

«Всеведущие» авторы и герои: Пушкин, Стендаль, Достоевский

Владимир Туниманов*

Размышляя о художественном методе Пушкина, определяя особое место повести *Пиковая дама* в творчестве писателя, П. Дебрецени невольно (а возможно, и преднамеренно) использует терминологию Достоевского, и заодно напоминает как высоко тот оценивал это произведение:

Эксперименты Пушкина с изложением от лица всеведущего повествователя не дали полностью удовлетворительного результата и в романе *Дубровский*, но принесли плоды год спустя в повести. Триумф отстраненного повествования, *Пиковая дама* является вершиной творчества Пушкина-прозаика; шедевром назвал ее Толстой и «верхом художественного совершенства» — Достоевский.¹

«Всеведущий повествователь» — это усеченная цитата-реминисценция из подготовительных материалов к *Преступлению и наказанию*, из декларации писателя, отказавшегося от было избранной им формы романа-исповеди: «Рассказ от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего существа, но не оставляя его ни на минуту...».²

* Владимир Артемович Туниманов — р. в Ташкенте. Доктор филологических наук (ЛГУ — 1982). Автор более 200 работ о Достоевском, Герцене, Лескове, Толстом, Замятине, в том числе пяти книг (две в стадии корректуры). С 1968 г. работает в ИРЛИ (Пушкинский Дом). В настоящее время возглавляет работу группы по подготовке издания полного собрания сочинений и писем И. А. Гончарова.

Многочисленные нити, протянувшиеся от повести Пушкина к произведениям Достоевского (особенно к *Преступлению и наказанию*) давным-давно в «мелкоскоп» рассмотрены учеными и писателями разных поколений. Естественно, что в примечаниях к *Преступлению и наказанию* с уверенностью констатируется как уже доказанное исследователями и подкрепленное словами писателя:

Многokrатно отмечалось, что основная сюжетная коллизия *Пиковой дамы* — поединок полунищего бедняка Германна, наделенного «профилем Наполеона» и «душой Мефистофеля», с доживающей свою жизнь, никому не нужной старухой графиней через три десятилетия вновь ожил у Достоевского в трагическом поединке Раскольникова с другой старухой-ростовщицей. Сам Достоевский указал на эту связь, охарактеризовав пушкинского Германна как «колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип, тип из петербургского периода» русской истории... (7; 343; комментарий Г. М. Фридлендера).

В основном это так, но все-таки слова о Германне, приведенные ученым, принадлежат не самому Достоевскому, а герою романа *Подросток* Аркадию Долгорукому (и «неподвижная идея» Германна, естественно, там связана с «ротшильдovской» идеей Аркадия). А с другой стороны, «душа Мефистофеля», «профиль Наполеона» и байронические позы важнейшие составные элементы того, что повествователь обозначает как «пошлoе» в «пошлых героях». Ведь это именно Томский, а отнюдь не автор, «демонизирует» образ Германна: «лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона и душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства».³ Никаких злодейств на совести Германна, разумеется, нет; слова Томского, по сути, клевета, или, следуя очень определенному суждению автора, «не что иное как мазурочная болтовня». Наполеоном выглядит Германн и в глазах Лизаветы Ивановны. Но это искаженный новейшими романами (и новейшей мифологией) взгляд. Литературные вкусы героини согласны с модой, отношение к которой автора явно ироническое.

В литературном образовании Германна по понятным причинам важную роль играла немецкая литература. Свое первое письмо к Лизавете Ивановне он заимствует «слово в слово ... из не-

мецкого романа», что, впрочем, остается ей неизвестным, так как она «по-немецки не умела» (6, 221). Автор, несравненно более «литературно» образованный (и житейски искушенный), при желании мог бы назвать источник, но счел это излишним: на то он и всеведущий автор-демиург, свободно распоряжающийся своим знанием.

В повести почти ничего не говорится о литературных пристрастиях Германна. Похоже, он мало интересуется как литературой, так и философией и политикой. Не так уж много сообщается и о его прошлом; скупо сказано о немецких корнях — «сын обрусевшего немца оставившего ему маленький капитал» (ни слова о матери и другой родне), которому в детстве внушили, что его состояние не позволяет *«жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее»*; этот девиз — первое, что произносит герой — будет повторен и выделен курсивом автором (6; 210, 219). Сохранить верность завету отца, как и надежным «немецким» картам — расчету, умеренности, трудолюбию — герою не удалось. «Немецкая» оболочка оказалась непрочной; внутри бушевали «сильные страсти», все сильнее разгоралось «огненное воображение».

Однако Мефистофель и Наполеон имеют мало отношения к игре страстей в душе героя. Наполеоновский «профиль» не более чем случайное совпадение, но неизбежно приводящее в действие мифологический механизм: на героя падает тень самого знаменитого исторического деятеля XIX века. В неподвижной идее Германна нет места Наполеону в отличие от честолюбивых, гордых и преступных идей Жюльена Сореля и Родиона Раскольникова. В представлении героя так понравившегося Пушкину романа Стендаля Наполеон кумир и великий ориентир. Теория Родиона Раскольникова органично и эмоционально вбирает в себя наполеоновскую идею. У Германна же от Наполеона лишь профиль — не больше.

У честолюбцев и бунтарей Стендаля и Достоевского немало точек соприкосновения, хотя речь может идти тут главным образом о типологическом родстве: это герои, испытавшие влияние одних и тех же идей, носившихся в европейском воздухе. Иногда, правда, сходство просто поразительно. Приведу всего лишь один пример. Фрагмент из внутреннего монолога Жюльена Сореля:

Значит, у меня нет настоящей твердости, — говорил он себе. Это сомнение мучило его больше всего. — Должно быть, я не из той глины вылеплен, из какой выходят великие люди, раз я боюсь, как бы эти восемь лет, пока я буду добывать себе кусок хлеба, не отняли у меня той чудесной силы, которая побуждает творить необыкновенные дела.⁴

Это удивительно близко к размышлениями Раскольникова, хотя они и гораздо эмоциональнее, резче, чему очень способствует курсив:

Нет, те люди не так сделаны; настоящий *властелин*, кому все разрешается, громит Тулон, делает резню в Париже, *забывает* армию в Египте, тратит полмиллиона людей в московском походе и отделяется каламбуром в Вильне; и ему же, по смерти, ставят кумиры, — а стало быть, и *все* разрешается... Нет, на этих людях видно, не тело, а бронза! (6, 211).⁵

В значительной степени, кстати, потому, что Сорель и Раскольников сделаны из другого материала (они жалуются на судьбу, осознавая свою «ординарность», уязвимость, а надо бы было, пожалуй, радоваться), это и отделяет их от заурядных, «пошлых» подражателей «пошлым» литературным героям из числа тех французских и русских современников, которые «глядят в Наполеоны», хохочут по-мефистофельски и принимают байронические позы. Жюльен Сорель и Раскольников не «пошлые герои», а «лица», исключения, сверхгерои, которые со временем станут «вечными типами», породив великое множество литературных и реальных двойников и последователей. Порфирий Петрович, преобразившись в «Шиллера», в последней беседе с Раскольниковым обращается к нему с необычным советом: «Станьте солнцем, вас все и увидят. Солнцу прежде всего надо быть солнцем» (6, 352). Хорошо чувствует огромное отличие Жюльена Сореля от толпы светских молодых людей с усиками Матильда де ла Мошь. «Лицо» и герой повести Пушкина, о чем превосходно сказал Достоевский, хотя — иначе и быть не могло — он гиперболизировал отличие Германна от «пошлых героев». Достоевский дал устами героя романа *Подросток* формулу, заключенную в символическую «пейзажную» рамку:

считаю петербургское утро, казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре, чуть ли не самым фантастическим в мире ... В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из *Пиковой дамы* (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться (13, 113).

А далее рождается инкрустированная полуцитатами из *Медного всадника* «греза» («фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор») — мрачное пророчество о судьбе Петербурга: любовь к «Петра творенью» и «петербургскому периоду» явно отсутствуют.

Субъективное, тенденциозное переосмысление «пушкинского Германна», преобразившегося в «достоевского», в предтечу Раскольниковца, Аркадия Долгорукова и других героев писателя (преимущественно петербургских и «подпольных»), придавленных или раздавленных неподвижными идеями, нисколько не противоречит тому бесспорному факту, что именно Достоевскому принадлежит наиболее глубокое истолкование как фантастической природы, так и вообще «амбивалентной» художественной структуры повести.

Достоевский коснулся *Пиковой дамы* в письме к Ю. Ф. Абза, рассуждая о фантастическом и реальном в искусстве:

фантастическое в искусстве имеет предел и правила. Фантастическое должно до того соприкасаться с реальным, что Вы должны почти *поверить* ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал *Пиковую даму* — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов (30, кн. 1; 192).⁶

Точку зрения Достоевского разделяют многие. Она, в частности, близка позиции В. Шмида, автора одной из самых значительных работ последних лет, посвященных проблемам поэтики *Пиковой дамы*. Специфическая терминология дела не меняет.

Герменевтическая привлекательность этой новеллы, — пишет В. Шмид, — кроме прочего, основана на том, что тут сопрягаются две друг друга исключающие мотивировочные системы ... Ни реалистическая, ни фантастическая мотивировки сами по себе не могут оправдать действие удовлетворительно: после каждой попытки объяснения происходящего с точки зрения лишь одной из двух мотивировок остаются непонятные моменты ... Даже те интерпретации, которые учитывают как факторы действия и человеческую психику, и сверхъестественные силы, как правило, не согласуются друг с другом, поскольку они по-разному делят спорные события на фантастические и воображаемые.⁷

Достоевский как раз и возражал решительно против деления событий на фантастические и реальные, считая, что таким образом разрушается художественная ткань повести, предвосхищая тем самым выводы Шмида, полагающего что

на вопрос, в чем точно состоит тайна, ответа не дает ни анекдот Томского, ни новелла Пушкина ... новелла заставляет нас колебаться между магическим «за» и реалистическим «против», или, говоря на языке фараона, между правой и левой сторонами, на которые банкومت Пушкин кладет свои карты перед читателем. Однако сорвать банк автора, т.е. вырвать у новеллы ее окончательный смысл нам, жадным понтерам, вряд ли удастся.⁸

«Понтер» Достоевский в удивительном сращении «реального» и «фантастического» и обнаруживал «верх художественного совершенства». И сам старался в искусстве фантастического придерживаться «правил» Пушкина. Так, привидения, столь реально являющиеся Свидригайлову (дворовый человек Филька «с продраным локтем», Марфа Петровна, «вся разодетая, в новом шелковом зеленом платье, с длиннейшим хвостом», этим «хвостом», уходя, она «точно как будто шумит»), с которыми он ведет будничные разговоры, бесспорно, восходят к видению Германна (графиня идет, «тихо шаркая туфлями», шаркая ими и удаляется; прозаичен и эпиграф из Лжесведенборга — он вполне мог быть предпослан и рассказам Свидригайлова). Свидригайлов, размышляя над этими фантастическими видениями, высказывает предположение, что приведения не вздор и не «один только несуществующий бред», а «так сказать, клочки и отрывки других миров, их

начало», и развивает мистическую теорию, которую, видимо, в значительной степени разделяет с ним Достоевский (6; 220-221); во всяком случае здесь очевидны совпадения с суждениями писателя о фантастическом в *Пиковой даме*.

Разнообразные отзвуки повести Пушкина в романе *Преступление и наказание* чрезвычайно значительны и характерны. Но возможно еще важнее ориентация Достоевского на тип и организацию повествования в *Пиковой даме*, предопределившие переход от романа-исповеди к роману, в котором цементирующим началом стало слово всеведущего и всезнающего автора, — слово, вобравшее в себя динамичную, нервную, с бесконечными перебоями, распадающуюся на куски и маленькие фрагменты исповедь Раскольникова, а также разностильные исповеди других героев (Мармеладова, Свидригайлова) и многое другое. Автор *Преступления и наказания* невидим, лишен каких-либо биографических примет, анонимен, но вездесущ и мудр, — не скрывает, хотя и не подчеркивает, своего отношения к героям и поступкам; его позиция и сюжетно-композиционная роль в романе соответствует тому статусу, который высоко оценивал А. Жид в *Пиковой даме*: «прекрасный пример выдающегося поэтического мастерства Пушкина, а также его способности держаться в тени».⁹

Автор в *Пиковой даме* предоставляет героям немалую свободу, обходясь без мелочной опеки; в то же время он охотно и изобретательно демонстрирует свое всеведение, чаще в очень лаконичной, суггестивной форме, много утаивая и опуская, чем, кстати, лишь укрепляет свою самодержавную власть, но иногда и детализируя повествование (дом графини). Автор теми или иными приемами направляет внимание читателя, обозначая свое отношение к героям и событиям, и делает это уверенно, остроумно, точно, так что читателю остается лишь согласиться с ним: полемика с авторским мнением исключена, для других суждений просто нет никакого материала. Стилистика слова автора строга, лаконична, беспристрастна, в авторском повествовании растворены и мнения других героев, с которыми далеко не всегда он солидарен; как верно отмечал В. В. Виноградов в своей классической работе о повести, «повествователь выходит за пределы наивного созерцания своего художественного мира. Он описывает и осмысляет его как историк, исследующий истоки событий и нравов, уравнивающий настоящее с прошлым».¹⁰

Автор, действительно, чаще всего находится в «тени», продолжая держать все нити повествования в своих руках, преднамеренно допуская хронологические перебои и вновь возвращаясь к последовательному рассказу, сопоставляя лежащие в разной временной плоскости эпизоды, то с необыкновенной точностью фиксируя время, то отступая от детализированной фиксации. С непрерывными колебаниями временной перспективы идеально сочетается «волнистая, неровная, иронически-прерывистая фактура речи».¹¹ Ирония — инструмент активного вмешательства автора в ход рассказа, вмешательства нередко деликатного, прикровенного, глубоко скрытого.

Решительно из «тени» автор выходит во второй главе повести, пожалуй, самой пестрой и хаотичной. Показывает закулисную сторону жизни в доме графини, превратившейся из *la Vénus moscovite* в музейный экспонат. Резко характеризуется автором многочисленная челядь графини, разжиревшая и поседевшая в ее передней и девичьей, «наперерыв» обкрадывавшая умирающую старуху — отнюдь не лишние сведения, бросающие свет и на будущую (в «Заключении») судьбу Лизаветы Ивановны. Беспощаден автор и к графине, рисуя без малейшего снисхождения светскую жизнь страшноватой раздумянной куклы, одетой по старинной моде («уродливое и необходимое украшение бальной залы»), но и справедлив: графиня не «чудовище» (как, впрочем, и Германн), «не имела злой души», и ее поведение в некотором роде типично — «скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему» (типичность графини автор подчеркивает и в третьей главе, полемизируя с легендарно-мистическим образом анекдотов и видений; она не исключение и не старая ведьма, а просто умирающий человек, страдающий, «как и все старые люди», бессоницею). Откровенно симпатизирует автор лишь Лизавете Ивановне — «бедной воспитаннице», «пренесчастному созданию», «домашней мученице». Цитирует Данте, считает необходимым заметить, что «Лизавета Ивановна была сто раз милее наглых и холодных невест» (такова, в частности, Полина, будущая жена Томского), вокруг которых усиленно увивались, пренебрегая бесприданницей, светские молодые люди. Кульминации сочувствие достигает в самом конце пространного отступления (это равно и предел, наивысшая эмоциональная точка авторского слова): «Сколько раз, оставя тихонько

скучную и пышную гостиную, она уходила плакать в бедной своей комнате (инверсия акцентирует внимание на бедности — *В.Т.*), где стояли ширмы, обклеенные обоями, комод, зеркальце и крашенная кровать и где сальная свеча горела в медном шандале!» (6; 217). Облик Лизаветы Ивановны прелестен и поэтичен. Вот как рисует ее, ожидающую с трепетом и биением сердца «избавителя» равнодушное (даже влюбленное) перо автора: «Она сидела, сложа крестом голые руки, наклонив на открытую грудь голову, убрannую цветами...» (6; 228). Но так ее видит только автор; в поле зрения Германна лишь фантазии, которые внушают ему «неподвижная идея». В дальнейшем авторские симпатии постепенно ослабевают, подготавливая бесстрастную справку о «счастливой» супружеской жизни героини в «Заключении»: новая Лизавета Ивановна, очевидно, вызывает у него не больше сочувствия, чем состарившаяся графиня. Повествование завершилось на холодной и подспудно ироничной ноте, но не замкнулся круг жизни — все продолжает идти привычной колеей; кажется, кто-то невидимый и всевластный управляет безумной каруселью, дирижирует шутовским хороводом, и этот «кто-то», возможно, принадлежит к тем анонимным вершителям судеб, которые вопреки желанию умершей графини приказали ей открыть Германну тайну трех карт.

Во второй главе автор и прямо и косвенно заявляет свою литературную позицию. В чрезвычайно сжатой, со стремительно разворачивающимся сюжетом повести выглядит «роскошью» «литературный» разговор Томского с графиней. Менее всего этот диалог должен показать, как безнадежно отстала графиня от современных литературных веяний. Здесь косвенно отразилось критическое отношение Пушкина к школе неистовой словесности (*École frénétique*). Пушкин неоднократно резко, иронично (даже с некоторой брезгливостью) отзывался о французских «триллерах» XIX века, с удовлетворением замечая в статье «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной», что вся эта «словесность отчаяния» (как назвал ее Гете), «словесность сатаническая» (как говорил Соувей), словесность гальваническая, каторжная, пуншевая, кровавая, цыгарочная и пр., — эта словесность, давно уже осужденная высшею критикою, начинает упадать даже и во мнении публики» (7; 277).¹² В повести не конкретизируется, какие именно «неистовые» романы произве-

ли столь неприятное и пугающее впечатление на графиню: это карикатура и пародия на целое литературное направление, а не на какие-то определенные произведения.

Остается неизвестным и какой роман окончательно забракела графиня, велев отослать книгу князю Павлу, но логично предположить, что это могло быть одно из сочинений Ж. Жанена, Э. Сю, П. Мюссе, В. Гюго, О. Бальзака, перечисленных Пушкиным в плане статьи «о новейших романах». Это даже могли быть *Шагреновая кожа* Бальзака и *Последний день приговоренного к смерти* В. Гюго; о последнем Пушкин в заметке «О записках Самсона» писал, как о романе, «исполненном огня и грязи», присовокупляя, что автор «не постыдился ... искать вдохновений» в записках Видока (7; 74).¹³ Главным поставщиком в дом графини новейших романов, — литературы, которая «забвение всяких правил стала почитать законною свободой» (7; 276), является Томский. Он относится к ней как к моде, которой необходимо следовать: материал для «болтовни». Прочитанное, собственно, его не трогает; Томский человек легкий и неглубокий, словом, вполне светский (Поль и Полина — светские двойники, здесь даже половые различия кажутся условными); суждения его поверхностны, хотя и остры, афористичны: уже первое мнение князя о Германне («Германн немец: он расчетлив, вот и все!» — 6, 211) просто картежная «болтовня» (подобно «мазурочной»), и доверять ей нельзя. Никаких специфически «немецких» привычек, в том числе и расчетливости Германн не обнаружил. Все сказанное Томским о Германне отражение банальных общих формул и новейших литературных стереотипов; суждения его в повести компрометируются и опровергаются автором. Но Лизавета Ивановна им доверяет, вкладывая страсть и поэзию в стертые формулы, идентифицирует Германна с героями тех романов, что она читает капризной и деспотичной «благодетельнице», очевидно, не подвергая их столь огульной критике. Автор гораздо более тут согласен, не боясь отстать от века, с графиней, «литературный» разговор которой с Томским предваряет его непосредственные литературные суждения; пародия и карикатура предшествуют профессиональному, жестко сформулированному приговору.¹⁴

О «литературности» *Пиковой дамы* писали неоднократно. В. Шмид считает, что в повести «авторрефлексивность литературы достигает своего апогея»¹⁵, и даже полагает, что самые глав-

ные драматические события носят имманентно литературный характер (несомненное преувеличение).¹⁶ П. Дебрецени, уделив много места литературным аллюзиям в *Пиковой даме*, отталкиваясь от некоторых острых наблюдений В. В. Виноградова, приходит к выводу, что повесть теснее всего связана с романом Стендаля *Красное и черное*. Логичное заключение. Пушкин увидел в романе Стендаля эстетические и стилистические принципы, равно противоположные эстетике сентиментализма (и романтизма) и «неистовых» французских романистов. «Художественное мышление Пушкина — это было мышление литературными стилями, все многообразие которых было доступно поэту», тонко заметил В. В. Виноградов.¹⁷ Пушкин превосходно почувствовал литературную смелость, яркую индивидуальность стиля Стендаля. В высшей степени показательно и закономерно, что из весьма разнообразной и богатой французской литературы того времени он выделил именно роман Стендаля. Возвращая Е. М. Хитрово 1-й том Стендаля и другие книги, Пушкин просит прислать ему второй том и литературную сенсацию — *Собор Парижской Богоматери* В. Гюго. Стендаль его очаровал: «Я от него в восторге» (10; 272, 655).¹⁸ Прочитав весь роман, Пушкин немного к нему охладел, но по-прежнему оценивает его высоко: «*Красное и черное* хороший роман, несмотря на фальшивую риторику в некоторых местах и на несколько замечаний дурного вкуса» (10; 274, 656).

Видимо, Пушкин обратил внимание на литературную мистификацию Стендаля, изобретательно открывавшего каждую главу эпиграфами, в подавляющем большинстве принадлежащими ему самому, но приписанными другим автором. Пушкин подхватит эту литературную игру в *Пиковой даме*, значительно изменив ее правила, и — главное — гораздо теснее связав эпиграфы и «основной текст». Правы, видимо, и исследователи, сопоставляющие письма Германна к Лизавете Ивановне и затеянную Жюльеном Сорелем эпистолярную игру с г-жой де Фервак. Правда, Жюльен Сорель ограничился механической перепиской образцов, которые ему подарил наделенный «душой прокурора» русский князь Коразев из своего драгоценного собрания («шесть томов любовных писем»), но автор выразил ясно критическое отношение к эпистолярным образцам любовной корреспонденции. Уже первое письмо, скопированное Жюльеном, быстро погрузило его в сон, что было, с точки зрения автора, спасительной и естественной реакцией, так как

оно «представляло собой настоящую проповедь, набитую всякими высокопарными словами о добродетели, — можно было прямо умереть со скуки», нечто «вроде комментариев к апокалипсису»; в том же духе были и добытые героем письма г-жи де Фервак к одному испанцу — «они оказались чуть ли не в точности такой же невообразимой бессмыслицей, как и письма русского вельможи. Полнейшая расплывчатость! В них словно хотели сказать все и в то же время не сказать ровно ничего» (1; 507, 510). Но если в переписке герой Стендаля мог себе позволить ограничиться ролью Башмачкина, время от времени погружавшегося в сон, то в беседах ему все же волей-неволей пришлось импровизировать в напыщенно-декламационном стиле: «Он теперь уже более или менее овладел искусством этой сентиментальной вычурной речи, которая в некоторых салонах считается признаком *ума*»(1; 503).

Стендаль не только не дистанцируется от критических оценок героя, но и всемерно их поддерживает и укрепляет. Ирония автора отчетливо присутствует в такой характеристике литературных вкусов-предпочтений героини: «Маршалышу особенно пленяли его (точнее русского вельможи — *В.Т.*) бесконечно длинные фразы: не то что скачущий слог, на который завел моду Вольтер, этот безнравственный человек!» (1; 515). Стендаль явно предпочитает (как и Пушкин) «скачущий слог» Вольтера, который вовсе не был, в его глазах, «безнравственным человеком»; Жюльен Сорель «справедливого доброго, бесконечного» бога Вольтера противопоставляет богу библейскому, «мелочному, жестокому тирану, исполненному жаждой отмщения...» (1; 612). Саркастически замечает автор, что маршалыша даже не обратила внимания на несоответствия в письмах («этих омерзительных диссертациях») Жюльена, механически следовавшего «русской политике», — «такого уж преимущество этого ходульного стиля» (1; 520). Сорель потому-то и овладел вниманием маршалыши, что «очень скоро заметил, что для того, чтобы не показаться ... заурядным, надо более всего остерегаться простых и разумных мыслей» (1; 511). Во всем этом отчетливо чувствуется полемическая позиция Стендаля, указывавшего: «Неисчислимые и широковещательные фразы г. де Шатобриана принудили меня чрезмерно раскрыть стиль *Красного и Черного*».¹⁹

Пушкину, безусловно, была во многом (хотя далеко не во всем) близка литературная позиция Стендаля, его поэтика,

противоположная риторическому напыщенному стилю Шатобриана и вседозволенному безобразию «неистовых» романистов. Но речь повествователя *Пиковой дамы* в большей степени «разведена» с речью героев, чем у Стендаля, где автор вообще гораздо ближе к главному герою. Правда, иногда, происходит слияние или сближение авторского стиля и стиля героев, как, например, в письме Лизаветы Ивановны, своего рода образце «нагой простоты», которое автор счел необходимым дать целиком, без каких-либо купюр. И в то же время он не привел текста ни одного письма Германна, может быть потому, что о стиле героя дает исчерпывающее представление его бурное, безумное обращение к графине, в котором банальность образов странным образом искупается страстностью героя (В. Виноградов полагает, что Германн тут исчерпал почти все свои ораторско-литературные «ресурсы»). Ненавистная Пушкину торжественно-риторическая патетика, срывающаяся в вульгарную брань, удивительным образом оживает, оставаясь одновременно и в высшей степени нелепой, несоответствующей реальной ситуации. Поэтому автор и воздерживается от иронии, полагая, что речи героя и вся сцена красноречиво говорят о себе; он ограничивается лишь голой фиксацией движений героев, резко завершая главу фразой «Германн увидел, что она умерла» (6; 226). А вот цитируя и пересказывая надгробное слово молодого архиерея, автор не пожелал сдержать иронию, тем более неотразимую, что она формально отсутствует, скрыта в стиле и контексте рассказываемой истории: «В простых и трогательных выражениях представил он мирное усупение праведницы, которой долгие годы были тихим, умиленным приготовлением к христианской кончине» (6; 231). Ораторские упражнения архиерея, сплошь состоящие из банально-ритуальных словосочетаний, неотъемлемая часть похоронного фарса, последней нотой которого станет холодное “Oh” каким-то образом попавшего на траурную процедуру англичанина. Риторическому пустословию архиерея, патетике Германна, «мазурочной болтовне» Томского противостоит сдержанное, ироничное слово автора, лаконизм которого достигает своего апогея в «Заключении», где мир повести рассыпается, и объединенные (в той или иной степени) «тайной» графини герои разбредаются в разных направлениях. Но их судьбы не дают разгадки таинственных событий повести, которую Достоевский (и не он один) считал «верхом художественного совершенства» (24; 308).

А. В. Чичерин заметил, что *Пиковая дама* настолько сжата, что имеет потенциал расширения до романа.²⁰ Но повесть Пушкина невозможно расширить до романа; существуют непреложные законы жанра, препятствующие этому. *Пиковая дама* больше, чем роман. Здесь Пушкиным были намечены некоторые линии, по которым и пойдет русский роман; можно даже сказать, *Пиковой дамой* предопределено главное направление развития русской прозы. Теснее всего *Пиковая дама* связана — характерологическими и повествовательными принципами — с *Красным и черным* Стендаля и *Преступлением и наказанием* Достоевского. И закономерно, что эти связи попали в поле пристальнейшего внимания исследователей, сокрушающихся, впрочем, по поводу того, что Достоевский ни слова не сказал о Стендале и его романах (и только одна книга упомянута в записных тетрадах — *О любви*), вынужденных поэтому ограничиваться гипотезами и типологическими построениями, а ими, как хорошо известно, можно заниматься бесконечно, не неся при этом почти никакой ответственности. Одно однако бесспорно: Достоевский в *Преступлении и наказании* избирает форму повествования, сложным образом ориентированную на поэтику *Пиковой дамы*, которая в свою очередь многими чертами близка к поэтике *Красного и черного*. Достоевский мог и не читать Стендаля (в отличие от Пушкина и Льва Толстого), но как художник, он неизбежно соприкоснулся со стэндалевским стилем, участь искусству «фантастического» у создателя *Пиковой дамы*.

Примечания

¹ Пол Дебрецени, *Блудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина* (СПб., 1995), стр. 196.

² Ф. М. Достоевский, *Полное собрание сочинений* в 30 тт. (Л., 1973): т. 7, стр. 146. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

³ А. С. Пушкин, *Полное собрание сочинений* в 10 тт. (Л., 1978): т. 6, стр. 228. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁴ Стендаль, *Собрание сочинений* в 15 тт. (М., 1959): т. 1, стр. 128. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

⁵ Жюльен Сорель, конечно, не мог бы так непочтительно, почти фельетонно, пересказывать биографию Наполеона.

⁶ В подготовительных материалах к *Дневнику писателя* Достоевский высказывался в том же духе: «Реализм есть фигура Германна (хотя на вид, что может быть фантастичнее), а не Бальзак. Гранде — фигура, которая ничего не означает»; «*Пиковая дама* — верх художественного совершенства» (24; 249, 308). Удивительна уничижительная оценка романа Бальзака, переводом которого началась литературная биография Достоевского. К середине 1870-х годов Достоевский, похоже, сильно охладел к одному из кумиров молодости, но сохранил теплую память о Жорж Санд и по-прежнему восхищался В. Гюго.

⁷ В. Шмид, «'Пиковая дама' А. С. Пушкина (Проблемы поэтики)», *Русская литература* (1997), № 3, стр. 6-7.

⁸ Там же, стр. 23.

⁹ A. Gide, Préface à la "Dame de Pique", A. Gide, *Oeuvres complètes* (Bruges, 1936): vol. 11, p. 142.

¹⁰ В. В. Виноградов, *О языке художественной прозы* (М., 1980), стр. 206.

¹¹ Там же, стр. 236.

¹² Одновременно Пушкин выступал против цензурных запретов и очень опасной тенденции обнаруживать в произведениях литераторов «неистовой школы» преступные замыслы. Обращая внимание на то, что многое в современных «литературных чудовищах» не так уж ново: «Приключения ловких плутов, страшные истории о разбойниках, о мертвецах и пр. всегда занимали любопытство не только детей, но и взрослых ребят; а рассказчики и стихотворцы исстари пользовались этой склонностью души нашей» (7; 276).

¹³ А Достоевский считал эту книгу Гюго столь же непревзойденным образцом фантастического в искусстве (и потому-то она, парадоксально заостряет писатель, «самое реальнейшее и самое правдивейшее произведение из всех им написанных»), как и повесть Пушкина.

¹⁴ Разговор Поля и графини любопытно перекликается с литературными суждениями, присутствующими в беллетрических и публицистических произведениях Пушкина; неожиданно возникший вопрос о русском романе, к примеру, заставляет вспомнить мнения героини «Рославлева»: «В прозе имеем мы только «Историю Карамзина»; первые два или три романа появились два или три года назад, между тем как во Франции, Англии и Германии книги одна за другой значительнее следуют одна за другой. Мы не видим даже и переводов; а если и видим, то, воля ваша, я все-таки предпочитаю оригиналы» (6;133).

¹⁵ Шмид, ук. соч., стр. 7.

¹⁶ «В нарративном мире резко ощущающего жанровость Пушкина превращение литературы в жизнь, как правило, губит героев ... герои *Пиковой дамы* наказаны не за нарушение нравов, а за неправильное отношение к текстам. Лизавете Ивановне приходится определенное время страдать, потому что она, влюбленная в пошлого уже героя готического романа (почему именно готического? — В.Т.), проявляет плохой литературный вкус. Германн же погибает оттого, что ему не хватает ощущения жанра» (там же, стр. 28).

¹⁷ Виноградов, ук. соч., стр. 238.

¹⁸ Там же Пушкин презрительно отозвался о романе одного из самых плодовитых писателей «неистовой школы» Э. Сю: «*Плок и Плик* — дрянь. Это нагромождение нелепостей и чепухи не имеющее даже достоинства оригинальности» (10; 274, 655).

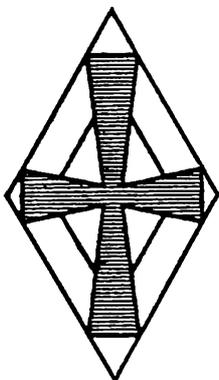
¹⁹ Характерно и такое признание Стендаля в письме к Бальзаку: «Я ненавижу закругленный стиль. Работая над *Пармским монастырем*, я каждое утро, для отыскания верного тона, прочитывал две-три страницы гражданского кодекса».

²⁰ А. В. Чичерин, *Идеи и стиль* (М., 1965), стр. 130.

ЗАПИСКИ

РУССКОЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ
ГРУППЫ В США

ТОМ XXX



VOLUME XXX

TRANSACTIONS
OF THE ASSOCIATION OF RUSSIAN-
AMERICAN SCHOLARS IN THE U.S.A.

NEW YORK

1999-2000