ей право говорить о себе как о предмете первостепенной важности. Исповедь личности получила интерес политического дела»<sup>5</sup>.

Проблема литературного выражения личности была с гениальной глубиной и всесторонностью разрешена Пушкиным в лирике, в формах стихотворной речи («Евгений Онегин» — «роман в стихах»). Давно было высказано замечание, что своеобразия в приемах пушкинского изображения личности, обусловленные влиянием лирического стиля, несколько ограничивали психологическую перспективу раскрытия характера в прозаическом

<sup>1</sup> См. «Галатей», 1839, ч. 3, №№ 25 и 26; см. «Воспоминания Катерина».

<sup>2</sup> «Библиотека для чтения», 1858, т. 147, № 2. Статья И. Л. по поводу седьмого, дополнительного тома анненковского издания сочинений Пушкина.

<sup>3</sup> Ср. статью А. Цейтлина «Характеры Пушкина», «Литературная учеба», 1937, № 1.

<sup>4</sup> «Русский вестник», 1856, тт. I и II.

<sup>5</sup> П. Анненков, «А. С. Пушкин в Александровскую эпоху», СПб, 1874, стр. 225—226.

стиле Пушкина. «Пушкин был поэт мгновения. Его дар состоял в изображении отдельных состояний души, отдельных положений жизни... основное настроение данного момента умел он возводить до типичного выражения. Но не было в его даровании переходить в непрерываемом развитии от положения к положению, из одного момента выводить другой...» Лица, выводимые Пушкиным, «большую частью исчезают в поэзии отдельных мгновений или служат только внешнею связью, соединяющею различные положения жизни». «Целое всегда распадается у него на отдельные положения и сцены, но так однако, что каждая часть представляет собою нечто относительно ценное»<sup>1</sup>.

В области драмы и прозы великим поэтом лишь намечены разнообразные пути национально-реалистического решения проблемы литературной характерологии и сделаны первые гениальные опыты. Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский, Тургенев и Чехов — каждый в пределах своей художественной системы — продолжали дело Пушкина в этом направлении и по-всему ответили на поставленную Пушкиным задачу.

В художественной прозе Пушкина наиболее глубоки и сложны приемы построения характера в стиле «Пиковой дамы» и «Капитанской дочки». Для подробного раскрытия пушкинского метода построения характера можно остановиться пока лишь на материале «Пиковой дамы», тем более, что, по распространенному мнению, Пушкин «довел в «Пиковой даме» свою манеру до предельной степени выразительности».

Несходимо краткое вступление, приоткрывающее завесу над некоторыми особенностями стиля «Пиковой дамы», особенностями, которые имеют большое значение и для понимания структуры образов этой повести.

§ 2. Композиция пушкинского произведения слагается из событий, развивающихся не в одной причинно-временной плоскости, но рассеянных по разным сферам субъектного понимания и лишь в пересечениях этих сфер, в их взаимодействии образующих единство повествовательной ткани. Этот параллелизм повествовательных рядов, между собою сюжетно связанных, но соответствующих разным отрезкам повествовательного времени и разным сферам сознания то героев, то повествователя, создает семантическую многослойность произведения, вызывает иллюзию загадочности возможных сюжетных разрешений, заставляет читателя с напряженным интересом следить за тонкими нитями смысловых соотношений между отдельными звеньями сюжета<sup>2</sup>.

Так, в стиле «Пиковой дамы» прежде всего вступают в эту атмосферу сопоставлений, отражений, внутренних намеков цифровые обозначения (очковые, карточные числа и временные даты).

<sup>1</sup> «Русский вестник», 1856, тт. I и II. Ср. замечания Ю. Н. Тынянова о характерах у Пушкина в статье «Пушкин». См. сборник «Архаисты и новаторы».

<sup>2</sup> Подробнее см. в моей статье «Стиль Пиковой дамы», «Временник Пушкинской комиссии», вып. II.

В круговороте повествовательного времени развертывающаяся перед читателем драма противопоставлена жизни шестьдесят лет тому назад. Эта жизнь рисуется одновременно и как особый хронологический план бытия, определивший своими происшествиями течение современных событий, и как воплощенный в образе старой графини анахронизм текущей действительности, погубивший Германна. Прошлое, события, происшедшие шестьдесят лет тому назад, выступают как минувшее и в то же время как исторический фундамент настоящего, как старый анекдот о таинственной загадке судьбы, сохраняющий острое значение для современности.

Вот формы этого прошлого в разных субъектных отражениях и изображениях. Томский рассказывает о *Venus moscovite*: «Бабушка моя, лет шестьдесят тому назад, ездила в Париж и была там в большой моде. Народ бегал за нею... Ришелье за нею волочился». Через образ Зорича к тем же событиям семидесятых годов XVIII века, к прошлому «шестьдесят лет тому назад», относится сообщение Томского со слов «дяди, графа Ивана Ильича» об эпизоде с покойным Чаплицким, о том, как Анна Федотовна «сжалилась» над мотом и игроком Чаплицким и дала ему три верных карты. И, кажется, что об этом же в другой форме размышлял Германн, «волнуемый странными чувствованиями», спускаясь по темной лестнице от мертвой старухи. «По этой самой лестнице, — думал он, — может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час, в шитом кафтане, причесанный à l'oiseau royal, прижимая к сердцу треугольную свою шляпу, прокрадывался молодой человек, давно уже истлевший в могиле; а сердце престарелой его любовницы сегодня перестало биться...»

Семидесятые годы XVIII века — остановившееся солнце старой графини, которая, по словам повествователя, «сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад». Старая графиня окружена атмосферой дворянского быта тех годов. Она как бы отделена от других персонажей повести шестидесятилетним промежутком.

На этом фоне повторение числа шестьдесят не может быть воспринято как случайность. И к намекам, скрытым в этой цифре, притягивается образ славного Чекалинского. «Он был человек лет шестидесяти, самой почтенной наружности...» — «Он приехал в Петербург. Молодежь к нему нахлынула, забывая балы для карт и предпочитая соблазны фараона обольщениям волокитства». Так Чекалинский для молодежи тридцатых годов заменил *Venus moscovite*. А для Германна он так же, как старая графиня, был вестником судьбы. Этот параллелизм, это сближение Чекалинского со старухой сюжетно не развиты. Они даны как потенция, как скрытый намек. Вместе с тем как будто напрашиваются на контрастное сопоставление разделенные шестидеся-

тилетним промежутком образы Чекалинского, «нажившего некогда миллионы, выигрывая векселя и проигрывая чистые деньги», — и Чаплицкого — «того самого, который умер в нищете, промотав миллионы». В пародически-бытовом плане намечается как отвергнутый автором мотив, мотив родственной близости Германа к старухе — в сплетне «худощавого камергера, близкого родственника покойницы», который «шепнул на ухо стоящему подле него англичанину, что молодой офицер ее побочный сын».

Таким образом, 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 тридцатых 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». Но в пушкинской повести пародически рассеялась по разным направлениям, выпав из композиции событий, все эти типические пружины «неистовых» романов и повестей двадцатых-тридцатых годов.

В этих двух исторических пластах художественной действительности, разделенных промежутком в шестьдесят лет, в таблице цифр Пушкин искал и нашел лишь семантическую опору для реалистической системы соотношений, отражений и сопоставлений разных планов сюжета.

Так, посредством цифры *шестьдесят*, условно намечающей места композиционных скреплений, осуществляется своеобразная симметрия в расположении сюжетных звеньев.

Те же цели достигаются выбором и применением других цифр. Возникает иллюзия близости некоторых приемов композиции «Пиковой дамы» к построению таблиц гадательной книги, открывающих в связи и расположении цифр судьбу человека, грядущие события его жизни. Например, соотношение цифр карточных ставок вносит многозначительные дифференциальные признаки в контрастный параллелизм образов Чаплицкого и Германа. «Покойный Чаплицкий», предшественник Германа в обладании тайной старухи, тайной трех верных карт, стремился отыграть около трехсот тысяч. «Чаплицкий поставил на первую карту пятьдесят тысяч, и выиграл соника, загнул пароли, пароли-пе — отыгрался, и остался еще в выигрыше». Точно так же и Германн, начав с сорока семи тысяч, по его расчету, должен был на три верные карты выиграть более трехсот тысяч (триста семьдесят шесть тысяч)<sup>1</sup>. Таким образом, в исто-

<sup>1</sup> Ср. пушкинские расчеты и перерасчеты ставок Германа. «Рукою Пушкина», стр. 269. Ср. разъяснение Н. В. Измайлова во «Временнике Пушкинской комиссии», № 2, стр. 426. Ср. также отысканные мною в рукописных набросках «Пиковой дамы» варианты этих расчетов. Соч. Пушкина, изд. Акад. наук, т. VIII.

рии Чаплицкого по контрасту заложен трагический исход игры Германна.

Подобным же образом можно предполагать художественный умысел и в дате письма, из которого взят эпитаф к главе IV: «7 мая 18... Homme sans moeurs et sans religion». 7 мая относилось к числу несчастных дней (см., например, указания Мартына Задеки или Садека в книге: «Волхв, или полное собрание гаданий с краткою мифологией», Москва, 1838, ч. 2).

Но особенно остро и внушительно выступает в композиции пушкинск:й повести многообразие тех смысловых оттенков, которые сочетались с цифрами, обозначающими количество очков на трех верных картах. Уже во второй главе повести, как указал А. Л. Слонимский<sup>1</sup>, размышления Германна в скрытом виде содержат в себе намеки на тройку и семерку (то есть на две из верных карт, так как третья карта заключала в себе загадку «пиковой дамы», «тайной недоброжелательности»): «Что, если, — думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу, — что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастья?.. Представится ей, подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником, — но на все это требуется время, а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю — через два дня!.. Нет! расчет, умеренность и трудолюбие, вот мои три верных карты, вот что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость». Получается своеобразное эхо: те же цифры потом появляются в обозначениях трех верных карт, составляющих тайну старухи. Происходит взаимоосвещение и взаимопроникновение разных субъектно-стилистических планов. «Фиксированье двух первых карт осуществлется двояким путем: извне, со стороны графини, и изнутри, со стороны Германна» (Слонимский).

Современники подметили эту своеобразную числовую символику в композиции «Пиковой дамы». В пьесе кн. А. А. Шаховского «Хризомания», представляющей драматическую переработку «Пиковой дамы», очень резко подчеркнуты разные бытовые приметы и предзнаменования, связанные с такими числами и цифрами, которые соответствовали количеству очков на трех верных картах. Например, число *три*, как лейтмотив, много раз выплывает в драме Шаховского<sup>2</sup>. В повести «Голландский ку-

<sup>1</sup> О композиции «Пиковой дамы», «Пушкинский сборник памяти С. А. Венгера», М.-П., 1923.

<sup>2</sup> Указания на то, что формула — *утроить, усмерить* встречается и в других произведениях первой трети XIX века, лишь подкрепляют мысль о литературной живучести магической символики чисел — *три* и *семь*. Таково, например, не случайное, по мнению Н. П. Кашина, совпадение слов Германна об утрусении, усмерении капитала со стихами Ф. Н. Глинки «Брачный пир Товия» («Альбом северных муз на 1828 год»): «Мало ль платы? Утроить, сын, усмерить...», «Пушкин и его современники», в. XXXI—XXXII, стр. 33—34).

пец» (из сборника Н. И. Греча «Рассказчик...», 1832, ч. 1) верными картами также оказываются тройка и семерка. Присоединение к этим картам туза также имело неслучайный, а символический смысл. В книге: «Открытое таинство картами гадать» (Москва, 1795, кн. 1, стр. 2—3) говорилось, что «туз обозначает всегда высочайшую степень какого-нибудь происшествия». Пиковый туз, например, сулил гибель. Так, в повести П. Машкова «Три креста» шулер Заразов замечает над трупом убитого старика: «Бедняк вовсе проигрался. Выпал ему пиковый туз» (Повести П. Машкова, 1833, ч. 1, стр. 38). Многозначность всех компонентов сюжета ведет к многозначности образов главных героев повести.

§ 3. Основные образы «Пиковой дамы» воспринимаются в колеблющемся, обманчивом («двойственном» или «тройственном») освещении. Их композиционные функции, их смысловой контекст, а отчасти и их внешний облик меняются, вызывая иллюзию движения и пересечения взаимоотражающих сфер или плоскостей. Единство семантической структуры образа складывается из противоречивых свойств, черт и намеков, рассеянных по разным сферам повествования. Необходимо проследить эту игру света и теней в образах главных персонажей «Пиковой дамы».

Образ старухи — шестьдесят лет тому назад красавицы с орлиным носом, а теперь «престарелой любовницы», отвратительной в своем разрушении и вместе с тем неотразимо привлекательной для Германна, — в таком контрастном, эффектном освещении, — служит в «Пиковой даме» основным орудием и источником драмы, сюжетных коллизий. В образе старухи реалистически слиты две стороны художественной действительности: соблазнительная романтика, авантюрная таинственность прошлого — и суетная, мертвенная, расчелювная, эгоистическая светская обрядность настоящего. Кто бы ни послужил бытовым прототипом старой графини — княгиня Н. П. Голицына (ср. запись пушкинского дневника: «при дворе нашли сходство между старухой графиней и княгиней Н. П., и, кажется, не сердятся») или Н. К. Загряжская (вероятнее всего, материал для образа старой графини извлечен из широких наблюдений поэта над типами екатерининских старух-фрейлин)<sup>1</sup>, — характерна конструктивная раздвоенность образа старухи в пушкинской повести.

С одной стороны, старуха рисуется в объективно-бытовом плане авторского позествования о современной действительности, как исторический анахронизм, как архаический тип светской женщины-аристократки, сохранившийся от прошлого века. Прием обобщающих сравнений типизует ее образ: и свойства и действия старухи возведены к нормам большого света, хотя и представлены, в контраст с образом Лизаветы Ивановны, в несколько

<sup>1</sup> См. подробнее в статье Н. О. Лернера «История «Пиковой дамы», «Рассказы о Пушкине», «Прибой», 1923. Ср. также статью Д. П. Якубовича «Пиковая дама» при отдельном издании «Пиковой дамы», Гослитиздат, 1936.

ироническом и мрачном освещении. «Графиня\*\*\*, конечно, не имела злой души, но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему». Этот перечень атрибутов, качеств персонажа, выраженных в формах имен прилагательных и причастий, затем дополняется указанием действий — с возведением их к тем же категориям светской обязательности и бытовой данности: «Она участвовала во всех суетностях большого света; таскалась на балы, где сидела в углу, раздуманная и одетая по старинной моде, как уродливое и необходимое украшение бальной залы; к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду, и потом уже никто ею не занимался». Эта характеристика является восполнением и разъяснением тех драматических сцен, которыми открывается вторая глава повести, обобщенным выводом из них. Повествователь набрасывает психологический портрет персонажа, уже обнаружившего свой характер в речи и действиях. В речи старухи отражаются типичные для барского просторечия XVIII века лексические и синтаксические приметы «простонародности» («вчера»; «я чай она уж очень постарела»; обращение: «мать моя»; «матушка»; «столбняк на тебя нашел, что ли»; «и, мой милый: что в ней хорошего?» и т. п.). На этом социально-языковом фоне остро выступает экспрессия безапелляционных приказаний (ср. частое употребление императивного инфинитива — «благодарить!», «отложить карету» и т. п.), окриков, воркотни и придиорок нетерпеливой, капризной и требовательной, выживающей из ума самодурки — в контраст с тихой и безмолвной Лизаветой Ивановной. («*Что ты, мать моя? Глуха, что ли?..*» — «*Громче! Что с тобою, мать моя? С голосу спала, что ли?..* Погоди: *подвинь мне скамеечку; ближе... ну!..*» — «*Что же ты не одета? Всегда надобно тебя ждать. Это, матушка, несносно!*» — «*Наконец, мать моя!.. что за наряды! Зачем это?.. кого прельщать?..*» — «*Лизанька, мы не поедем: нечего было наряжаться...*» — «*Что с тобою сделалось, мать моя? Столбняк на тебя нашел, что ли? Ты меня или не слышишь или не понимаешь? Слава богу, я не картавлю и из ума еще не выжила!*»)

Но, с другой стороны старуха изображается автором в смешанном субъектном восприятии и понимании, которое, главным образом, вбирает в себя точку зрения Германна и которое завершается фантастическим превращением графини в пиковую даму. Со старухи постепенно спадают черты живой личности. В сценах с Германном она представляется живым трупом. «*Два лакея приподняли старуху и просунули в дверцы...*» «Германн видел, как лакеи вынесли под руки сгорбленную старуху, укутанную в соболью шубу...»

Однако характерно, что и обращенный к прошлому быт старухи, вся атмосфера XVIII века, окружающая ее, тоже входит



в повесть, главным образом, через восприятие Германна. Эта отошедшая в прошлое и выступающая в своей роковой опустошенности, в своей обреченности на гибель, жизнь неотразимо влечет Германна, так как там — истоки тайны трех верных карт, там — зерно тайны его обогащения, его судьбы. Поэтому все детали старинного быта (если не считать легкой, не обремененной конкретными бытовыми штрихами иронической зарисовки жизни шестьдесят лет назад в анекдоте Томского) воспроизводятся сквозь призму созерцания Германна, который как бы прикован мыслями к прошлому графини. Сначала точка зрения Германна лишь подразумевается в изображении спальни старой графини: ведь сюжетной мотивировкой описания служит вторжение Германна в дом графини, в ее спальню. «На стене висели два портрета, писанные в Париже m-me Lebrun. Один из них изображал мужчину лет сорока, румяного и полного, в светлом мундире и со звездой; другой — молодую красавицу с орлиным носом, с зачесанными висками и с розой в пудренных волосах. По всем углам торчали фарфоровые пастушки; столовые часы работы славного Leroу, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом»<sup>1</sup>. Таким образом, вся атмосфера старого быта, которою дышит Германн в спальне старухи, как бы укрепляет на реальных основах анекдот, рассказанный Томским (ср. указания на Париж, на образ молодой красавицы с орлиным носом, на портрет ее мужа, бывшего, по словам Томского, чем-то вроде «бабушкина дворецкого», намек на Месмеров магнетизм). Образ старухи в аспекте прошлого окружен всеми аксессуарами быта XVIII века. Здесь применяется излюбленный принцип пушкинской композиции — прием разноплоскостных отражений, в которых одна и та же тема принимает разные очертания, облекается новыми смысловыми нюансами<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Характерно, что это кажущееся парадоксальным сближение разнородных предметов, как бы случайное музейное нагромождение их, в то же время основано на живом для интеллигенции тридцатых годов представлении о символических приметах стиля дворянской культуры XVIII века.

Тут мог быть и сознательный художественный расчет на литературные ассоциации. Ср., например, в державинской оде «На счастье» (1789):

В те дни людского просвещения,  
 Как нет кикиморов явленья,  
 Как ты лишь всем чудотворишь,  
 Девиц и дам магнизируешь...  
 Но ах! Как некая ты сфера  
 Через легкий шар Монгольфьера  
 Блистая, в воздухе летишь...

<sup>2</sup> Неправ был, конечно, М. О. Гершензон (М. О. Гершензон, «Мудрость Пушкина», стр. 111—112), который, полагаясь на свой вкус, на свои эстетические навыки, объявил художественной ошибкой, «промахом» описание спальни, в которую вошел Германн: «Подробное объективное описание графининой спальни, как ни хорошо оно само по себе, — серьезный художественный про-

В этой атмосфере образ старой графини, владевшей в молодости (согласно анекдотическим рассказам) тайной трех верных карт и распоряжавшейся ею по своему произволу, получает вполне реальные очертания в плане прошлого. Но в плане действительности XIX века образ старухи постепенно эти реальные очертания теряет, превращаясь в фантастическое орудие рока, в мечту больного воображения Германна. Новые смысловые оттенки, накладываемые на образ старой графини личностью Германна, его точкой зрения, и незаметно внедряющиеся в рисунок повествования, очень явственно обозначаются уже в сцене свидания Германна со старухой (в третьей главе). Мертвенный лик графини транспонирован в фантастический мир романтических загадок. Старуха безмолвна: с нее спадает чешуя бытовой речи барыни XVIII века. Одну лишь реплику подает она — и ту о прошлом: «Это была шутка, — сказала она наконец: — клянусь вам. Это была шутка!»

Этим признанием она как бы уничтожает таинственность трех верных карт. Но остается неясным, недосказанным, чья это шутка была и в чем она состояла, что она прикрывала. Мысль о любовном эпизоде подсказывается смущением старухи при намеке Германна на Чаплицкого. Отсюда и позиция самого Германна становится двойственной: с одной стороны, он — «разбойник», как определила Лизавета Ивановна, романтический «корсар»; с другой стороны, он — требовательный любовник.

Характерные особенности в структуре образа старой графини ярко выступают на фоне контраста между ее мертвым безмол-

---

мах; всего, что здесь перечислено, Германн, конечно, не мог тогда видеть и сопоставить в своем уме». Гершензон готов объяснить эту черту пушкинской композиции «отсутствием воздуха и глубины, недостатком сочности». «Искусство воспроизводить полноту жизни, передавать воздух и глубину картины было достигнуто позднее». Это не так. Характеристика Гершензона лишь говорит о недостаточном понимании им своеобразий пушкинского повествовательного стиля, в частности приема смещения и слияния сферы повествования с сферами сознания персонажей. Ту же оценку следует перенести и на суждение Германна о молодом счастливице, который, «может быть, лет шестьдесят назад, в эту самую спальню, в такой же час... прокрадывался» — к графине. «Психологически недопустимыми, — писал Н. О. Лернер, — кажутся нам мысли, с которыми Германн покидает на рассвете дом умершей графини. Думать о том, кто прокрадывался в спальню молодой красавицы шестьдесят лет назад, мог в данном случае автор, а не Германн, потрясенный невозвратной потерей тайны, от которой ожидал обогащения. С таким настроением не выжуют эти мысли, полные спокойной грусти. Именно здесь разгорается психоз Германна». На самом же деле тот мотив, что думы о событиях шестьдесят лет назад не покидают Германна даже после смерти старухи, оправдан и композиционно и семантически. Размышления о «молодом счастливице» — на фоне прежних планов Германна, предшествовавших встрече его с Лизой (познакомиться со старухой, «подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником»), получают особое значение: они не только относятся к прошлому, представляя недоговоренный комментарий к истории графини и Чаплицкого, но и контрастно отражают «роман» Германна со старухой, создавая антитезу Германна и молодого счастливицы.

вием и трижды проступающими признаками оживления. Явление «незнакомого мужчины» кладет отпечаток жизни на лицо старухи: «Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться. Глаза оживились...» Имя Чаплицкого снова выводит графиню из бесчувственности: «Графиня видимо смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души...»

Оба потрясения, вызванные образами искателей счастья, выражаются лишь оживлением лица старухи. Последнее волнение старой графини, когда она «при виде пистолета... оказала сильное чувство», формами своего выражения резко отделено от предшествовавших вспышек жизни. Умирая, старуха оживает вся: «Она закивала головою и подняла руку, как бы заслоняясь от выстрела... потом покатила навзничь... и осталась недвижима». Этот острый реалистический прием изображения мимики и жестов умирающей старухи как бы обнажает в старой графине черты и свойства гальванизированного трупа (ср.: «смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма»). Это делает понятным, почему пушкинский Германн, этот расчетливый и азартный искатель ключа к тайне, от которой зависело его обогащение, вместо разгадки находит в старухе еще более таинственное молчанье.

«Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слышала».

«Старуха молчала попрежнему».

«Графиня молчала».

«Графиня молчала».

«Графиня не отвечала» — еще раз указывает повествователь на молчание графини тогда, когда старуха была уже мертва.

Любопытно, что во всей этой сцене, где описаны внешние движения старухи, ее жесты и мимика, — чувства старухи, ее переживания, ее побуждения остаются загадкой. Повествователь не изображает и не называет их, а судит, заключает о них по внешности, как сторонний и далекий наблюдатель:

«Графиня, казалось, поняла, чего от нее требовали; казалось, она искала слов для ответа».

Современная Германну действительность проходит мимо сознания старухи. Старая графиня не является психологическим субъектом повести. Она освобождена автором от раздумий и размышлений (ср.: «в мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мыслей»). Через призму восприятия старухи не преломляется жизнь XIX века. И сам бытовой образ старухи окутывается символической пеленой; он становится внутренней формой изображаемой художественной действительности, символической материализацией «неподвижной идеи» помешавшегося Германна. Душевное раздвоение Германна отражается и на вариациях образа старой графини.

Но в ином субъектном свете еще раз воспроизводится

перед читателем «роман» Германна со старухой, и выступает иронически искаженный образ старой графини. Это — в надгробном слове «славного проповедника» (или «молодого архиерея»). Авторский пересказ этой речи с преднамеренной и резкой иронией перескакивает от точки зрения слушателей проповеди к риторическим формам самой проповеди. Повествование осложняется чужою речью, которая растворяется в нем. Сначала в повествовательном стиле происходит сплетение выражений авторского языка с шаблонами церковно-славянских метафор проповедника. Затем непосредственно приводится цитата из надгробного слова, в которой за условными церковными символами стоят комически окрашенные образы старой графини как «праведницы» и Германна как «жениха полунощного».

«В простых и трогательных выражениях представил он мирное усупие праведницы, которой долгие годы были тихим умиленным приготовлением к христианской кончине. «Ангел смерти обрел ее, — сказал оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полунощного». Здесь в первых словах звучит речь повествователя, его экспрессия, его оценка: «Молодой архиерей произнес надгробное слово. В простых и трогательных выражениях представил он...» Потом, без подчеркивания внешними графическими знаками, (вроде кавычек или курсива), повествовательный стиль сразу соскальзывает в плоскость «чужой речи». Образы и метафоры, вся лексика теперь заимствуются из самого надгробного слова. Но риторические формы церковной проповеди основаны на ином круге образов, на иной идеологии, чем стиль светского повествования. Поэтому — на фоне предшествующего изложения — все выражения и обозначения проповедника, перенесенные в сферу авторской речи, отзываются иронией. Они не соответствуют установившимся значениям предметов, лиц и событий. Так, выражение: «мирное усупие праведницы» только иронически может быть применено к смерти старой графини. Самый образ старухи в обрисовке повествователя меньше всего подходит под житийный тип «праведницы, которой долгие годы были тихим умиленным приготовлением к христианской кончине». Фраза из надгробной речи о «праведнице, бодрствующей в помышлениях благих», невольно сопоставляется с такой чертой портрета графини: «В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли».

Выражение: «в ожидании жениха полунощного» покоится на символике евангельской притчи о десяти девах, из которых мудрые бодрствовали (с светильниками и с маслом для них) в ожидании жениха полунощного («сына человеческого»), а неразумные в полночь ушли покупать масло для светильников и опоздали на брачный пир. Но в семантике «Пиковой дамы» эти символы проецируются на вернувшуюся с бала старуху и Германна, который «ровно в половине двенадцатого ступил на графинино крыльцо».

Так, двигаясь по разным субъектным сферам, слова и фразы, рисующие личность старой графини, расширяют свой смысловой объем и приобретают экспрессивную многокрасочность. Образ старой графини выступает как бы в нескольких зеркальных отражениях. В эту семантическую многопланность образа вовлекаются разные его черты и детали, которые также меняют свои функции в композиции повести и тем влияют на понимание всего образа. Характерной особенностью пушкинского изображения стили является прием мимической маски. Однообразная экспрессивная маска делается метафорическим выражением сущности персонажа, символической концентрацией личности (ср. дальнейшее развитие этого приема в стиле Л. Толстого). Но эта постоянная мимическая экспрессия, составляя характеристическую приметку образа, иногда служит объективным признаком персонажа, а иногда лишь приписывается ему воображением другого героя. В этом отношении очень знаменателен контрастный параллелизм образов Чекалинского и старухи. Экспрессивная маска Чекалинского отражает характер славного игрока, «нажившего некогда миллионы»: «Полное и свежее лицо изображало добродушие; глаза блистали, оживленные всегдашнею улыбкою». «Всегдашняя улыбка» и воспринимается как характеристический признак образа Чекалинского, как его неизменная примета.

«Чекалинский улыбнулся и поклонился, молча, в знак покорного согласия».

«— Позвольте заметить вам», — сказал Чекалинский с неизменной своею улыбкою, — «что игра ваша сильна...»

«Чекалинский нахмурился, но улыбка тотчас возвратилась на его лицо».

«Германн стоял у стола, готовясь один понтировать противу бледного, но все еще улыбающегося Чекалинского...»

С улыбкой Чекалинского контрастирует усмешка или насмешливая мина старухи—пиковой дамы. Эта экспрессия, имеющая глубокий символический смысл («насмешка рока»), приписывается старухе после ее смерти расстроенным воображением Германна. «Германн... приподнялся бледен, как сама покойница, вззошел на ступеньки катафалка и наклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германн, поспешно подавшись назад, оступился, и навзничь грянулся об землю».

Невольно напрашивается на сопоставление с этой картиной возникший под ее влиянием образ смеющейся старушонки в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского (из сна Раскольникова). Раскольников «ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шевельнулась от ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу, заглянул и помертвел: старушонка сидела и

смеялась — так и заливалась тихим неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтобы он ее не услышал...»<sup>1</sup>

В «Пиковой даме» прищуренно-насмешливое выражение лица старухи открывает Германну тожество ее с пиковой дамой. Галлюцинация у гроба находит отголоски в сцене последней игры, когда впервые (после заглавия и эпитафии) является пиковая дама. До заключительных строк шестой главы заглавие пушкинской повести и эпитафия к ней остаются загадкой. Их смысл только предчувствуется, только подразумевается. Характерно, что и в этой последней главе, сначала в паре с тузом указывается дама вообще (без обозначения масти): «Направо легла дама, налево туз.

— Туз выиграл! — сказал Германн и открыл свою карту».

Так как «тройка, семерка и туз не выходили из его головы», то Германн не предчувствует гибели. Он убежден, что поставил туза, и видит свое высшее торжество в том, что этот туз лег налево, что он выиграл. Дама не интересует Германна.

«— Дама ваша убита, — сказал ласково Чекалинский. Германн вздрогнул: в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться». Подбор слов из картежного языка («вместо туза стояла пиковая дама», «обдернуться») убеждает в том, что до сих пор двойственность значений пиковой дамы субъективно еще не переживается Германном, хотя есть непосредственное смысловое соотношение между падением Германна в церкви и проигрышем в игре, между глаголом «оступиться» и глаголом «обдернуться». Только при повторном видении усмешки Германн узнает в пиковой даме старуху.

«— Необыкновенное сходство поразило его...

— Старуха! — закричал он в ужасе».

Так прием экспрессивной маскировки персонажа, перенесенный в сферу восприятия Германна, становится средством семантических трансформаций образа старухи. Так же двусмысленны и противоречивы черты новой, посмертной маски старухи, черты облика той белой женщины, которая явилась Германну ночью.

Как при жизни, так и после смерти в образе старухи сочетаются реальное бытовое содержание и символическая загадочность. Но оба эти значения теперь даны как сменяющие одна другую формы понимания Германна.

Сперва явление старухи представлено с натуралистической объективностью, как будто независимо от восприятия Германна:

«В это время кто-то с улицы взглянул к нему в окошко — и тотчас отошел. Германн не обратил на то никакого внимания».

---

<sup>1</sup> См. мою статью «Из биографии одного неистового произведения» («Последний день приговоренного к смерти») — в моей книге «Эволюция русского натурализма», «Academia», 1929.

Правда, эта объективность двусмысленна, потому что неясно, что значит фраза: «не обратил на то никакого внимания»: не видел, не заметил или заметил, но не придал никакого значения? И то и другое понимание возможно. Лишь в конце сцены повествователь с большей решительностью подсказывает, что объективность явления и видения кого-то в окошке — мнимая. Все это только показалось Германну, который, к тому же, в этот день за обедом «против своего обыкновения пил очень много в надежде заглушить внутреннее волнение». После ухода белой женщины «Германн слышал, как хлопнула дверь в сенях, и увидел, что кто-то опять поглядел к нему в окошко». Следовательно, и в первый раз это он видел кого-то, но «не обратил на то никакого внимания». Однако при последовательном и прямолинейном движении смыслов этот вывод не возникает сразу. Напротив, кажется, что сообщение о ком-то, взглянувшем в окошко и отошедшем, принадлежит самому автору и что лишь постепенно, с развитием повествования, действительность начинает рисоваться сквозь призму сознания Германна. «Через минуту услышал он, что отпирали дверь в передней комнате».

Действующее лицо второго предложения — неизвестно. Оно — неопределенно и множественно. Название предполагаемого лица подсказывает сам Германн, облекая образ ночного посетителя в реальное обличье. «Германн думал, что денщик его, пьяный по своему обыкновению, возвращается с ночной прогулки». Но эта разгадка отвергается самим же Германном, который продолжает подмечать новые реальные детали в облике посетителя: «кто-то ходил, тихо шаркая туфлями». Женщина в белом платье вытесняет образ денщика. «Германн принял ее за свою старую кормилицу...» Но затем весь этот строй остро раскрываемых бытовых деталей опрокидывается одной фразой, которая меняет всю композицию образа «белой женщины», придавая ему характер нереальности, воздушной неуловимости: «Но белая женщина, скользнув, очутилась вдруг перед ним — и Германн узнал графиню».

Любопытно, что обозначения всех последующих движений лишены того оттенка неожиданности и стремительности, мгновенности, который содержится в словах: «скользнув, очутилась вдруг...» (Ср.: «С этим словом она тихо повернулась, пошла к дверям и скрылась, шаркая туфлями».) Такой тонкой стилистической нюансировкой создается смысловая многогранность образа. Итак, можно сказать, что в композиции «Пиковой дамы» нет ни одной структурной детали образа, которая не меняла бы своих функций в движении сюжета и которая не была бы многозначной.

Интересна острая двугранность еще одной детали в рассказе о явлении белой женщины. Германн, после ухода белой женщины, «возвратился в свою комнату, засветил свечку, и записал свое видение». В чем смысл этого сообщения? Ведь оно как будто не находит никакого развития и применения в композиции

повести: в дальнейшем движении сюжета запись Германна не привлекается к делу. Но это не так: во фразе — «записал свое видение» заключена ироническая оценка видения Германна. Германн, записавший свое видение, как визионер-мемуарист, сливается с тем Шведенборгом, которому приписан эпиграф этой главы, изображающий многозначительное откровение белой женщины: «В эту ночь явилась ко мне покойница баронесса фон-В... Она была вся в белом и сказала мне: «Здравствуйте, господин советник». Таинственный смысл видения рассыпается: его объективная бессодержательность подсказана в иронических намеках. Можно сопоставить построение этого эпиграфа, приписанного Пушкиным Шведенборгу, с приемами описаний привидений у Гофмана, в русской литературе у А. Погорельского в «Двойнике, или Вечерах в Малороссии» (1830), а позднее у Достоевского. Свидригайлов из «Преступления и наказания» рассказывает: «Сижу, курю, вдруг опять Марфа Петровна, входит вся разодетая в новом шелковом зеленом платье, с длиннейшим хвостом. «Здравствуйте, Аркадий Иванович! Как на ваш вкус мое платье? Аниська так не сошьет...» — «Охота вам, говорю, Марфа Петровна, из таких пустяков ко мне ходить, беспокоиться...» Взяла да и вышла, и хвостом точно как будто шумит...» Но в эпиграфе, говорящем о явлении «белой женщины», обнаруживается характерный для пушкинской прозы прием стилистической иронии, управляющей соотношением разных планов повествования. Доверие к видению Германна, к разгадке тайны верных карт парализуется ироническим эпиграфом, который сопоставляет белую графиню Германна с белой баронессой Шведенборга.

Германн получает от белого привидения все, что он хотел от старухи. Он узнает тайну трех верных карт и получает прощение. А Германн добивался прощенья старухи. Ведь «он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь, — и решился явиться на ее похороны, чтобы испросить у ней прощения». Таким образом, речь белой женщины, в образе которой явилась старуха, касается тем и событий, наиболее больных и тревожных для Германна. Она в фантастическом мире объективизирует думы Германна об умершей старухе и верных картах. Возникает мысль, что явление старухи лишь галлюцинация Германна, воплощение его бредовых идей. Однако есть в откровении белой женщины ряд смысловых оттенков, которые сохраняют двусмысленность, а отчасти и загадочность до конца повести. Ведь от себя старуха предлагает Германну лишь прощение («прощаю тебе мою смерть»; ср.: «не чувствуя раскаяния, он не мог однако совершенно заглушить голос совести, твердивший ему: ты убийца старухи»), но под условием женитьбы на Лизавете Ивановне. Старуха как бы хочет искупить свои вины перед бедной воспитанницей. Между тем, после встречи со старухой образ Лизаветы Ивановны совсем выпал из сознания



Германна, Германн весь поглощен борьбой с судьбою за будущее богатство. Но сама идея судьбы для Германна сочеталась с образом старухи. И теперь Германн, уверенный в прощении старухи, убежденный в том, что она больше не будет иметь вредного влияния на его жизнь, целиком отдается мечте о близкой победе над «очарованной фортуной», у которой он должен вынудить клад. Тем более, что сообщение старой графини ясно говорило: «тройка, семерка и туз выиграют сряду». Это — не простое открытие тайны, а непреложное утверждение выигрыша, неминуемого обогащения. Отсюда и рост маниакальной самоуверенности Германна. Между тем откровение старухи, сделанное против воли, не исключало тайной недоброжелательности. Да и сама фортуна, хотя и очарованная, бывает непостоянна, изменчива и мстительна. Отсюда делается понятным тайное значение той авторской сентенции, которой начинается последняя глава повести: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, туз — скоро заслонили в воображении Германна образ мертвой старухи»<sup>1</sup>. Смысл этих слов направлен не только на объяснение процесса вытеснения из сознания Германна образа старухи навязчивой идеей трех верных карт: в этих словах заложен конкретный намек на раздвоение «нравственной природы» Германна, на возможность совмещения и синтеза в ней обрывков двух неподвижных идей. Ведь тройка, семерка неразрывно ассоциировались в сознании Германна с пиковой дамой, то есть с образом старухи, вытеснившим туза. Так старуха отомстила за свою смерть.

§ 4. Образ героя в стиле Пушкина, как впоследствии и у Ф. М. Достоевского, подобен тени чеховского «Черного монаха», отражаемой разными сферами. Он противоречив и многозначен. Он динамичен, как слово в многообразии его индивидуальных применений. Поэтому образы пушкинских персонажей необыкновенно емки. Современников Пушкина больше всего поражала внутренняя композиционная нейтрализованность разных семантических планов пушкинского произведения. Применительно к образам персонажей этот композиционный прием выражается в субъектно-экспрессивной противоречивости личности. Освещение образа непрестанно меняется. Воплощая в себе историко-бытовые черты, образ вместе с тем становится блуждающим фокусом композиционных притяжений.

Образ бедной воспитанницы так же, как и образ старой графини, был типическим явлением дворянского быта. Он нашел в творчестве Пушкина яркое реалистическое выражение.

---

<sup>1</sup> Ср. в «Путешествии из Москвы в Петербург»: «Две столицы не могут в равной степени процветать в одном и том же государстве, как два сердца не существуют в теле человеческом».

Образ бедной воспитанницы рисуется Пушкиным в разных ракурсах. В «Романе в письмах» Лиза сама пишет о горестях своего положения: «Ты не можешь вообразить, как много мелких горестей неразлучно с этим званием. Много должна я была сносить, во многом уступать, многого не видеть, между тем как мое самолюбие прилежно замечало малейший оттенок небрежения... Поведение со мною мужчин, как бы оно ни было учтиво, поминутно задевало мое самолюбие. Холодность их или приветливость, все казалось мне неуважением. Словом, я была создание пренебрежительное, и сердце мое, от природы нежное, час от часу более ожесточалось. Заметила ли ты, что все девушки, состоящие на правах воспитанниц, дальних родственниц, *demoiselles de compagnie* и тому подобное, обыкновенно бывают или низкие служанки или несносные причудницы? Последних я уважаю и извиняю от всего сердца».

В «Пиковой даме» образ Лизаветы Ивановны подводится под категорию особого типа служанок, *les suivantes*, что и выражено эпитафием ко второй главе:

— Il paraît que monsieur est décidément pour les suivantes.

— Que voulez-vous, madame? Elles sont plus fraîches.

*Светский разговор.*

Однако эпитафия выражает чужую точку зрения. Отношение самого автора к Лизавете Ивановне скрыто в композиции повествования. Ссылка на светский разговор как на источник эпитафии указывает, что автор стремился столкнуться и сопоставить разные сферы понимания одного образа, одной действительности. Во второй главе происходит драматическое (в форме диалога, снабженного ремарками) раскрытие образа Лизаветы Ивановны, сценическое воспроизведение ее несчастной жизни под игом старой самодурки. С самого начала сплетаются две линии, по которым идет развертывание образа: взаимоотношений со старухой и отношений к молодому инженеру. Но любовная интрига медленно, по частям разгадывается как сюжетная тайна. А «служба» у старухи сразу же становится предметом драматического изображения. «Лизанька, где моя табакерка?» — вот первый вопрос, обращенный старухой к Лизавете Ивановне и сразу же определяющий ее положение в доме графини. Отсутствие свободы, рабская зависимость и безответная покорность воспитанницы показываются драматически тем, что все движения Лизаветы Ивановны связываются и прерываются окриками старухи. Лизанька мечется, спеша исполнить ее приказания. А эти приказания отменяются нетерпеливой и капризной самодуркой раньше, чем Лизавета Ивановна успеет их исполнить или даже приступить к их исполнению. Автор не комментирует диалога, не останавливается на эмоциях и переживаниях Лизы. Но достаточно сгруппировать окрики и укоры старухи, чтобы понять всю

унизительность и всю мучительность жизни бедной воспитанницы на положении служанки знатной старухи. А далее эти частные сцены, в которых воспроизводятся события одного дня, комментируются самой Лизаветой Ивановной как символ всей ее безрадостной жизни. — «И вот моя жизнь! — подумала Лизавета Ивановна». Эту субъективную оценку повествователь признает справедливой, достоверной. «В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание». Литературный авторитет Данте утверждает объективность авторского суждения и в то же время обвеивает его экспрессией сострадания, теплого сочувствия. «Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?» Таким образом экспрессивные нюансы эпиграфа вступают в противоречие с тоном повествования. Отрывок «светского разговора» (так обозначен эпиграф) представляется диссонирующим аккордом, композиционные функции которого остаются до конца, до эпилога, утаенными. Заключенная в эпиграфе ирония преодолевается интонацией теплого сочувствия, глубокой заинтересованности автора в судьбе бедной воспитанницы.

Так же, как в изображении старой графини, автор после драматической демонстрации персонажа, набрасывает психологический портрет Лизаветы Ивановны, сам делаясь интерпретатором действительности. Понятно, что прежде всего в круг его оценок и толкований попадает образ старой графини: ведь лишь в соотношении с ним проясняется скорбный лик ее бедной воспитанницы. В контраст эгоистической и своенравной старухе рисуется образ тихой Лизаветы Ивановны как домашней мученицы. Трагедия ее существования выражена синтаксически — формами неожиданных присоединительных противопоставлений, изображающих внутреннее противоречие ее действий с результатами их. Парные предложения с противительным-следственным значением союза и выстроены в анафорический ряд:

«Она разливала чай — и получала выговор за лишний расход сахара; она вслух читала романы — и виновата была во всех ошибках автора; она сопровождала княгиню в ее прогулках, и отвечала за погоду и мостовую...»

Принцип противительных присоединений с новым логическим смыслом продолжает затем действовать и в более сложных формах синтаксических сочетаний: «Ей было назначено жалованье, которое никогда не доплачивали; между тем требовали от нее, чтобы она одета была, как и все, т. е. как очень немногие». Эта характеристика Лизаветы Ивановны, построенная на антитезах, развивается в контрастной симметрии с стилистическими формами образа старухи. Графиня изображается в домашнем обиходе и «в суетностях большого света», и образ Лизаветы Ивановны тоже проводится через мучительные коллизии домашнего обихода и жалкие унижения света.

«Все ее знали, и никто ее не замечал; на балах она танцевала

только тогда, когда не доставало *vis-à-vis*, и дамы брали ее под руку всякий раз, как им нужно было итти в уборную поправить что-нибудь в своем наряде».

В этом приеме изображения посредством сопоставления и подчеркивания несоответствий и противоречий также проявляется горестное сочувствие автора «пренесчастному созданию», обреченному на жизнь, полную унижений. Эта экспрессия, логически вытекающая из авторской оценки Лизаветы Ивановны («Лизавета Ивановна была сто раз милее наглых и холодных невест...»), прорывается в патетическом восклицании: «Сколько раз, оставя тихонько скучную и пышную гостиную, она уходила плакать в бедной своей комнате, где стояли ширмы, оклеенные обоями, комод, зеркальце и крашенная кровать, и где салная свеча темно горела в медном шандале!» К трагедии унижений присоединяется трагедия бедности. Так в структуре повествования осуществляется слом драматического движения. Драматизация уходит внутрь повествовательной речи.

После этого эмоционального описания обозначаются новые приемы изображения характера Лизаветы Ивановны. Среди них на первом месте — метод психологического самораскрытия персонажа. Лизавета Ивановна, больше чем другие героини «Пиковой дамы», склонна к рефлексии, то есть повествователь чаще всего изображает ее душевную жизнь непосредственно, воспроизводя ее размышления и чувства (см. начала третьей и четвертой глав). Экспрессия «внутренней речи» самой бедной воспитанницы раскрывает и отражает ее образ. В этом плане расчет и боязливая осторожность самолюбивой девушки сталкивается с ее нетерпением, пылкостью и романтической мечтательностью. Но думы Лизаветы Ивановны обычно представлены в форме «непрямой» речи; они вовлечены в сферу повествовательного стиля и преобразованы авторской передачей их. Таким образом, точка зрения повествователя сплетается с самооценками героини. Но и независимо от указанной формы передачи раздумий Лизаветы Ивановны, повествование нередко приближается к ее пониманию по экспрессии и словесным краскам. Волнение переживающего драму субъекта передается повествованию. Но и здесь двойственность освещения образа остается, так как плоскость авторской речи не совсем сливается с сознанием, с внутренней речью героини. Напротив, возникают сложные и разнообразные колебания «непрямого» повествовательного стиля, и непрестанно меняется отношение авторской речи к «чужому слову», к чужой точке зрения, то есть к рефлексиям и оценкам самой Лизаветы Ивановны. Кроме того, нередко повествование принимает объективное течение. Повествователь выходит за пределы сферы сознания Лизаветы Ивановны и становится в позу стороннего, то бесстрастного, то иронически-беспристрастного живописателя быта (сцена с мамзелью, рассказ о письмах Германна). Тогда возникает резкая стилистическая граница между языком авторского

изложения и чужой, «несобственно-прямой речью» в составе повествования. Эта изменчивость в соотношении субъективных планов делает зыбкими, колеблющимися, противоречивыми внутренне черты облика Лизаветы Ивановны и сюжетные функции образа молодой девушки в общей композиции повести. Особенно ярко сказывается это на ходе любовной драмы.

В дымке противоречивых намеков движется романтическая интрига повести. На кого направлена страсть Германна? С кем соединены его участь и его счастье? Ведь само обладание тремя верными картами Германи первоначально связывает с «милостью старухи» («подбиться в ее милость, — пожалуй, сделаться ее любовником»). Но потом выступает на сцену Лизавета Ивановна. Для девушки робкой и расчетливой, но самолюбивой и «с нетерпением ждавшей своего избавителя», эти «тайные, тесные сношения с молодым мужчиной» были любовью... Тем более, что они соответствовали ее пылкому воображению, воспитанному на романтической литературе. Но в тонком стилистическом рисунке авторского повествования остро сочетается многообразие противоречивых смысловых красок.

Образ Германна предстает пред читателем в романтической тоге, которой облакает его Лизавета Ивановна. Рассказ о появлении перед домом графини молодого инженера ведется с точки зрения Лизаветы Ивановны:

«Дня через два, выходя с графиней садиться в карету, она опять его увидела. Он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бобровым воротником: черные глаза его сверкали из-под шляпы...» И внешние приметы зарождающегося увлечения Германна описываются через призму сознания Лизаветы Ивановны, в свете ее осмысления: «Молодой человек, казалось, был за то ей благодарен: она видела острым взором молодости, как быстрый румянец покрывал его бледные щеки всякий раз, когда взоры их встречались».

Распространение глагола «*видела*» фразой: «*острым взглядом молодости*» должно внушить мысль, что наблюдения Лизаветы Ивановны соответствуют объективному существу дела. Вслед за этим повествование сначала придвигается ближе к авторской точке зрения, а потом перемещается в субъективную сферу Германна. Так через восприятие Германна преломляется описание первой встречи с Лизаветой Ивановной.

«Он остановился и стал смотреть на окна. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, *вероятно*, над книгой или над работой. Головка приподнялась». Далее автор свидетельствует: «Германн увидел свежее личико и черные глаза. *Эта минута решила его участь*». Какой конкретный смысл следует вложить в эту последнюю фразу — неопределенную и двусмысленную? Из предшествующего контекста возникает понимание: Германи полюбил. Но ведь повесть в последних главах уводит читателя от этой мысли. Германи через Лизу нашел лишь путь

к открытию тайны верных карт. Приходится думать: образ Лизы вызывает в Германне решимость на «интригу».

Так же двусмысленны фразы, говорящие о содержании любовной переписки между Германном и Лизаветой Ивановной:

«Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа». Для Лизаветы Ивановны эти определения — «нежно, почтительно» чужды всякой иронии; для нее — нежность и почтительность письма — непосредственное выражение влечения к ней Германна. Таким образом, субъективно-иронический слом происходит внутри синтаксического единства: к фразе, выражающей точку зрения Лизаветы Ивановны, — «оно было нежно, почтительно» — неожиданно присоединяется новое коварное звено: «и слово в слово взято из немецкого романа». Затем это смысловое раздвоение как бы преодолевается и вместе с тем подчеркивается пояснением повествователя: «Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была очень им довольна».

После этого Германн, «очень занятый своей интригой», активно ведет наступление. Он спешно требует свидания и пишет каждый день новые письма. «Они уже не были переведены с немецкого, — Германн их писал, вдохновенный страстию, и говорил языком, ему свойственным: в них выражались и непреклонность его желаний, и беспорядок необузданного воображения». Трагедия Германна здесь углубляется. Страсть к золоту, навязчивая идея о трех верных картах как будто сочетаются с любовью к бедной девушке.

Однако нельзя не заметить, что страсть, вдохновлявшая Германна, по имени *не названа*, и охарактеризованы лишь общие свойства, присущие речи Германна и выражающие его духовный облик: «беспорядочно-необузданное воображение» и «непреклонность воли». Таким образом, и здесь лишь рассеяны намеки на возможность понимания этих слов в романическом смысле, но не вполне исключены возможности и других осмыслений. Правда, дальнейшее развитие повести как будто неотвратимо ведет к разрешению этих намеков в сторону страсти Германна к Лизе. Но в середине третьей главы наступает решительный перелом. Он обозначается эмоциональной паузой. Выбор страсти между Лизаветой Ивановной и старухой произведен. Роман Германна с Лизой расплывается как сюжетная иллюзия. «Германн... увидел узкую витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... *Но он воротился* и вошел в темный кабинет...»

«Германн глядел в щелку: Лизавета Ивановна прошла мимо его. Германн услышал ее торопливые шаги по ступеням ее лестницы. В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызение совести, и снова умолкло. Он окаменел».

Так приобретательская мания, навязчивая идея трех верных карт убивает влечение к Лизе. Показателен смыслово-<sup>2</sup> контраст обозначений: слова: *трепетать, трепет* выражают предел

страстных томлений Германна и Лизы. Но Германн «трепещет» при мысли о старухе и о тайне трех верных карт.

«— Чей это дом? — спросил он у углового будочника.

— Графини \*\*\*», — отвечал будочник.

Германн *затрепетал...*»

Представляется более противоречивым и странным применение этого слова в такой связи: «Германн *трепетал как тигр*, ожидая назначенного времени». Но затем сразу же делается ясным, что этот трепет тигра перед добычей относится к старухе, а не к Лизавете Ивановне. А трепет бедной воспитанницы был трепетом любви к Германну. Она «с *трепетом* вошла к себе, надеясь найти там Германна, и желая не найти его». — «Вдруг дверь отворилась, и Германн вошел. Она *затрепетала...*» Характерно, что автор заставляет Лизавету Ивановну, еще ничего не знающую о том, что произошло в спальне старухи, снова переживать всю историю своего романа с Германном в глубоких размышлениях после бала, в то время как читатель уже был свидетелем смерти старухи и убедился в маниакальной одержимости Германна. Только после признания Германна бедная воспитанница, «в позднем, мучительном своем раскаянии», начинает совсем по-иному понимать все те знаки и события, которые раньше ей говорили о любви и которые с теми же значениями включались в повествование автором: «Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь! Деньги, — вот что алкала его душа! Не она могла утолить его желания (ср. «непреклонность его желаний». — В. В.) и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!...»

Здесь еще раз подтверждается автором характер отношения Германна к Лизавете Ивановне, его маниакальная «окаменелость»: «Германн смотрел на нее молча: сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его... Одно его ужасало: невозвратная потеря тайны...» Так изменчиво переосмысляются в развитии повести все выражения и образы, в которых можно было первоначально усмотреть намеки на роман Германна с Лизой.

Любопытно, что именно в четвертой главе, в которой трагически разбиваются все надежды, все мечты бедной девушки, и оскорбляется ее любовь, экспрессия горячей симпатии, трогательного участия окрашивает авторское повествование. Создается своеобразный лирический апофеоз бедной воспитанницы, на фоне которого особенно рельефно выделяется безучастие Германна, его поглощенность мыслью о невозвратной потере тайны обогащения. Сложная борьба между страхом и страстью, раньше изображавшаяся повествователем во всех ее оттенках и перипетиях, теперь выражается в такой присоединительной антитезе: «С трепетом вошла к себе, надеясь найти там Германна, и желая не найти его. С первого взгляда она удостоверилась в его отсутствии, и благо-

дарила судьбу за препятствие, помешавшее их свиданию». Раздумье Лизаветы Ивановны, изложенное в форме «непрямой речи», накладывает отпечаток лирической экспрессии и на повествовательный стиль самого автора: «Горько заплакала она в позднем, мучительном своем раскаянии. Германн смотрел на нее молча... ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его». Та же экспрессия глубокого сочувствия пронизывает и формы изображения внешнего состояния несчастной девушки, ее поз, выражающих горечь и отчаяние. «Германн пожал ее *холодную безответную руку*, поцеловал ее *наклоненную голову*».

Приемы характеристики Лизы осложнены лирическими формами выражения. Эта широта экспрессивных колебаний придает образу Лизаветы Ивановны неопределенность очертаний, эскизную небрежность. Есть ощущение даже сознательной недоконченности, некоторой «незамкнутости» образа. После свидания с Германном Лизавета Ивановна уходит за кулисы повествования. До эпилога встречаются еще лишь два упоминания о ней. Оба связывают ее судьбу с драмой Германна — и оба не только вносят очень тонкие штрихи в изображение наиболее страшных и значительных эпизодов отношения Германна к старой графине, но и углубляют трагизм положения Лизы. Когда Германн, устрешенный видением, навзничь грянулся оземь на ступенях катафалка, «в то же самое время Лизавету Ивановну вынесли в обмороке на паперть». Одной этой фразой рельефно рисуется весь ужас душевного состояния, вся тяжесть страданий обманутой любовницы. Другое упоминание о ней вкраплено в речь старухи, которая в ночном видении Германну ставит условием своего прощенья женитьбу его на Лизавете Ивановне. Таким образом на протяжении всей повести участь Лизаветы Ивановны тесно сплетается с судьбой Германна. Тем как будто неожиданнее и сенсационнее представляется сообщение эпилога. Однако, именно в противоречивой сфере повествовательного стиля, в эпиграфах были заложены такие смысловые отенки, которые раскрываются в эпилоге. Показательно, что Лизавета Ивановна, расставшись с своими романтическими иллюзиями, вышла замуж «за очень любезного молодого человека», который «имеет порядочное состояние» (не без побочных мыслей повествователь указывает и на то, что муж Лизаветы Ивановны — сын бывшего управителя у старой графини). Но не менее знаменательна как бы вскользь брошенная фраза: «У Лизаветы Ивановны воспитывается бедная родственница». На образ Лизаветы Ивановны ложится тень от старой графини. Кажется, что Лизавета Ивановна, превратившись в «несносную причудницу», будет вымещать на бедной родственнице свои прежние унижения. Во всяком случае, такое предположение не исключено. В указании на «бедную родственницу» подозревается тайный намек, символический умысел, направленный на полное, всестороннее изображение всех колебаний



и изменений в характере бедной воспитанницы, устроившей, наконец, свою судьбу<sup>1</sup>.

Процесс художественного формирования образа Лизаветы Ивановны находится в зависимости от роли Германна. Сквозь призму сознания бедной воспитанницы нередко изображается ее «любовник». Изменения в авторской оценке, в освещении личности Германна непосредственно отражаются на понимании образа Лизы.

§ 5. Образ Германна — художественный центр повести. К нему направлены и к нему постепенно стягиваются все события. Поэтому в самих приемах раскрытия этого образа знаменательна всякая деталь. Этот образ выплывает из атмосферы карточной игры. В начале XIX века образы судьбы и карточной игры, блуждавшие по разным литературным жанрам, были осложнены в мировой литературе своеобразными романтическими намеками. В азартной игре, как и в маскараде, воплощалась тогда символика человеческой жизни<sup>2</sup>.

В Германне, по отзыву Томского, скрыта была «душа Мефистофеля». Но образ картежного игрока характеризуется, кроме «души Мефистофеля», еще и «профилем Наполеона».

В присвоении Германну «профиля Наполеона» крылся глубокий смысл. Любопытна характеристика Германна-Ирмуса у Шаховского: «Шляпа с полями, аттитуд Наполеона, мрачность Байрона. Он на меня взглянул таким Корсаром». Образ Корсара, перенесенный на Германна, тесно связан с теми «внутренними формами» байроновского героя, которые сближали его с Наполеоном. Пушкин в статье о Байроне писал: «Ни одно из произведений лорда Байрона не сделало в Англии такого сильного впечатления, как его поэма Корсар, несмотря на то, что она в до-

---

<sup>1</sup> См. бытовые комментарии у Н. О. Лернера: «Рассказы о Пушкине», стр. 159.

<sup>2</sup> Любопытна анонимная драма «Игроки» (рукоп. библ. Русск. драмы), которая дозволена к представлению 28 января 1834 года. У ней есть пролог-мистерия: «Маскарад. Этот пролог изображает бал-маскарад среди азартной игры в карты и в шахматы. Мефистофель танцует с проигравшейся донной Дестиной (то есть Судьбой) и уговаривает ее:

Без денег жить нельзя, послушай, донна.  
Напрасно ты так чество дорожишь.  
Что имя? Что молва? Пустые звуки.  
За золото — игрушек жаль тебе.

Когда донна Дестина вновь проигрывается, Мефистофель еще раз напугивает ее:

Без имени, без денег худо жить.  
Проигрывай остатки скучной жизни.

Донна проигрывает все. И мгновенно солекается с нее жизнь: вместо женщины оказывается скелет, указывающий на доску с шахматами. На столе и на полу — мешки и груды золота. Так судьба, игра, золото и жизнь сплетаются в один символический клубок, который связан с образом Мефистофеля.

стоинстве уступает многим другим. Корсар неимоверным своим успехом был обязан характеру главного лица, таинственно напоминающего нам человека, коего роковая воля правила тогда одной частью Европы, угрожая другой. — По крайней мере английские критики предполагали в Байроне сие намерение, но вероятнее, что поэт и здесь вывел на сцену лицо, являющееся во всех его созданиях, и которое, наконец, принял он сам на себя в Чильд-Гарольде; — как бы то ни было, поэт никогда не изъяснил своего намерения: сближение с Наполеоном нравилось его самолюбию». Вместе с тем Наполеон в поэзии Пушкина — «муж рока» («Полтава»), «муж земных судеб» (l'homme du destin).

Игра в карты в XVIII веке, пройдя через военную среду, впитала в свою арготическую систему — своеобразные образы военной профессии. Они отразились не только в терминологии, но и в «мифологии» игры. Игра часто представлялась в метафорах войны.

В комедии «Игрок» (1815) Гектор, слуга игрока, сообщает невесте своего барина Ветрида об его времяпрепровождении: «Можно еще его видеть на месте сражения; он поражает справа и слева, перед собою и за собою, защищается как лев; в преже-стоком жару, проклиная участь несчастливой баталии, собирает последние силы умирающего кошелька своего, в несчастии своем кажется неустрашимым и продает неприятелю жизнь и кровь свою очень дорого...» (стр. 110). «Сабли уж в руках, и все к баталии готово; все минуты в день сражения дороги, мы употребим последнее наше усилие и войска, которые в игре вспомогательными называются» (стр. 111).

В «Жизни игрока, им самим описанной», герой рассуждает: «Смешно было смотреть нам на купцов; проведав кое-что из картежных штук, они воображали себя непобедимыми и геройски атаковали наш штосс. Купеческое ли дело, думали мы, так храбриться. Наконец, будучи беспрестанно поражаемы, по недостатку боевых снарядов принуждены нашлись ретироваться, даже пешком; ибо все деньги и лошадь с прекрасною кабриолеткою остались в добычу победителей» (ч. II, стр. 143—144).

Казарин в лермонтовском «Маскараде» так изображает весь этот круг значений:

На картах золото насыпано горой:  
Тот весь горит... другой  
Бледнее, чем мертвец в могиле.  
Садимся мы — и загорелся бой!..  
Тут, тут сквозь душу переходит  
Страстей и ощущений тьма,  
И часто мысль гигантская заводит  
Пружину пылкого ума...  
И если победишь противника уменьем,  
Судьбу заставишь пасть к ногам твоим с смиреньем —  
Тогда и сам Наполеон  
Тебе покажется и жалок и смешон.

Напротив, в комических куплетах образ Наполеона с колодой карт окружался ироническими каламбурами. Так, у Неелова:

А Бонапарт  
С колодой карт  
Один в пасьянс играет<sup>1</sup>.

Эта многосторонняя семантика перенесенных в карточную игру метафор — в сочетании с образом Наполеона — обнаруживается и в игревых образах «Пиковой дамы». Образ игрока и разные значения пиковой дамы в пушкинской повести столкнулись в контексте одной художественной действительности, определив характер и судьбу Германна. Сначала образ Германна выступает как тип «молодого инженера — расчетливого немца». Ср. в «Красном кабачке» Бальзака: «Его звали Германном, как зовут почти всех немцев, выводимых писателями». Уже звание инженера, присвоенное в повести одному Германну, несколько отделяет Германна от великосветского дворянского круга (ср. указания на социальный генезис Германна в черновых набросках повести). Германн — новый человек, появившийся на исторической арене, потомок обрусевших немцев с маленьким капиталом. Известно, что в Военно-инженерный корпус дети аристократов и крупных помещиков шли с неохотой. Отсюда не было широкого простора для блестящей карьеры. Доступ в военно-инженерные школы был открыт и разночинцам<sup>2</sup>. Вместе с тем инженерная деятельность как бы накладывает на образ Германна уже с самого начала типический отпечаток трезвого приобретателя и честолюбца, чуждого дворянских иллюзий и дворянского легкомысленного мотовства. Такое толкование образу Германна давал и кн. А. А. Шаховской в своей «Хризомании» словами Томского: «Он — инженер, математик... у него нет нигде, как у нас, русских баричей, ни батюшек, ни матушек, ни деревень, ни наследства»<sup>3</sup>. Однако уже в первой главе повести проступало, хотя и смутно, как сюжетный намек, романтическое противоречие между теми реальными характеристическими красками, которые накладывали на образ молодого инженера отзывы о нем офицеров-игроков и реплика самого Германна, — и той странной ситуацией, в которой герой является на сцену (автор от себя ничего не говорит о Германне, кроме того, что он — молодой инженер). «А каков Германн! — сказал один из гостей, указывая на молодого инженера: — от роду не брал он карты в руки, отроду не загнул ни одного паролы, а до пяти часов сидит с нами, и смотрит на нашу игру!»

1 Кн. П. А. Вяземский, «Старая записная книжка», 1929, стр. 205.

2 См. А. И. Дельвит, «Воспоминания».

3 См. речь Германна о внуках графини: «Они богаты и без того; они же не знают и цены деньгам. Моту не помогут ваши три карты. Кто не умеет беречь отцовское наследство, тот все-таки умрет в нищете, несмотря ни на какие демонские усилия. Я не мот; я знаю цену деньгам».

«—Игра занимает меня сильно, — сказал Германн, — но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее».

Томский легко разрешает эту антитезу, подчеркивая психологическую «понятность» образа Германна («Германн немец: он расчетлив, вот и все... А если кто для меня непонятен...»). Возникает иллюзия, что и самопризнание Германна не противоречит объективности этой насмешливой, слегка пренебрежительной характеристики. Все же загадка совмещения расчетливости и страстного интереса к азартной игре в личности Германна сохраняет свою силу. Любопытно, что сам Германн продолжает в первой главе вести себя, как рассудочный немец, далекий от всякой романтической фантастики. Именно в этом смысле воспринимается замечание Германна по поводу анекдота Томского о трех верных картах: «Сказка! — заметил Германн».

Этот драматический показ образа Германна переносится во второй главе повести в новую обстановку. Слова: «инженер», «военный инженер», «молодой инженер» становятся обозначением, приметой Германна: они звучат из уст нового действующего лица — Лизаветы Ивановны. История бедной воспитанницы начинается с увлечения Германном. И образ Германна теперь преломляется через новую призму, через призму сознания Лизаветы Ивановны, получая новые качества в роображении молодой мечтательницы. Создается романтический портрет: «Он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бобровым воротником: *черные глаза его сверкали из-под шляпы*».

Авторский комментарий, вмещающий этот портрет в биографическую рамку («Германн был сын обрусевшего немца, оставившего ему маленький капитал»), дополняет и систематизирует обозначившиеся ранее черты характера Германна. Определяется психологическая и общественно-бытовая раздвоенность личности героя, мотивированная «скрытностью»: с одной стороны, излишняя бережливость, умеренность и твердость, с другой стороны, честолюбие, сильные страсти и огненное воображение. И все это подчинено жажде «счастья», то есть «капитала», который «доставляет покой и независимость». Таким образом, Германн открыто вступает в ряды «героев накопления», алчных искателей богатства. Его мечта — «вынудить клад у очарованной фортуны».

Однако при более тонком стилистическом изучении отрывка повести, посвященного характеристике Германна, можно заметить здесь своеобразные приемы экспрессивно-противоречивого рисунка. Повествователь, выступая на сцену сам с своими оценками, с своей экспрессией («Однажды — это случилось дня два после вечера, описанного в начале этой повести, и за неделю перед той сценой, на которой мы остановились»), изменяет значение и содержание всех предшествовавших отзывов о Германне. Акцент вновь перемещается на твердость Германна, которая кажется еще более удивительной рядом с указанием на его

сильные страсти и огненное воображение. То насмешливое слегка ироническое отношение, которым были обвеяны отзывы товарищей о Германне в первой главе, признается редким, необычным явлением: «Он был скрытен и честолюбив, и товарищи его редко имели случай посмеяться над его излишней бережливостью». Легко заметить, что в этом изображении, построенном на антитезе, резко сдвигается и смещается смысловая перспектива характера Германна: указанием на сильные страсти и огненное воображение самой расчетливости и умеренности придается трагический оттенок. Делается ясным, почему затем повествователь — лишь с некоторыми вариациями фраз и формулировок — от себя повторяет, вмеща в характеристику Германна, все замечания игроков по адресу Германна и признания самого Германна, но контрастно меняет экспрессию, оценочное содержание всех этих суждений. «Так, например, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) *жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее*, — а между тем, целые ночи просиживал за карточными столами, и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры». Прибавление фраз: «будучи в душе игрок», «следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры»; изменения в отдельных выражениях: *никогда* вместо разговорного, фамильярно-иронического *отроду* (см. первую главу); многократная форма *просиживал*, потребовавшая новых, более определенных дополнений («целые ночи», «за карточными столами»), замена нейтрального глагола *смотреть* книжным — *следовать*<sup>1</sup> — все это создавало другую атмосферу оценок образа Германна.

Для полного понимания этих контрастов изображения — необходимо помнить, что Германн во второй главе ставится повествователем в параллель с Лизаветой Ивановной, как ее воображаемый избавитель. Поэтому авторское повествование как бы поддерживает мечты бедной воспитанницы. А эти мечты питались творчеством Байрона и кошмарными образами «неистойвой словесности», «новейшими романами». Кн. Шаховской как пушкинский современник тонко подметил и развил эти повествовательные намеки в своей «Хризомании». Здесь Томский воспитывает Элизу, принося ей «новые сочинения во всех ужасных родах, между прочим, Бальзака «Сцены из частной жизни». Элиза в ожидании жениха «должна европейничать и познакомиться с Виктором Гюго, Эженом Сю и со всей молодой литературой». И в параллель с демоническими образами «новейшей литературы» встает личность Германна: «Шляпа с полями, аттитюд Наполеона, мрачность Бейрона. Он на меня взглянул таким корсером».

<sup>1</sup> Ср., например, в «Критических заметках» Пушкина: «Будучи русским писателем, я всегда почитал долгом следовать за текущей литературой... всегда старался войти в образ мыслей моего критика и следовать за его суждениями» (т. IX, стр. 100).

Анекдотом о трех верных картах Германн сталкивается с почвы обыденной житейской трезвости и рассудительности. Он вовлекается в бездну сильных страстей и огненного воображения. Мир «сказки» окружает его и придает новую логику, новое направление его поступкам. «Три верных карты» семантически раздваиваются — так же, как колеблется между двумя смысловыми сферами само понимание счастья, будущего богатства. В аспекте инженерной, обыденной действительности счастье — это «капитал», утробенный, усмеренный, как основа покоя и независимости, в аспекте сказки — это фантастическое богатство, «клад», который необходимо «вынудить у очарованной фортуны». «Три верных карты» беспронгрышной житейской лотереи — «расчет, умеренность и трудолюбие». На этом пути все взвешено, определено и вычислено. На другом ждут тайна и судьба, «фортуна», и подстерегает «тайная недоброжелательность». Этот путь может открыть старуха: ей принадлежит тайна «трех верных» карт сказки. Так обрисована романтическая коллизия. Мечты пока еще недоверчивы. Они умеряются расчетами трезвого математика: «на все это требуется время — а ей восемьдесят семь лет, — она может умереть через неделю — через два дня!.. Да и самый анекдот?.. Можно ли ему верить?..» Таким образом, сначала и фантастика взвешивается на весах твердого расчета. Но встреча с Лизаветой Ивановной окончательно направляет Германна по пути сказки: Он «пошел опять бродить по городу, и опять очутился перед домом графини \*\*\*. *Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему.* Он остановился и стал смотреть на окна. В одном увидел он черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой. Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. *Эта минута решила его участь.*». Теперь открыто устанавливается новая субъектная призма для отражений лика Германна и для его романтической идеализации — сознание Лизаветы Ивановны.

Но по отношению к этой плоскости понимания характера Германна повествователь занимает двойственную позицию — то иронического комментатора, то сочувственного «идеализатора». От этого смысловая перспектива образов непрестанно колеблется. Уже в рассказе о письмах Германна авторская ирония контрастно выделяет романтическое восприятие Лизаветы Ивановны. Эпиграф задает тон ироническому пониманию того вдохновения страсти, которое овладело Германном и разливалось потоком писем: «*Vous m'écritez, mon ange, des lettres de quatre pages plus vite que je ne puis les lire. Перетиска.*».

Однако и независимо от авторской оценки романтических мечтаний бедной воспитанницы, повествование о Германне иногда окрашивается иронией. Сцена свидания Германна со старухой носит временами явные следы авторской иронии. Речь Германна выражает то смиренную мольбу искателя счастья, то грубую дерзость романтического разбойника. Тон страстной просьбы,

покорных убеждений («Не пугайтесь, ради бога, не пугайтесь... Я пришел умолять вас об одной милости». — Вы можете составить счастье моей жизни, и оно ничего не будет вам стоить...») прерывается сердитыми репликами алчного игрока. От этого сочетания высокого со смешным, ужасного с комическим растет драматическая напряженность сцены, ее глубокий трагизм.

«— Эта была шутка», — сказала графиня.

— *Этим нечего шутить*, — возразил *сердито* Германн».

В этом возражении сквозит авторская ирония, каламбурно сопоставляющая забавный авантюризм прошлого с тупой непреклонностью современного героя — Германна.

И далее опять лирический пафос Германна обрывается грубо-нетерпеливым «ну...», которым он заканчивает свои тирады о социальной пропасти между собой и внуками графини — мотами, не знающими цены деньгам. Тут же проскальзывает намек на Чаплицкого: «Моту не помогут ваши три карты. Кто не умеет беречь отцовское добро, тот все-таки умрет в нищете, несмотря ни на какие демонские усилия». «Графиня молчала; Германн стал на колени». Раздается лирический монолог Германна с призывом к любви и состраданию. В этом монологе все словесные краски, все смысловые оттенки отданы на службу выражению страстного томления по тайне, страстной жажды богатства. Симметрично поднимаются ступени мольбы: «если когда-нибудь сердце ваше знало чувство любви», «если вы помните ее восторги», «если вы хоть раз улыбнулись при плаче новорожденного сына», и достигают, наконец, предела в заклинании — «всем, что ни есть святого в жизни», «если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей».

Эта романтическая риторика мобилизует и мотив искупления греха смертью, мотив дьявольского договора, связанного с тайной верных карт. «Может быть она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором...»

Так Германн патетически восходит на высоту романтического героя, предметом страсти которого являются деньги и старуха как хранительница их тайны.

Монолог Германна в течение этой сцены резко меняет свои краски. Коленопреклоненный Германн говорит книжным языком («Сердце ваше знало чувство любви...»; «с пагубою вечного блаженства»; «дети мои, внуки и правнуки благословят вашу память и будут ее чтить, как святыню» и т. п.). Речь Германна приобретает размеренность торжественного лирического периода. Анафорически построенные предложения первой части периода, начинаясь союзом *если*, становятся все эмоциональнее, выразительнее, все сильнее напрягают патетику книжно-риторических формул (ср.: «если когда-нибудь сердце ваше знало чувство любви... если что-нибудь человеческое билось когда-нибудь в груди вашей...»). Последовательности эмоционально-смыслового нарастания этих предложений соответствует во второй части гра-

дация слов — «чувствами супруги, любовницы, матери». Самый подбор образов и эпитетов решительно обособляет эту речь Германна как от общей системы повествовательного стиля, так и от других речей и реплик всех персонажей повести (ср.: «демонские усилия...»; «с дьявольским договором»; «она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства» и др. под.) Характерен откровенно-романтический мотив продажи души дьяволу за обладание тайной трех верных карт.

И вслед за этим лирическим монологом разыгрывается трагическая сцена, где драматизм происшествия усугубляется комическими деталями. От молений Германн переходит круто к злобным угрозам старухе.

«Старая ведьма! — сказал он, *стиснув зубы*: — так я ж заставляю тебя отвечать...»

И далее трагикомически звучит обращение Германна к труп старухи с фамильярным предложением: *не ребячиться*. — «*Перестаньте ребячиться*», сказал Германн, взяв ее за руку». Эти комические контрасты и противоречия в отношении Германна к старухе, образующие тонкий слой повествовательной иронии, намечены уже в начале сцены.

Германн при виде безмолвной старухи дал волю своему воображению в таком направлении: «Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слыхала. Германн вообразил, что она глуха, и, наклонясь над самым ее ухом, повторил ей то же самое...»

Комментарием к стилистическому анализу этой сцены может служить такое заявление Пушкина по поводу стилистических приемов П. А. Катенина: «Иногда ужас умножается, когда выражается смехом. — Сцена тени в Гамлете вся писана шутливым, даже низким слогом, но волос становится дыбом от гамлетовских шуток».

Двойственность в освещении характера Германна особенно ясно обнаруживается в четвертой главе. Эпиграф к ней утверждает мефистофельскую природу Германна: «*Homme sans mœurs et sans religion*». Этим эпиграфом задано то понимание образа романтического героя, которое исходит от Лизаветы Ивановны и которое сделано предметом сложной художественно-реалистической переоценки — со стороны повествователя. Развивается длинный свиток воспоминаний Лизаветы Исаковны, при повествовательной передаче которых ее личная точка зрения соединяется с авторской. И в этих воспоминаниях является новое определение личности Германна, шутливо преподнесенное бедной воспитаннице светским мистификатором Томсом: «Этот Германн... — лицо истинно романтическое; у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния...» Германн выступает, как «демон», как «коварный искуситель», который тревожит «сон отроковиц». Эти слова Томского снабжены авторским комментарием: «Слова Томского были не что иное, как мазурочная болтовня, но они



глубоко заронились в душу молодой мечтательницы» (ср.: «Слова Томского раздались в ее душе: у этого человека по крайней мере три злодейства на душе»). Таким образом, характеристика Германна как демонического героя становится литературной собственностью мечтательницы. Повествователь откровенно указывает романтические источники такого понимания образа Германна и тем самым как бы снимает с себя всякую ответственность за эти порывы воображения молодой мечтательницы. «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это, уже пошлое лицо, пугало и пленяло ее воображение». Так по отношению к Германну (но иначе, чем по отношению к Онегину) повествователь иронически ставит вопрос: уже не литературная пародия ли он? Во всяком случае, транспозиция романтических форм характера в сферу сознания Лизаветы Ивановны и как бы отказ от них самого повествователя предполагают пародическую изнанку образа Германна. Однако этот строй смыслов тут же нейтрализуется изображением суровых чувств героя посредством подбора возвышающих, книжно-романтических символов:

«Сердце его также *терзалось*, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести *не тревожили суровой души его*. Он не чувствовал угрызания совести при мысли о мертвой старухе. *Одно его ужасало*: невозвратная потеря тайны...»

Так Германн окончательно определяется как фанатик одной мечты, пред которой меркнет и гаснет его увлечение Лизаветой Ивановной. Вполне понятно, что вслед за этим происходит романтический апофеоз Германна, утверждение удивительного сходства его с портретом Наполеона. «Лизавета Ивановна погасила догорающую свечу: бледный свет озарил ее комнату. Она отерла заплаканные глаза и подняла их на Германна: он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь». Повествователь далее от себя характеризует эту позу: «В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство поразило даже Лизавету Ивановну». Во всем этом отрывке самой непонятной с первого взгляда является усилительная частица *даже*. Почему выделена Лизавета Ивановна? Почему повествователь находит удивительным, что именно ее поразило сходство Германна с Наполеоном, раз «профиль Наполеона» уже раньше она усмотрела в образе Германна? Два понимания возможны. Одно — такое: по замыслу автора, Германн действительно должен был очень походить на Наполеона. Ведь даже Лизавета Ивановна, разбитая, потрясенная, в своей мучительной горести поразилась этим сходством. В таком случае частицей *даже* автор подчеркивал бы объективную близость Германна к Наполеону и косвенно — всю глубину горестного разочарования бедной воспитанницы. Однако Германн, как и позднее Раскольников у Достоевского, хотя и глядел в Наполеоны, но не дошел до них. Остается другое понимание: за частицей *даже* скрыта авторская

ирония. Повествователь оставляет неопределенной субъективную окраску фразы: «В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона». Комментирует ли эта фраза позу Германна только с точки зрения автора, или же она говорит только о том, что видела Лизавета Ивановна, подняв на Германна свои заплаканные глаза? Оба смысла сосуществуют в ней. Ведь признание Германна в убийстве старухи и даже название «чудовище», брошенное Германну Лизаветой Ивановной, вообще весь ореол убийцы и разбойника могли только увеличить сходство Германна с романтическими героями («Корсар» Байрона) и в их числе — с Наполеоном, а не затемнить его в сознании Лизаветы Ивановны. Следующим предложением и частицей *даже* перед именем Лизаветы Ивановны автор слагает с себя долю ответственности за сравнение Германна с Наполеоном. Таким образом, здесь открыт путь к ироническому развенчанию мнимого Наполеона. Но оно происходит не сразу. Выходя от старухи, Германн действительно ведет себя Наполеоном.

На похоронах старухи Германн, «оступившийся и навзничь грядущийся об землю», тярлет черты Наполеона, чтобы вновь обрести их в сцене карточной игры, где до последнего момента поединка с судьбой его хладнокровие, маниакальная самоуверенность ярко выделяются на фоне улыбки и дрожащих рук Чекалинского.

Но, кроме этого профиля Наполеона и души Мефистофеля, в психологический портрет Германна к концу повести вплетается новая черта, характеризующая психологическое раздвоение этого героя, отсутствие в нем цельности. Честолюбец с огненными страстями, с непреклонными желаниями и необузданным воображением, маньяк-приобретатель, неразборчивый в средствах для овладения капиталом, безучастно отнесшийся к страданиям и судьбе обиженной им девушки, убийца старухи — оказывается слабым, суеверным человеком, со множеством предрассудков. Возникает трагическое противоречие между романтическим оболочкой героя и его подлинной реалистической сущностью: «У этого человека по крайней мере три злодейства на душе», — внушал читателю Томский и за ним Лиза. А повествователь заявляет: «Не чувствуя раскаяния, он не мог, однако, заглушить голос совести, твердивший ему: ты убийца старухи! Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков». Поэтому уже падение перед мертвой старухой символически предрешает поражение Германна, его гибель в борьбе с судьбой.

Так противоречиво — в колеблющемся экспрессивном освещении — рисуется образ Германна. Гофманские краски сгущаются только к концу повести (пятая и шестая главы). Идея маниакальной одержимости открыто провозглашается лишь в последней главе. Сумасшествие Германна с тонким художественным расчетом вынесено за пределы повести в эпилог. В шестой главе лишь у Нарумова является догадка об этом: «Он с ума сошел! — поду-

мал Нарумов». Но эта мысль не сделана осью сюжетного движения к развязке. Ни герои, ни автор не переживают и не изображают сумасшествия Германна. Сам Германн освобожден от явных примет сумасшедшего. Повествователь не углубляется в его психологию. В этом сознательном художественном игнорировании романтической патетики сумасшествия нельзя не видеть оригинальной художественной манеры изображения. Ведь даже в эпилоге рассказ о сумасшествии Германна лишен повышенной эмоциональности. С повествовательной объективностью рисуется образ жалкого сумасшедшего, который, сидя в Обуховской больнице в 17 номере, «не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: — тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» Оригинальный синтез реалистического, сухого и напряженного стиля с композиционными формами романтической повести придал образу Германна типическую значительность. Недаром Ф. М. Достоевский увидел в нем героя целого «петербургского» периода русской истории.

§ 6. Сложна и подвижна структура образа персонажа в стиле «Пиковой дамы». Нетрудно заметить много общего с этими приемами и в конструкции основных образов «Капитанской дочки» (Гринева, Марья Ивановны, Швабрина и Пугачева)<sup>1</sup> и «Дубровского» — при всей разнице стилей этих произведений.

Структура характера в художественной прозе Пушкина становится в последние годы его творчества все более сложной и противоречивой, манера изображения — более живописной, психологическая перспектива — более углубленной и обостренной внутренними контрастами.

Для понимания пушкинского метода изображения характеров чрезвычайно показательны зарисовки происшествий и характеров в дневнике Пушкина.

Пушкинские приемы выражения и изображения характера, получив оригинальное развитие в художественной системе Лермонтова, расходятся затем в русской литературе по разным направлениям. Высшего подъема и расцвета наиболее близкая к Пушкину манера изображения личности достигает в творчестве Л. Толстого первого периода (кончая «Анной Карениной»).

Лев Толстой едва ли не первый в русской прозе (вслед за Лермонтовым) ставит во всей экспрессивной глубине и психологической широте проблему выражения и изображения индивидуальности. Вместе с тем он выдвигает новые принципы изображения своеобразной личной (а не типовой) характерности в сфере повествовательной и драматической речи (так же, как ранее Пушкин первый разрешил проблему словесного выражения личности и ее индивидуальных чувств, дум и настроений в формах лирического стиха).

---

<sup>1</sup> См., например, книгу Н. И. Черняева «Капитанская дочка» Пушкина». Ср. статью В. Александрова «Пугачев», «Литературный критик», 1937, № 1.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«В Пушкине, — писал Гоголь, — как будто в лексиконе заключилось все богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал все его пространство». Эта характеристика обнимает понятия языка и стиля. Пушкин вобрал в свои произведения или отразил в них все лучшие достижения предшествующей русской национально-художественной культуры слова. Он оценил филологический труд, стилистические эксперименты и критическое остроумие Тредьяковского. Поэтические библеизмы, смелые образы, демократическая острота выражения и гениальная работа над русским языком вызывали у Пушкина преклонение пред великим Ломоносовым. Тонкое языковое чутье, новизна приемов сближения книжного языка с разговорным, ритмическое разнообразие были отмечены Пушкиным в произведениях Сумарокова. Пушкин сумел душою своенравной «нечто найти» даже в пышных и торжественно-пластических образах Вас. Петрова.

Великий гуманист и борец за свободу, — он считал себя продолжателем дела Радищева. Отзвуки радищевской поэзии слышны были уже в ранних стихотворениях Пушкина: в «Бове», в «Вольности» и «Кинжале». Отвергая язык радищевской публицистики — «надутый и тяжелый», Пушкин, вслед Радищеву, «восславил свободу» и воспринял его призыв к сближению литературы с народной словесностью. «Мысли, картины и движения истинно поэтические» пленяли поэта в Державине. О нем Пушкин сказал: «Гений его можно сравнить с гением Суворова. Жаль, что наш поэт слишком часто кричал петухом». «Русский из прерусских», Фонвизин, «сатиры смелый властелин», был для Пушкина образцом национально-реалистического стиля, ярким воплощением русского духа. Историко-бытовая характеристика его языка, острота сатирических отражений жизни и свобода слога представлялись Пушкину наиболее широким выражением народного начала в русской литературе до Крылова. Богданович, Дмитриев и В. Л. Пушкин нередко вызывали досаду великого поэта бедностью чувств и мыслей, но не раз служили для него источником игривых образов и оборотов. А «двоюродный брат» Буянов со своей бытовой характерностью заставил Пушкина включить его в историческую галерею национальных типов помещицней России. Не сочувствуя

Озерову, Пушкин, однако, признавал его заслуги в обработке литературного слога. Конечно, список «предшественников» не исчерпывается этими именами. Пушкин знал детально всю русскую литературу восемнадцатого — начала девятнадцатого века и взял от нее все, что она могла дать великому национальному поэту. Начиная с Карамзина, шли современники. Тут литературно-идеологические и стилистические связи, воздействия и взаимодействия пушкинского языка становятся еще сложнее, разнообразнее и глубже. Нет ни одного значительного или даже заметного писателя-современника, который так или иначе не вошел бы в творчество Пушкина или не нашел бы в нем какого-нибудь отклика и отражения (от Хвостова до Слепушкина, Бенедиктова и Кукольника, от Шишкова до Шевырева). Вместе с тем и последующие стили русской литературы девятнадцатого века немислимы без Пушкина. От пушкинского лирического стиля идут побеги и ответвления в самых разнообразных направлениях: и к Лермонтову, и к Некрасову, и к Кольцову, и к Фету, и к Майкову, и к Полонскому, и к А. К. Толстому, и к Надсону, и к предшественникам символизма. Л. Толстой назвал Пушкина «отцом» русской прозы. И действительно, в пушкинском стиле — зерно многих художественных приемов Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Достоевского, Гончарова, Салтыкова-Щедрина, Л. Толстого и Чехова. Самые далекие и враждебные стили проистекли из одного источника, так как такого разнообразия и богатства стилистических форм, как у Пушкина, не было ни у одного поэта. Таким образом, исчерпывающе понять и описать пушкинский стиль — значит создать историю стилей русской литературы восемнадцатого и девятнадцатого веков. Но этого мало: именно с Пушкина и благодаря Пушкину русская литература становится европейской и входит в систему западноевропейских литератур как великая национальная литература великого народа. Поэтому пушкинский стиль может быть вполне уяснен лишь на фоне истории стилей западноевропейских литератур. Пушкинское творчество неразрывно связано с историей мировой литературы. Здание русского литературного языка и русской литературы возводилось Пушкиным на глубокой национальной основе, но с привлечением художественного опыта, техники и материала западноевропейских литератур. К сожалению, пока еще нет подготовительных работ для такого широкого исследования пушкинского стиля. Понятно, что изучение национально-русских источников пушкинского стиля и описание самой системы пушкинского поэтического языка — на фоне старорусских литературных стилей — должны быть введением в историческое объяснение основных принципов и закономерностей стиля Пушкина. Поэтому в этой книге о стиле Пушкина больше материала и анализа, чем выводов и синтеза.

---

## ОГЛАВЛЕНИЕ

	<i>Стр.</i>
Предисловие . . . . .	3
I. Отношение к слову и употребление слова в поэтическом языке Пушкина . . . . .	5—119
II. Пути и этапы развития поэтической фразеологии Пушкина . . . . .	120—270
III. Новые формы синтаксической логики, выразительности и образительности в пушкинском стиле . . . . .	271—373
IV. Синтез искусства и жизни («новые узоры по старой канве» в стиле Пушкина) . . . . .	374—437
V. Симметрия образов, их отражения и вариации в строе пушкинского произведения . . . . .	438—479
VI. Художественное мышление литературными стилями и рост реалистических тенденций в творчестве Пушкина . . . . .	480—513
VII. Стиль повествовательной прозы Пушкина . . . . .	514—582
VIII. «Вольное и широкое изображение характеров» в стиле пушкинской художественной прозы . . . . .	583—617
Заключение . . . . .	618—619

Редактор С. Белевицкий

Тираж 5 000 экз. Подписано и печати 1/11 1941 г. А35204. 33<sup>3</sup>/<sub>4</sub> печатн. лист. 38,43 авторских л. В печ. л. 46256 экз.

Цена в переплете 15 р.

Набрано и сматрицировано в 1-й Образцовой типографии ОГИЗА РСФСР треста „Полиграфбизнес“. Москва, Валовая, 28. Отпечатано с матриц в Полиграфкомбинате им. В. М. Молотова. Москва, Ярославское шоссе, д. 34 99. Зак. 5096