

ТЕМА БЕЗУМИЯ В ПРОЗЕ ПУШКИНА И СТЕНДАЛЯ («ПИКОВАЯ ДАМА» И «КРАСНОЕ И ЧЕРНОЕ»)

«...Умоляю вас прислать мне второй том «Красного и черного». Я от него в восторге» (XIV, 166), — писал Пушкин Е. М. Хитрово в мае 1831 года. Прямое знакомство с романом Стендаля — важный переломный момент отношений Пушкина к французскому писателю. До этого творческая связь оставалась чисто типологической, сводилась к параллельным поискам основателей русского и французского реализма, общности теоретических позиций («истинный романтизм»), сходству глубинных структур произведений, в частности, новаторской трактовки излюбленных тем романтиков (природы, войны, любви), категорий народного, исторического, национального, иронии, теории языка и стиля.¹

После прочтения Пушкиным «Красного и черного» творческая общность усложняется, на типологическую связь накладывается генетическая, приходится постоянно учитывать их сложное взаимодействие. Процесс усложнения пушкинской прозы 1830-х годов связан с множеством разнообразных факторов, в числе которых, как нам представляется, необходимо учитывать и возможное воздействие Стендаля.

¹ См.: Вольперт Л. И. 1) Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980, с. 197—211; 2) Понятие «истинного романтизма» у Пушкина и Стендаля. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1982, с. 147—155; 3) «Шекспиризм» Пушкина и Стендаля. — В кн.: Болдинские чтения. Горький, 1983, с. 56—66; 4) Психологизм ранней прозы Стендаля и Пушкина: «Арманс» и «Арап Петра Великого». — В кн.: Теоретические и практические вопросы взаимодействия литератур (Уч. зап. Тартуского гос. университета, 1983, вып. 646), с. 32—42; 5) Пушкин и Стендаль: К проблеме типологической общности. — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986, т. XII (в печати).

Обогащение прозы связано с разработкой Пушкиным многих элементов усложненной поэтики (лейтмотивность, символика, подтекст), — все они как и другие факторы, способствуют выработке углубленного психологизма. Этой задаче отвечает и возрастающий с начала 1830-х годов интерес Пушкина к художественному исследованию безумия.

Проблема изображения безумия в прозе Пушкина исследована мало. Специальных работ по этому вопросу нет, нам известны лишь отдельные, иногда весьма ценные, но беглые замечания.

Одним из путей к постижению тайн нормальной психики становится для Пушкина, как и для Стендаля, изучение болезненных психических состояний. Стендаль интересуется достижениями молодой науки психиатрии почти профессионально, его дневники и письма пестрят ссылками на труды Ф. Пинеля, основателя психиатрии, от которой писатель ждет разгадки природы страстей.² Мотив сумасшествия займет важное место во всех его романах, начиная с первого «Арманс» (1827) и кончая последним «Пармская обитель» (1839). Пушкин, по-видимому, также не безразличен к достижениям психиатрии своего времени; в его библиотеке хранилась книга ученика Пинеля Франсуа Лере «Психологические фрагменты о безумии» (Leuret François. Fragments psychologiques sur la Folie, Paris, 1834). Соединение психологии и психиатрии, подчеркнутое в названии книги, — как раз тот аспект, который сильнее всего привлекал и Пушкина и Стендаля.

Взросший в начале тридцатых годов интерес Пушкина к проблеме безумия определялся многими факторами: биографическими, литературными, научными. Тяжело болен психически отец Н. Н. Пушкиной,³ глубокое сочувствие поэт

² См.: Забабурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа. Ростов н/Д, 1982, с. 74—112.

³ Примечательно, что о «безумии» Пушкин говорит по отношению к членам обеих семей, и Гончаровых и Пушкиных. О. С. Павлицева в письме от 4 июня 1831 г. пишет: «мой брат Александр <...> уверял, что у меня было начало помешательства». (Цит. по кн.: Литературное наследство. М., 1934, т. 16—18, с. 777). Похожим образом Пушкин пишет Е. М. Хитрово и о состоянии брата жены И. Н. Гончарова в декабре 1832 г.: «Он между безумием и смертью» (XV, 38; подл. по-франц.).

испытывает к судьбе Батюшкова, которого он навещает в подмосковном домике в апреле 1830 года.⁴

Интерес к проблеме безумия вообще характерен для литературы эпохи: в творчестве сентименталистов и романтиков удельный вес этой темы весьма высок. Однако здесь не идет речь о глубоком художественном исследовании душевных заболеваний, скорее, о развитии канонов романтического сюжета. Изображение сумасшествия сводится к набору поверхностных штампов с характерным делением на «мужское» и «женское» безумие. Героинь, глубоких и цельных натур, потрясения страсти чаще всего приводят к трафаретному концу: горячка, бред, безумие, смерть. Героям, личностям исключительным, приподнятым над толпой, достается «высокое» безумие: экстатический бред провидца или творца.

Пушкина уже в начале тридцатых годов схематизм и поверхностность такого подхода глубоко не удовлетворяют. Разрабатывая тему безумия в самых различных родах и жанрах (лирика, поэма, трагедия, проза), он ищет новаторских решений и, что естественно, лучше всего ему это удается в прозе.⁵ Уже в «Дубровском» эта тема структурно значима, она неразрывно связана с социально-критической проблематикой повести. Примечательно, что внезапное безумие Дубровского глубоко мотивировано и исподволь подготовлено тонкой психологической характеристикой. Авторский комментарий, мнения соседей, язык и жест героя — все служит задаче создания гордого, независимого, униженного бедностью характера, психическая уязвимость которого приводит к внезапному нервному срыву. Заметим, что в одном из планов окончания повести Пушкин предполагал обречь на безумие и Владимира Дубровского: «...Свадьба [похищение]

⁴ По мнению М. П. Алексеева, замысел стихотворения «Не дай мне бог сойти с ума» навеян горестным впечатлением от этого посещения. (См.: Алексеев М. П. Несколько новых данных о Пушкине и Батюшкове. — Изв. АН СССР: Отд. лит. и яз., 1949, вып. 1, с. 369—372).

⁵ О новаторской интерпретации Пушкиным темы безумия в жанре поэмы см.: Петрунина Н. Н. Пушкин, Бульвер-Литтон и Бальзак: (К интерпретации темы безумия в «Медном всаднике»). — В кн.: Временник Пушкинской комиссии: 1977, Л., 1980, с. 112—115. О новаторском противопоставлении концепций «романтического» и «реального» безумия в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума» см. упомянутую заметку М. П. Алексеева.

[Хижина в лесу], команда, сражение, [franc <?> Сумасшествие], Распушенная шайка» (VIII₂, 831—832).⁶

В пушкинском плане слова «franc» и «сумасшествие» зачеркнуты. Как нам представляется, Пушкин, обдумывая возможный финал повести, отказался от повторного введения мотива безумия как не соответствующего общему замыслу: мир «Дубровского» — это еще не безумный мир «Ликовой дамы». Однако между этими произведениями, создававшимися непосредственно одно за другим, есть глубокая внутренняя связь. Она — в точных социально-исторических характеристиках современности, в неповторимых портретах людей восемнадцатого столетия. Для нас же особенно важно неосуществленное намерение Пушкина привести молодого Дубровского к тому финалу, на который обречен Германн. Эта мысль, возникшая уже в «Дубровском», как эстафета, перешла из одной повести в другую и, возможно, стала одним из важных импульсов в создании образа Германна.

Смешение фантастического и реалистического планов (в слове эпохи — «чудесного» и «вероподобия»), искусная двойная мотивировка — неперенная черта европейской и русской фантастической повести постгофмановского периода.

⁶ Подробнее об этом в ст.: Вольперт Л. И. Тема безумия в прозе Пушкина и Стендаля («Дубровский» и «Красное и черное»). — Болдинские чтения. Горький, 1985, с. 134—143. Трактовка темы безумия как структурно значимой в повести позволила высказать предположение о возможной расшифровке загадочного слова «franc», до сих пор не получившего разъяснения. В пушкинской рукописи справа от этого слова стоит вертикальная черта, а снизу слева от нее — точка. В пушкинских изданиях допускается текстологическая неточность: черта опускается, а точка иногда переносится к слову «franc». На мой взгляд, Пушкин мог здесь обозначить фамилию и инициал знаменитого врача Иозефа Франка, (Joseph Frank; 1771—1844), с 1804 по 1824 г. профессора Виленского университета, автора многих трудов по медицине. Важно, что в его практическом руководстве для врачей большой раздел был отведен психиатрии. Обозначить в плане инициал было необходимо, дабы отделить его от отца, Иоганна-Петера Франка (Johann-Peter Frank; 1745—1821), лейб-медика Александра I и основателя Медико-хирургической Академии в Санкт-Петербурге. Оба имени начинаются с «J», но двойное имя отца сокращалось «J.-Pt.». Ошибка в орфографии может быть объяснена слабым знанием Пушкиным немецкого языка, фамилия написана как бы на французский лад (произношение по аналогии со словом «допс»). Заглавные буквы в пушкинских планах часто не обозначаются. Подробнее об этой гипотезе см. в упомянутой статье.

Отличие «Пиковой дамы» от массовой романтической повести, в частности, в мастерстве смешения планов «ирреального» и «реального», которое Достоевский, говоря о «Пиковой даме», определил как «верх искусства фантастического».⁷

Одним из важных механизмов виртуозного смешения двух планов, почти неуловимого для читателя, становится под пером Пушкина размытость границы между здоровой и больной психикой в изображении Германна. Этот аспект весьма существенен для анализа реалистического плана «Пиковой дамы».⁸ Здоров ли Германн на протяжении всей повести, и лишь в финале внезапно сходит с ума от неожиданного удара судьбы, болен ли он уже в начале событий, или, быть может, в нем изначально таилась зловещая предрасположенность к душевному заболеванию, — однозначный ответ на эти вопросы вряд ли возможен из-за царящей в повести атмосферы загадочности и неопределенности. Как, точно заметил Достоевский: «В конце повести, т. е. прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна (то есть является плодом его сознания — Л. В.) или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром».⁹

⁷ Достоевский Ф. М. Письма. М., 1959, т. IV, с. 178. Знаменательно, что именно Достоевскому, непревзойденному мастеру изображения всех оттенков безумия и пограничных с безумием состояний, страстному почитателю и во многом ученику Пушкина, принадлежат наиболее глубокие и пророчливые оценки своеобразия пушкинской трактовки мотива безумия.

⁸ Изучение реалистического плана «Пиковой дамы» в последнее время принято считать делом неблагодарным, подходом обедняющим и плоским. В таком взгляде есть известная правота, однако без исследования плана реальности вряд ли возможно понимание специфики пушкинской фантастики. Следует учитывать оба плана, что не исключает изучения каждого плана в отдельности. И не учитывать реалистической мотивировки «чуждого» было бы так же односторонне, как и недооценивать «фантастическую» мотивировку. Поэтому вряд ли можно согласиться с утверждением О. С. Муравьевой, высказанным в ее интересной и тонкой работе о «Пиковой даме»: «обсуждать события «Пиковой дамы» с точки зрения их правдоподобия — идти по заранее отвергнутому Пушкиным пути». (Муравьева О. С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама». — В кн.: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1978, т. VIII, с. 65).

⁹ Достоевский Ф. М. Письма, т. IV, с. 178. Примечательно, что Достоевский, которого никак нельзя упрекнуть в акцентировке вульгарного «правдоподобия», считал, что в мотивировке событий сознание Германна должно быть учтено *наравне* со «сверхъестественным».

Действительно, на всем протяжении «Пиковой дамы» разбросаны намеки, дающие возможность составить представление о все нарастающей душевной болезни Германна и, что для нас особенно важно, это сделано с учетом достижений психиатрии того времени. Этот план настолько скрыт, что на первый взгляд почти не ощутим, и вполне может создаться представление, что Германн сходит с ума неожиданно, внезапно, будто пораженный ударом грома среди ясного неба. Пушкин, искусственно построивший двойную мотивировку всех загадочных событий повести, дал основания и для такого подхода.

Однако чуть заметным редким пунктиром, который протупает все отчетливее по мере развития событий, Пушкин тонкими штрихами создает картину нарастающей болезни героя. При этом традиционному подходу, когда безумие и норма оказывались разведенными на полярные полюса, он стремится противопоставить новое понимание душевной болезни и, думается, весьма конструктивным для него в этом отношении стало знакомство с романом Стендаля «Красное и черное».

Стендаля больше всего привлекает художественное исследование до конца не проясненных, в чем-то загадочных психических состояний. Примечательно, что о природе душевного заболевания многих его героев по сей день ведутся споры (например, о болезни героя романа «Арманс» Октава или героя «Пармской обители» Ферранте Палла). В романе «Красное и черное» наиболее значима в этом отношении кульминационная сцена выстрела Жюльена Сореля в госпожу де Реналь в верьерской церкви. Поступок героя окутан ореолом загадочности, не совсем ясны его мотивы, он и сейчас вызывает споры: стреляет ли Жюльен в состоянии беспомощности (сомнамбулизма) или его выстрел — рассчитанный холодный акт мести. Предельно лаконичный этот эпизод «выпадает» из стиля произведения: романное время сгущено до предела, решение Сореля не успевает созреть в форме внутренней речи, автор, до того читавший подобно богу в сердцах героев, здесь полностью самоустраивается. Лишь изобразив сцену безмерной радости Жюльена при известии, что госпожа де Реналь жива, автор позволяет себе первое разъяснение: «... у него прошло то состояние физического напряжения и *полубезумия* (*démifolie*, курсив мой — Л. В.), в кото-

ром он находился со времени отъезда из Парижа в Верьер»¹⁰ Современная исследовательница Н. В. Забабурова убедительно доказывает, что Стендаль, гениальной интуицией художника угадав будущие достижения психиатрии, нарисовал картину еще не изученного наукой аффективного состояния. Поступки Сореля в этом эпизоде обрисованы как лихорадочные, судорожные действия; это — и не беспамятство и не холодный расчет, а «полубезумие», с резким сужением эмоционального поля в момент преступления.¹¹

Подобный же метод изображения, столь последовательно и рельефно проводимый в романах Стендаля, типичен и для пушкинской прозы. Ее автор фиксирует внимание на состояниях переходных, промежуточных, психических отклонениях, явлениях пограничных между нормой и аномальностью. Не случайно взрыв ярости старого Дубровского дается как мгновенное состояние, бред больше не повторяется и сменяется длительной депрессией. В планах романа «Русский Пелам» герой, заболевающий от жестоких потрясений «душевной болезнью», также должен был, по мысли автора, в конечном итоге прийти в норму и выздороветь.

В «стендалевском» ключе Пушкин, на наш взгляд, рисует и начальные этапы заболевания Германна. Психологическая характеристика героя строится как соответствие норме с едва заметными отклонениями, которые постепенно нарастают. Обозначенные Пушкиным черты Германна («скрытен», «честолюбив», «излишняя бережливость», «сильные страсти и огненное воображение»; VIII, 235) вполне могут относиться и к здоровому человеку, но вот включается существенный нюанс — *«беспорядок необузданного воображения»* (VIII, 238; курсив мой — Л. В.), и психологическая оценка едва ощутимо меняется. «Странное» поведение Германна («...отроду не брал он карты в руки <. . .>, а до пяти часов сидит с нами, и смотрит на нашу игру!»; VIII, 227) само по себе отнюдь не знак болезни. Можно воспринять как нейтральную и реакцию Германна на рассказ Томского, хотя примечательно, что из трех откликов («случай», «сказка»,

¹⁰ Stendhal *Le rouge et le noir: Chronique du XIX-e siècle*. Moscou, 1958, p. 522. При переводе на русский язык Г. Блок опустил слово «полубезумие», а оно как раз является ключевым словом авторского комментария.

¹¹ Забабурова Н. В. Стендаль и проблемы психологического анализа, с. 106—110. Здесь же см. о дискуссии вокруг этого эпизода о психическом состоянии Сореля.

«порошковые карты») наиболее резкий — «сказка», полностью отметающий «вероподобие» анекдота, принадлежало именно ему, единственному из присутствующих, поверившему в реальность события (см.: VIII, 229).

Рассказанная Томским история, ставшая своеобразным катализатором подспудного болезненного процесса, приводит к первым, хоть и едва заметным, но вполне конкретным отклонениям психики. Приснившийся после фатальной прогулки, приведшей Германна к дому графини, сон с его ритмом непреклонного, деловитого, непрекращающегося «сгребания» денег, создает легкое ощущение маниакальности тайных стремлений героя. Слабо ощутимые, но конкретные намеки на болезненное состояние психики Германна можно заметить и в сцене в спальне графини. Один из них тонко отметил В. В. Виноградов. Пушкин, как будто между прочим, употребил такую деталь: «Графиня сидела <...>, качаясь направо и налево (VIII, 240; курсив мой — Л. В.). Такой она воспринимается глазами Германна. «Направо» и «налево» — решающие знаки при игре в фараон, банкомет мечет карты «направо» и «налево», и от того, в какую сторону карта ляжет, фатально зависит судьба выигрыша. По мнению В. В. Виноградова, в расстроенном воображении Германна графиня уже здесь ассоциируется с картой: «Она представляется бездушным механизмом, безвольной «вещью», которая бессмысленно колеблется направо и налево, как карта в игре и управляется действием незримой силы».¹² Похожую навязчивую ассоциацию можно заметить и в мысли Германна о вызывающем качание старухи «скрытом гальванизме» как некоей адской силе, управляющей и движением карт. Заметим, что одним из признаков «анормального» в повести становится ритм, ритм «сгребания» денег, ритм покачивания (маятник: направо — налево), ритм бормотания (в заключительной сцене в сумашедшем доме), своеобразный ритм аномальной «упорядоченности» безумия.

Развитие болезни Германна с очевидностью становится заметным в последних двух главах «Пиковой дамы», как раз

¹² Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.—Л., 1936, вып. 2, с. 103. Примечательно, что и Г. А. Гуковский был убежден, что постепенное сумасшествие Германна изображается Пушкиным на протяжении всей повести: «К тому же Германн уже и до того (до ночной встречи с привидением — Л. В.) явно сходил с ума». (Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957, с. 365).

тогда, когда возникает «сверхъестественное». Проанализируем «чудесные» события этих глав с двух точек зрения: какими они представляются больному сознанию Германна и какими они даны текстовой реальностью. «Фантастическое» впервые возникает в сцене похорон: «В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» (VIII, 247). С точки зрения Германна, графиня подала ему знак тайного недоброжелательства и угрозы. С рациональной точки зрения, показано усиление болезни Германна, появился ее самый убедительный и наглядный, по представлениям психиатрии эпохи, симптом — галлюцинация.¹³ Она пока чисто зрительная, не развернутая, граничащая с иллюзией. Ключевым здесь является слово «показалось» — герой еще не имеет абсолютной уверенности в реальности происходящего, он еще способен сомневаться.

Следующая стадия болезни — ночное видение Германна. Он воспринимает его как приход сказочной дарительницы, готовой его облагодетельствовать, если он выполнит поставленное условие. С медицинской точки зрения, это — вторая галлюцинация, развернутая, зрительно-слуховая, с отчетливым голосом, дающим твердые указания. Важный знак усиления болезни — отсутствие сомнения, сверхъестественное предстает как реальность. Фантастический колорит сцены усилен нарочитой неопределенностью позиции автора, события даются в восприятии Германна, автор самоустраняется от оценки происходящего и создается впечатление, что его точка зрения сливается с точкой зрения героя.¹⁴

¹³ Проблема галлюцинации занимала важное место в работах психиатров пушкинской поры (Пинель, Эскироль и др.). Эскироль полагал, что галлюцинации могут быть только у душевнобольных, в отличие от «иллюзий», искаженного восприятия реально существующих объектов, которое может быть и у здоровых. Любопытно, что в книге Ф. Лере «Психологические фрагменты о безумии», хранившейся в библиотеке Пушкина, разрезаны как раз страницы, посвященные зрительным, слуховым и зрительно-слуховым галлюцинациям. Галлюцинации изучались в связи с различными душевными заболеваниями, в том числе привлекавшей наибольший интерес психиатров эпохи — мономанией, как тогда определяли «помешательство на почве одной навязчивой идеи»

¹⁴ «Образ субъекта так же неуловим, противоречив и загадочен, как сама действительность повествования», — отмечал В. В. Виноградов. (Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы», с. 113). Заметим, что нарочитая неопределенность авторской позиции характерна и для «Двойника» Достоевского, в чем, вполне возможно, сказалось воздействие «Пиковой дамы».

Ночное явление графини и обладание секретом трех карт — переломный момент в развитии болезни Германна. Хотя слово «болезнь» (или его синонимы) в тексте глав так и не названы (оно появится лишь в заключении), система намеков уступает место прямым авторским характеристикам психического состояния героя: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе < . . . > Все мысли его слились в одну...» (VIII, 249). Теперь уже автор решительно отделяет себя от героя. Благодаря объективизации авторских оценок создается отчетливая картина душевного заблуждения — мономании, помешательства на почве одной навязчивой идеи: «Тройка, семерка, туз — не выходили из его головы и шевелились на его губах. < . . . > Тройка, семерка, туз — преследовали его во сне, принимая все возможные виды: тройка цвела перед ним в образе пышного грандифлора, семерка представлялась готическими воротами, туз огромным пауком» (VIII, 249). Примечательно, что больным воображением Германна «неперсонифицированные» карты (тройка, семерка, туз) «персонифицируются»: тройка напоминает ему «молодую девушку», туз — «пузастого мужчину». Едва намеченная ассоциация «графиня—карта» развивается в мотив уподобления реального мира миру карт и обернется в заключительной сцене превращением дамы пик в графиню.

Заключительная шестая глава, самая загадочная из всех, с точки зрения интересующей нас проблемы — самая ясная; все подспудное в ней выходит наружу. «Он с ума сошел!» (VIII, 250) — мелькает в голове Нарумова при виде сорока семи тысяч, хладнокровно выложенных на стол Германном. Слово «сумасшествие» наконец прозвучало, но в каком контексте! То ли это — расхожее восклицание-междометие, то ли — провидческая догадка. Во всяком случае, «проницательный» читатель, помнящий про три «верные» карты, твердо знает, что герой в это мгновение более нормален, чем когда-либо. Действительно, тот уверенно выигрывает и во второй раз, спокойно забирает девяносто четыре тысячи и «с хладнокровием» удаляется. И лишь один автор знает, какая тонкая черта отделяет героя от безумия. Но вот первый сигнал приближающейся катастрофы, нелепое, непостижимое, чудовищное «обдергивание»: «Германн вздрогнул в самом деле, вместо туза у него стояла пиковая дама. Он не верил своим глазам, не понимая, как мог он обдернуться» (VIII, 251).

Самому все погубить... собственной рукой... в здравом уме и твердой памяти... случайно, по ошибке выдернуть из колоды не ту карту! Но в том-то и дело, что не в «здравом уме» и не «случайно».

С самого момента смерти графини в больном сознании Германна жил страх перед расплатой: «Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь» (VIII, 246). Страх перед заслуженной карой и отчаянная надежда уже с того времени в его расстроенном воображении слились с образом графини. А она, магическая обладательница тайны трех карт, постепенно идентифицировалась с одной из них, и ночные бдения над карточным столом подсказали, с какой именно. Злосчастная дама пик завладела подсознанием Германна, вот почему его рука фатально выдернула из колоды вместо туза пиковую даму.

Потеря надежды, потеря состояния, потеря будущего — в потрясенном сознании Германна мелькает лишь одно объяснение — месть графини. «В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... Старуха! — закричал он в ужасе» (VIII, 251). Третья галлюцинация Германна странным образом (а может быть вовсе не «странным»?) повторила первую, только там inferнальное «живое» проглянуло в покойнице, а здесь — в чертах мертвой карты. Изменилось и наполнение слова «показалось». Тогда, на похоронах, «чуждое» привиделось Германну в первый раз и в глаголе был значим оттенок неуверенности, сомнения. Теперь же, после ночного «договора» с графиней и краха всех надежд Германна, нюанс зыбкости, заключенный в семантике глагола, почти исчезает, на этот раз безумец уверен в злобной усмешке графини.

Характерно, что даже в финальной сцене не дается прямого определения психического состояния Германна. Дымка неопределенности сохраняется и здесь: колорит фантастической повести выдержан до конца. Германн удаляется тихо, незаметно, автор спешит подчеркнуть обыденность привычного течения жизни: «Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом» (VIII, 252). Только в заключении, написанном в совсем иной манере, с подчеркнутыми конкретными реалиями («Обуховская больница», «17 номер»), где все однозначно и ясно, определяется наконец психическое

состояние героя: «Германн сошел с ума» (VIII, 252). И лишь одна черточка связывает заключение с поэтикой повести, мотив ритма: Германн «не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..» (VIII, 252).

Пушкин окружил финальную сцену ореолом таинственности. Рациональный ход мысли, связанный с анализом психической болезни Германна, может объяснить многое, но только не самое главное: как случилось, что все три карты, назначенные привидением, оказались выигрышными. Создается впечатление, что автор сам застыл в изумлении перед этой непостижимой загадкой и, как заметил С. Г. Бочаров, «не знает» именно того, что относится «к тайне».¹⁵ Но вряд ли даже здесь все можно отнести к кругу «сверхъестественного». Пушкин не склонен был верить в чары кабалистики или в мистику загробных откровений. Даже автор статьи о «фантастическом» в «Пиковой даме» признает: «Художественный мир Пушкина не приемлет иррационального. Пушкин не соглашается признать жизнь принципиально необъяснимой».¹⁶ Кроме того, жанровое своеобразие «фантастической» повести включало непрременное требование двойной мотивировки «чудесного». По отношению к «Пиковой даме» этот сотканный из двух лучей прожектор должен был прежде всего высветить загадочный финал.

Как нам представляется, источник одного из лучей — скрытая, не бросающаяся в глаза пушкинская концепция случая. Пушкин вкладывал в это понятие глубокий философский и социально-исторический смысл. Он рассматривал Его Величество Случай как важную движущую силу судеб народов и частных лиц, почтительно упоминал о нем в прозе, стихах, публицистике, критике. В азартных карточных играх владычество случая считалось беспредельным.

В пушкинскую эпоху верили в возможность найти твердые математические формулы порядка выпадения случайных чисел в применении к картам или рулетке, и изучали с этой точки зрения теорию вероятностей. Пушкин, сам много игравший в карты, считавший картежную страсть самой сильной из страстей, по-видимому, также интересовался этим во-

¹⁵ Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина. М., 1974, с. 193.

¹⁶ Муравьева О. С. Фантастика в повести Пушкина «Пиковая дама», с. 69.

просом. Во всяком случае в его библиотеке хранились три книги по теории вероятностей.¹⁷ Показательно также, что в 1836 году он заказал П. Б. Козловскому статью для «Современника» о теории вероятностей, которая под красноречивым названием «О надежде» и была опубликована в третьем номере журнала.¹⁸ Число три с его разнообразной символикой, важной как для рулетки, так и для карт, часто рассматривалось с точки зрения порядка следования случайных чисел: после троекратно выпавшей удачи испытывать судьбу не рекомендовалось.

Процент вероятности случайного совпадения в фараоне трех карт не так уж мал (П. Б. Козловский исчисляет «удобнобытность» трехкратной попытки в подобных играх — одной восьмой), так как в этой игре масть в счет не идет, важно лишь направо или налево ляжет совпавшая карта. Как нам представляется, эта возможность могла быть учтена Пушкиным при создании финала «Пиковой дамы». Вожделенные три карты (кстати, заметим, они все причудились герою «нефигурными», это исключало возможность жульничества банкомета), по воле всевластного случая могли оказаться выигрывающими.

Пушкин в отрывке «О сколько нам открытий чудных...» (1829), перечисляя благословенные силы, готовящие «просвещенья дух», в один ряд с «опытом» и «гением» поставил «случай, бог изобретатель». А в болдинскую осень 1830 года, набрасывая рецензию на «Историю русского народа» Полевого, он записал: «Ум ч<еловеческий>, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей < . . >, но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения» (XI, 127).

¹⁷ Lacroix S. F. Traité élémentaire du calcul des probabilités. Paris, 1822; Laplace Pierre-Simon. Essai philosophique sur les Probabilités. Paris, 1825; Théorie analytique des Probabilités. Paris, 1818.

¹⁸ Иллюстрируя тезисы своей нравственной «математической философии» П. Б. Козловский, назвавший теорию вероятностей «наукой исчисления удобнобытностей» («Современник», 1836, № 3, с. 29) на примере судеб картежных игроков, великих людей и целых народов с помощью математики доказывает тщету суетного упования на благосклонность Фортуны. Статья Козловского, созвучная проблемам «Пиковой дамы» и заказанная Пушкиным, видимо, не случайно ложилась в русло русской литературной традиции, определившей позднее раздумья Достоевского («Игрок»), а также аналогичные рассуждения об игре со случаем Толстого в романе «Война и мир» (Наполеон).

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
ЛАТВИЙСКОЙ ССР

ЛАТВИЙСКИЙ ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. ПЕТРА СТУЧКИ

Кафедра русской литературы

ПУШКИН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Сборник научных трудов

ЛАТВИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. П. СТУЧКИ

РИГА 1986