

УДК 82:802/809

КОМПОЗИЦИОННАЯ И АРХИТЕКТОНИЧЕСКАЯ ФОРМЫ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» А.С. ПУШКИНА

Е.В. Синцов

Аннотация

В статье анализируются особенности и отношения двух типов целостной организации «Пиковой дамы» А.С. Пушкина: композиционной и архитектурной форм. Доказывается, что основным условием их взаимодействия становится художественно-образная рефлексия «проектов романа», связанных с жанром новеллы.

Ключевые слова: А.С. Пушкин, горизонты жанровых возможностей, композиционная и архитектурная формы, «проекты романа».

Особенности формообразования в повести «Пиковая дама» рассматриваются в этой статье как часть более сложной и многогранной проблемы – искажения Пушкиным новых принципов создания художественных единств (художественного целого).

Как показали ранее проведенные изыскания, эти поиски Пушкина были неразрывно связаны с жанром романа, вернее его «проектами», «зерном», «эскизы» которых удалось обнаружить в целом ряде произведений (см. [1]). Выяснилось, что их присутствие оказывало существенное влияние на организацию связей целостности, внося в них элемент эвристичности, спонтанности, оригинальности, хаосоподобия.

«Пиковая дама» также оказалась в ряду этих творческих исканий гения русской литературы. Некоторые особенные черты ее построения были выявлены путем реконструкции мышления писателя в многочисленных жанровых горизонтах (см. [2]). Выяснилось, что Пушкин создал многослойную и «нелинейную» жанровую «конструкцию» по принципу разрастания исходной трехъядерной структуры. Она угадывается в первой главке как весьма неопределенные «векторы»: 1) бытового повествования; 2) исторического анекдота; 3) авантюрных жанров (новеллы, романа или повести). В каждой следующей главке эти жанровые «шлейфы» возникают вновь, но более усложненные, обогащенные другими жанровыми возможностями. У бытовой повести (или рассказа) активизируются связи с эпистолярными жанрами, немецким романом, романом в стихах. В свою очередь, исторический анекдот срастается с бытовой «линией», но в нем вдруг проявляются признаки фантастической повести, «кошмарных» (или «ужасных») романов, средневековой мистической поэмы... Новелла также вступает в целую череду взаимодействий с эпистолярными жанрами, жанрами

авантюрной литературы, поэмы, разрастаясь до масштабов романа и петербургской повести.

В настоящей статье сделана попытка теоретически осмыслить эти явления, понять причины, побудившие Пушкина следовать найденным им принципам ассоциативно-смысловой организации своей знаменитой повести.

Первое из таких умозаключений состоит в том, что последовательное «реконструирование» процессов художественного мышления Пушкина в многочисленных жанровых горизонтах позволило воссоздать довольно сложную «композиционную форму»¹ «Пиковой дамы». Она возникает как последовательное осуществление двух принципов², противоположных и в то же время «дополняющих»³ друг друга. Первый из этих принципов – последовательно осуществленное трехчастное строение главок – свидетельствует о высокой степени осознанности этого приема, создающего некую предзаданность всей композиции «Пиковой дамы».

Эта предзаданность довольно ярко проявилась в устойчивой и с самого начала возникшей ассоциации жанровых «конструкций», их смены с образом карт (эпиграфы ко всему повествованию). Эти образы задали композиции «Пиковой дамы» жесткую структуру «троичности» (почти в каждой главке). В художественно-образной рефлексии Пушкина такая структура, очевидно, соотнесена с тремя картами, теми, что продиктованы «неведомой силой», окружены рядом условий и обещают несметное богатство.

Однако жесткая композиционная структурированность «Пиковой дамы» почти не опознается без специального анализа благодаря другому, «дополняющему» принципу выстраивания ее «композиционной формы». В его основе лежат случайность и непредсказуемость. Именно данный принцип создает иллюзию неуправляемого жанрового потока, в котором «векторы» одних жанров притягивают или отталкивают другие, вступают во взаимодействие, наслаиваются, неожиданно возникают, исчезают... У Пушкина в процессе создания «Пиковой дамы» эти процессы тоже обретают специфическую образную рефлексию: в мотиве игры в карты на деньги (фараон). Для этой игры характерно случайное, непредсказуемое выпадение карт из колоды.

Такого рода принцип случайности в выстраивании разнородного движения жанровых горизонтов, возможно, характерен для творчества А.С. Пушкина. Он был неоднократно отмечен литературоведами и осмыслен как проявление

¹ М.М. Бахтин понимал композиционную форму как способ организации материала, имеющий «телеологический, служебный, как бы беспокойный характер...» Цель создания автором такого слоя и, соответственно, задача литературоведа в его оценке – «“техническая”»: насколько адекватно они (композиционные формы. – Е.С.) осуществляют архитектурное задание» [3, с. 21].

² Двойственность выстраивания композиционных форм «Пиковой дамы» не раз отмечалась исследователями. Так, А. Слонимский сравнил композицию этого произведения с «архитектурно-музыкальным произведением» [4, с. 180]. Н.К. Гей, изучая «амбивалентность повествования» в пушкинском шедевре, отмечает множество речевых пластов, удерживаемых в относительном единстве повествовательной манерой рассказчика (см. [5]). Н.Д. Тамарченко видит в «Пиковой даме» (в конфликтах, психологических мотивировках) сложное соотношение эпического и драматического начал (см. [6, с. 53]).

³ Такие формы мышления описаны Н. Бором в отношении научных «моделей» очень сложных систем. Они получили определение как «принцип дополнителности». К художественным системам этот принцип тоже применим. Автор второго тома «Теории литературы» Н.С. Бройтман определяет принцип модальности как создание писателем условий для формирования в произведении смыслового поля, «локализованного между полюсами автономных голосов, в зоне их пересечения, со-стояния, со-ответствия» [7, с. 228].

феномена «романности»¹. Соответственно, «нелинейно-векторное разворачивание» чрезвычайно «пестрого» жанрового потока в «Пиковой даме» – один из ярких признаков этого феномена².

Очевидно, это явление можно трактовать как хаотизацию межжанровых и внутрижанровых связей. Неслучайно оно возникает в разные эпохи³, особенно в переломные периоды существования литературы. Роман как свободное жанровое образование наиболее отчетливо и полно отражает этот феномен. Отсюда возникла связь романа как жанра и романности как своеобразного «конструктивного принципа» романа [11, с. 454], способного проявить свои хаотизирующие возможности в любом жанрово-родовом «конклаве» [11, с. 449].

Цель создания подобного «броуновского движения» жанровых потенциалов – не только вовлечь в поток романности множество существовавших до Пушкина и созданных им самим жанровых образований. Писатель использует многочисленные жанровые проекции как «полюса», способные удерживать «поле», «зоны пересечения» (С.Н. Бройтман) тех «шлейфов», что существуют у любого жанра. Очевидно, что «шлейфы» такого рода представляют собой совокупность случайных, единичных и даже особенных признаков, которые накапливает любой жанр в процессе своего исторического существования. Удерживаясь жанровым «ядром», они хранят своеобразную «память жанра» (М. Бахтин) о не до конца реализованных возможностях смысло- и формопорождения. Это своеобразный «жанровый меон»⁴, благодаря которому любой жанр сохраняет

¹ Так, Е. Полякова в статье, посвященной источникам фантастического в «Пиковой даме» (см. [8]), не просто перечисляет различные темы, мотивы и образы, которые могли повлиять на создателя *повести*, «совмещенной» со *сказкой*. Обобщая серьезную литературоведческую традицию по изучению фантастического и реально-бытового в этом произведении Пушкина, она констатирует, что писателю удалось соединить их в «синтезирующем» пафосе, органически связав «средства литературы реально-бытовой, средства литературы фантастической».

С размышлениями Е. Поляковой перекликается исследование И.О. Шайтанова. В статье «Две “неудачи”: “Мера за меру” и “Анджело”» (см. [9]) он сравнивает пьесы Шекспира и Пушкина, находя в них признаки различных жанров. Это позволяет автору сделать убедительный вывод о существовании в нескольких планах пьес Шекспира и Пушкина разных «жанровых ориентиров», что связывается Шайтановым с феноменом романности как «формы художественного многоголосия, разноречия, свойственного роману» и отражающего «полифонический строй» культуры в переходные эпохи. В масштабах «большого времени» М. Бахтина такие эпохи повторяются, что и позволило сопоставлять в плане романности пьесу Шекспира с «Анджело» А.С. Пушкина.

Опираясь на идеи и выводы статьи И.О. Шайтанова, можно предположить, что Е. Полякова выявила в исследуемом ею «проблемном поле» тот же феномен романности в «Пиковой даме».

Эту догадку дополняют наблюдения Ю. Шатина в статье «Текст как самописание жанра: “Домик в Коломне” А.С. Пушкина» (см. [10]). Анализируя «языковой плюрализм при строгой иерархии кодов», автор приходит к выводу о том, что «“Домик в Коломне” – это и анекдот, и маленькая трагедия, и теоретический трактат в одно и то же время. Все определяется лишь иерархией кодов и их разнонаправленным, противоречивым характером», а это универсальные признаки жанра романа.

² М. Бахтин, обобщая свои наблюдения над романом разных эпох и национальных литератур, констатирует, что «роман допускает включение в свой состав различных жанров, как художественных (вставные новеллы, лирические пьесы, поэмы, драматические сценки и т. п.), так и внехудожественных (бытовые, риторические, научные, религиозные и др.)» [11, с. 134].

³ Бахтин считал, что во времена, когда роман начинает доминировать, литература «бывает охвачена процессом становления и своего рода “жанровым критицизмом”». Это имело место в некоторые периоды эллинизма, эпоху позднего Средневековья и Ренессанса, но особенно ярко проявилось со второй половины XVIII в.

⁴ Понятие «меон» дополняет понятие «эйдос» и противопоставлено последнему. Согласно представлениям древнегреческих философов, меон, в отличие от эйдоса, характеризуется неопределенностью, отсутствием структур, границ. Он – «поле» текуче-изменяемых возможностей (потенций).

(в той или иной степени) запас «пластичности», возможностей к «деконструированию» (Ж. Деррида), изменению.

Очевидно, именно этот потенциал возможностей жанра и высвобождает модальный принцип разворачивания их «проекций». Намеченные Пушкиным «опознавательные вехи» жанров создают своеобразные «эскизы» их «эйдетических потенций». Их стремительная смена, наслаения дают творцу возможность пережить (ощутить) удерживаемое ими меональное «поле»: те возможности жанров, что чреватые новыми связями, новыми возможностями смысло- и формообразования. Однако такие *потенциальные возможности* могут выявиться лишь в некоем «пластическом воздействии» на эйдетические образования. В них образуются «зияния», «дыры», формируются случайные связи, через которые угадывается воздействие «полей возможностей». Это может вызывать перестройку всей «бинарной системы» жанра: могут поменяться соотношения эйдоса и меона. Часть возможностей меонального поля смещается в «область эйдетического», а в меональном шлейфе жанра могут возникнуть потенции определенности, «выветвленности»¹.

Возможно, к такому стихийно-«романному» обновлению жанров и стремился Пушкин, когда создавал в «Пиковой даме» быстро прирастающий поток «жанровых проекций». Однако для чего он сочетал этот принцип романности с трехъядерной структурой главок? Почему композиционная форма его творения оказалась выстроена на основе дополнительности, а на уровне все тех же «карточных ассоциаций» стала напоминать своеобразный «жанровый пасьянс»²? Возможно, таким образом Пушкин переживал в процессе творчества некие двойственные состояния. С одной стороны, он высвобождал жанровую «стихию», ожидая от нее череды инсайтов, а с другой стороны – пытался внести в этот процесс относительный порядок, почувствовать некую власть над «самодурством» жанров. Возможно, «троичный принцип» разделения главок должен был привнести в череду инсайтов, провоцируемых жанровым потоком (романностью), относительную предсказуемость, предзаданность. Суть такой предзаданности – в создании специфического «алгоритма» перехода творческого сознания Пушкина от композиционной формы к архитектурной³. Попробуем представить, каковы условия и возможности таких переходов.

Ранее было высказано предположение о том, что модальный принцип выстраивания жанрового потока создавал условия для быстрого нарастания их общего меонального «поля». Очевидно, в таком «поле», где стираются границы между жанровыми шлейфами, возникает меон с особенно выраженными пластифицирующими возможностями, мощными деструктивными потенциями. Переживание таких многократно усиленных соседством друг с другом жанровых

¹ Возможно, именно в такой «перебивке» жанровых систем и состоит историческая цель феномена романности. Жанры выходят из ее «горнила» почти всегда обновленными.

² В основе карточного пасьянса лежит, как правило, постепенное наращивание вокруг нескольких исходных карт плотного окружения. Такое «окружение» выпадает из колоды спонтанно, по принципу случайности, но обретает в раскладе достаточно строгую систематизированность.

³ Согласно М. Бахтину, архитектурные формы – тот слой произведения, что возникает как своеобразное интегрирующее «снятие» возможностей композиционных форм, сообщая произведению качество «эстетического объекта» («произведение в его целом», не равное тексту [11, с. 17]). Изложенный методологический принцип предполагает анализ композиционных форм в их потенциальной ориентированности на решение «архитектонического задания».

возможностей порождало в сознании писателя некий *фантомный гиперэйдос*, который будет соответствовать (коррелировать) с меональным «межанровым полем». Такой предощушаемый, предчувствуемый «образ эйдоса», его «проект», вынесенный в сферу возможного¹, должен оказаться больше, шире, чем «сложение жанров», должен обрести иное качество. Кроме того, у меона изменчивая, «становящаяся» сущность (*гилетическая* в определении А.Ф. Лосева). Соответственно, и фантомный эйдос не может существовать в качестве устойчивого «проекта». Подчиняясь пластической стихии меона, он будет дробиться и множиться в некоей череде – смене таких «проектов».

Создание цепи подобных проектов (эйдосов романа, его «конструктивных принципов») порождает художественно-образную рефлексию переходов от композиционной формы к архитектурной. В «Пиковой даме» такого рода образами, на наш взгляд, могут быть последовательности карт: тройка, семерка, туз; тройка, семерка, дама. Последовательность карт порождена их существованием в «двух измерениях». Тройка, семерка, туз – дар призрака и неведомых сил. Тройка, семерка, дама – последовательность, родившаяся случайно, нарушившая ожидания предопределенного выигрыша.

Благодаря этому композиционная форма произведения, соотносимая в ассоциативных потоках с образом карт, может быть трактована как предзаданная «трехсоставная» формула, напоминающая Пушкину комбинацию карт (тройку, семерку, туза). Однако в эту предустановленность и предсказуемость вмешивается, «путая карты», стихия жанрового потока. В результате появление двух первых карт еще «подчиняется» воле и намерениям автора, а третья – «нарушает ожидания», выглядит случайностью. В результате «выпадение» пиковой дамы может иметь рефлексивные оттенки состояний инсайта, выходов из предзаданности композиционной формы (один из ее принципов) к конструктивным потенциям архитектурной. Каждый из завершающих фрагментов главок может оказаться (в предчувствиях Пушкина) неким «синтезом», «интеграцией» возможностей двух предшествующих (возможно, такова «кабалистика» цифр). Однако в том же третьем фрагменте каждой главки может спонтанно родиться нечто неожиданное: на автора снизойдет озарение, вмешается игра случая...

Проверим эту гипотезу, еще раз обратившись к тексту «Пиковой дамы».

Эскиз новеллы о Чаплицком, завершающий первую главку, действительно оказывается неким вариантом «сложения» двух предыдущих фрагментов: бытовой беседы о карточной игре и исторического анекдота о бабушке и Сен-Жермене. Такого рода сложение формирует два фрагмента «фабулы» рассказа о Чаплицком. Томский начинает свою историю с упоминания промотанных миллионов и смерти в нищете, проигрыша Зоричу, а затем переходит к дару тайны трех карт. Именно в такой последовательности выстроена сюжетно-смысловая связь двух предшествующих фрагментов: от проигрыша Сурина – к таинственной истории выигрыша московской Венеры. Особенно подчеркнуто ассоциативное сходство Чаплицкого с графиней: упомянут выигрыш сонника (начало игры обоих персонажей).

¹ Такой вариант целостности описывает Н.С. Бройтман в связи с феноменом невыразимого в эпоху «поэтики художественной модальности» [7, с. 229].

В таком эскизе фабулы возможной новеллы едва намечена кульминационная сцена, определяющая переход от неудачи к удаче. «Он был в отчаянии. Бабушка, которая всегда была строга к шалостям молодых людей, как-то сжалась над Чаплицким. Она дала ему три карты...» (ПД, с. 193). Не ясны пока ни причины ее «жалости», ни то обстоятельство, что она предпочла своим детям Чаплицкого, ни благодарность молодого человека благодетельнице, ни причины дальнейших неудач и несчастий.

Таким образом, намеченная абрисом новелла, легко совместив в своих структурах бытовой и мистико-исторический планы, оказывается несколько шире их по своим конструктивным потенциалам. В ней угадывается целая история жизни молодого человека, намечены ключевые моменты фабулы возможного большого по объему произведения. Однако пока отсутствует яркий персонаж. Образ Чаплицкого для читателя узнаваем, почти схематичен, пока это больше предчувствие настоящего героя.

Возможно, поэтому вторая главка завершается довольно детализированным рассказом о Германне. Перед нами разворачивается вся предыстория персонажа до момента, когда он узнал о тайне и наметил путь к обладанию ею (увидев в окне Лизавету Ивановну).

Пушкин успевает в маленьком отрывке обрисовать и основные черты характера героя: «скрытен и честолюбив», бережлив, стремился к независимости, «имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасла его от обыкновенных заблуждений молодости». Рассуждения об анекдоте о трех картах углубляют психологические переживания и мотивировки «нового Чаплицкого» («подбиться в милость», «сделаться любовником»). Далее намечена «игра случая»: Германн бродил по Петербургу и оказался перед домом графини. Возвращение в «смирный свой уголок» активизирует возможность сюжетных и образных комплексов «Медного всадника» (возможно, они могут сформировать еще один «виток» повествования). Сон о фантастическом богатстве намечает «ветвление» той истории о выигрыше Чаплицкого, что была прервана в конце первой главы. Наконец, появление Лизаветы Ивановны в окне связано с любовной линией в произведении, с которой затем соединяется интрига овладения тайной карт. Таким образом, последний фрагмент второй главки еще сохраняет признаки новеллы (предельная насыщенность сюжета яркими возможными событиями), но в ней все отчетливее проступают черты «большой истории» из жизни честолюбивого молодого человека с противоречивым характером. В кратком «пересказе» такой истории довольно много «свернутых» пока направлений повествования. Так начинается весьма интенсивное заполнение тех многочисленных «зияний» в фабуле, что были отмечены ранее в истории о Чаплицком.

Выход на новый уровень истории о молодом человеке и роли случая в его судьбе становится возможным во многом благодаря двум предшествующим эпизодам главки. Их можно определить как экспозицию двух главных женских персонажей – графини и Лизаветы Ивановны. С первой связана бытовая и мистическая линии, со второй – бытовая и любовная. Образ Германна объединяет все три возникшие «направления повествования». Неслучайно именно в рассказе о Лизавете Ивановне находит развитие сюжетная линия преследования Германном

девушки, едва намеченная в самом конце главки (смещение завершающих звеньев сюжета в начало любовной истории). В свою очередь, предыстория этих событий – общий «набросок» портрета Германна – может быть соотнесена с первым фрагментом главки, в котором возникает упоминание о «новых романах». Возможно, краткая характеристика Германна соотнесена с этим упоминанием, «окрашена» не только и не столько их жанровыми возможностями, но и ощущением узнаваемости главного героя (еще более скучного в обрисовке русских писателей).

Однако признаки банальности, стереотипности образа главного героя начинают довольно быстро исчезать. В письмах Германна к Лизе из третьей главки уже звучит подлинная страсть, они теперь не переведены из немецких романов. Психологические мотивировки становятся все более противоречивыми и сложными, когда читатель узнает, что не только любовь подвигла главного героя на ночное свидание. Военный инженер начинает походить на романтического разбойника, «хищника, подкарауливающего добычу». Самые оригинальные значения образа Германна возникают благодаря его уподоблению старой графине, когда он, «окаменев», созерцает бездумно качающуюся «страшную старуху», похожую на оживший труп, на статую.

Именно этот эпизод, насыщенный наиболее оригинальными смысловыми оттенками, открывает одну из самых драматических сцен «Пиковой дамы» – мольбы Германна. Данный эпизод выглядит в череде «романных проектов» как некая кульминационная сцена, переломная в потенциальном сюжетном развитии. Ранее уже упоминалось, что в молениях Германна угадывается возможная ситуация с Чаплицким. На такое «двойное присутствие» явного и тайного персонажей, возможно, намекает дважды повторенная Германном фраза об отсутствии намерений навредить кому-либо. Оживление «мертвого лица» графини при виде мужчины содержит намек на причины ее расположения к молодому человеку.

Кульминацией всего эпизода становится обращение к старухе, которое напоминает своей пылкостью и искренностью те письма, что Германн писал Лизавете Ивановне. Это самая яркая и развернутая речевая характеристика персонажа, в которой литературные клише окрашены индивидуальными интонациями, полны пауз, передающих сильные движения его души. Кроме того, возникает намек на будущий горизонт развития сюжетных линий, выходящих за пределы жизни Германна: «...не только я, но дети мои, внуки и правнуки благословят вашу память...» (ПД, с. 204). Окончательно банальность ситуации исчезает, когда появляется пистолет. В реакции графини на него возникает еще более далекая, чем с Чаплицким, ассоциация – с предсказанием Сен-Жермена.

Таким образом, эпизод в спальне графини не только собирает воедино возникшие ранее ассоциативные потоки, но и содержит значительные возможности «оживления» фигуры Германна как возможного героя эскизно намеченного романа. В переживании Пушкина, как можно предположить, его персонаж перестал уподобляться статуе (окаменение), «зажил» по своей воле. Он готов теперь «играть роли» и разбойника, и вымогателя, и любовника, и афериста, и обманщика, и исповедника, и оболстителя, и грубияна... Он готов «сфокусировать»

все сюжетные линии, психологические мотивировки, став центром «большого» драматического повествования.

Можно констатировать, что последние фрагменты каждой из трех главок предстают как своеобразные «наброски» («проекты») возможного романа. В первой главке – «обрывки» фабулы с намеченными ключевыми эпизодами выигрыша, проигрыша, дара тайны трех карт. Вторая главка завершается «эскизом» главного персонажа, с которым сопряжены основные сюжетные линии. Эпизод в спальне графини выглядит как почти законченная сцена из романа или новеллы.

Эти три главки, возможно, обретали в воображении Пушкина ассоциации с образом карт, комбинация которых сулила автору «выигрыш» особого рода: успех в создании романа нового типа. Обретение яркого героя, способного «сфокусировать» романное содержание, могло напомнить автору «Пиковой дамы» самую важную карту в колоде. Однако возможен и иной вариант: эпизод в спальне ассоциировался с дамой из колоды карт. Он не вполне соответствовал ожиданиям Пушкина (не «туз»). Подтверждением этой догадки может служить довольно отчетливое расхождение ожиданий, рожденных «новеллой» о Чаплицком и завершением третьей главки. Если бы графиня поддавалась уговорам, открыв тайну, Германн немедленно уподобился бы своему предшественнику. В эпизоде присутствует намек на такую возможность: кивая головой, графиня, похоже, узнает ситуацию из своего прошлого. Неожиданная смерть женщины готовит Германну новые испытания, заставляет его жить и поступать так, как не было определено «эскизом новеллы». Отсюда и возможная ассоциация последнего фрагмента третьей главки с дамой из карточной колоды: эпизод еще слишком напоминает о сложившемся литературном жанре, «не поднялся» до предчувствуемого «романного горизонта» («туза» жанров). Так, у Пушкина возникает необходимость еще раз последовать «рецепту» успеха, попытаться вновь поставить на «три карты», добившись все-таки блестящего «выигрыша»...

В начале четвертой главки противоречивость и возможная сложность поведения Германна вновь оказываются под сомнением. Его образ соотносим с литературными клише («лицо истинно романтическое», профиль Наполеона, душа Мефистофеля, портрет узнаваем по «новейшим романам»). Не меняют положения ни жажда денег, ни вырвавшееся у Лизаветы Ивановны слово «чудовище», определяющее Германна, способного на убийство. Все эти штрихи лишь переводят романтические штампы в горизонт «ужасного» («кошмарного») романа. Ореол литературных штампов отчасти рассеивается благодаря искренности признания Германна в содеянном («...сел на окошко подле нее и все рассказал»). В его признание («Я не хотел ее смерти») добавлены оттенки простоты и величия (похож на Наполеона).

Все эти авторские предчувствия возможных смещений персонажа в иные жанрово-стилистические горизонты закрепляются в финальном эпизоде четвертой главки. Созерцание героем мертвой старухи призвано, очевидно, еще раз закрепить расхождение данного эпизода с жанром новеллы, вариантом ее завершения (глядя на нее, Германн осознает, что не сумел достичь успеха предшественника). Вслед за этим происходит странное уподобление Германна давно умершему любовнику графини, уходящему из ее спальни. При этом

формируется новый поток жанрово-тематических ожиданий, связанных в первую очередь с историческим романом, его любовно-авантюрным вариантом. Последний, как и предшествующий «роман-новелла», готов деструктурировать смысловые связи: через уподобление Германна безымянному и уже мертвому любовнику графини угадываются возможные варианты их отношений, если бы старуха не умерла. Однако сквозь эту перспективу проступает и едва угадываемый намек на то, что Чаплицкому тайна была открыта не просто из сочувствия, а Сен-Жермен, в свою очередь, тоже потребовал расплаты за тайну карт. Так в произведении создается образ исторического времени, вместившего странное сопряжение мистики, стремления к выгоде и любовных интриг.

В «шлейфах» таких жанрово-смысловых оттенков пятая глава выглядит как своеобразная «проблемно-тематическая разработка» намеченной «перспективы романа». Исходным ориентиром является эпиграф – цитата из романа «Шведенборга» о ночном появлении покойной баронессы фон В***. Видение, способное напугать, произносит самую будничную фразу, здороваясь с «господином советником». Такое совмещение фантастического и бытового планов, их неожиданные переходы становятся основой всей главы. В ее первом фрагменте печальное, но довольно будничное отпевание неожиданно смещается в мистический план: «...показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом», и «этот эпизод возмутил на несколько минут торжественность мрачного обряда» (ПД, с. 209).

Видение Германна, в котором ему является призрак графини, напротив, насыщено фантастическим и лишь «обрамлено» бытовым описанием (возвращение из трактира, эпизод с пьяным денщиком).

Особенность пятой главы состоит в том, что в ней, в отличие от остальных, только два фрагмента. Третий существует лишь как возможность и намечен в заключительной фразе: «Германн возвратился в свою комнату, засветил свечу и записал свое видение». Сама запись отсутствует, что создает «эффект фантастичности» третьего эпизода главы, который рождается в сфере воображения читателя. По «подсказкам» из предыдущего повествования угадывается как содержание записи Германна, так и ее «жанровый колорит» (помимо собственно эпистолярного).

Рассказ главного героя имеет сходство и с немецкой фантастической повестью, и со скандинавской разновидностью новеллы с мистическим колоритом, и с готическим романом в духе Радклиф. Сама запись – результат соединения трех сил: первая – разгоряченное вином воображение Германна; вторая – вмешательство высших сил («Я пришла к тебе против своей воли...»); третья – подобие творческого состояния в момент записывания. Условием их взаимодействия, без сомнения, становятся слова графини о картах. В них угадывается в первую очередь «ядро» мотивов, на основе которых может разворачиваться дальнейшая история о Германне: три карты «выиграют... сряду», но нужно соблюсти три условия (ставить по одной в сутки, не играть «во всю жизнь» и жениться на Лизавете Ивановне).

«Романный горизонт» этих мотивов возникает благодаря целому «шлейфу» ассоциаций. Одна из них связана с образом Чаплицкого, его выигрышем и трагическим концом (возможно, он нарушил условие игры после выигрыша). Эта

аналогия рождает еще одну, более отдаленную: возможные условия Сен-Жермена, поставленные московской Венере (она-то «не понтирует»).

Таким образом, в отсутствующей записи видения Германна оказались вмещены мотивы всех предыдущих «романных проектов». Более того, они сместились в горизонт не прошлого (уже произошедшего, бывшего), но возможного будущего: тех событий, что еще могут произойти с Германном. Записав свое видение, он уже зафиксировал на бумаге некую ключевую сцену «романа» о своей либо счастливой (при выполнении условия), либо трагической жизни (при его невыполнении), но все это – роман-мечта, роман-фантом. В потоке ассоциаций жанрово-композиционных структур с картами это – тот «туз», который мог бы стать завершением начатой «игры» с жанрами-«картами».

Пробужденная игра воображения героя, по всей видимости, находит свое образное воплощение в начальном эпизоде заключительной VI главки. Он напоминает фантастический сон (эпизод из второй главы), поскольку Германн видит реальные предметы через трансформированные образы трех карт. Буйство фантазии в этом фрагменте чревато возможными сюжетными линиями: отставка, путешествие, игорные дома Парижа.

Вмешательство случая направляет сюжетно-образную энергию начала шестой главки в бытовое русло, отсылающее нас к самому началу повествования – к ситуации игры. Однако теперь эта игра сопряжена со знанием тайны трех карт и обещает несметный выигрыш, как в фантастическом сне главного героя. Кроме того, Германн появляется у Чекалинского трижды, выполняя условие другого видения – призрака графини. Его педантизм и «система» в достижении столь вожделенной цели напоминают о происхождении персонажа, «немецких» чертах его характера. Вместе с тем мотив соблюдения условий ради выигрыша, непосредственно связанный с историями Венеры московской и Чекалинского, «превращает» главного героя в их двойника.

Кроме того, Германн, выполняя основные условия из записанного им видения, следует намеченной в предыдущей главе сюжетной линии. Когда герой ставит последнюю карту и воцаряется молчание, то эта пауза сродни молчаливому созерцанию мертвой старухи, застывшей в кресле. Поэтому интонации фразы «туз выиграл!» напоминают подобие «ответного выстрела» в «поединке» с графиней, мотив которого продолжен в странной фразе «дама ваша убита». Так отчетливо намечена ассоциация с эпизодом смерти графини, а затем и с ее «сатанинским» подмигиванием из гроба: «...пиковая дама прищурилась и усмехнулась» (ПД, с. 213). Дополняют эти потоки смыслов аналогии со сном и видением Германна (сон наяву: тайна карт вот-вот осуществит желаемое).

Таким образом, эпизод с проигрышем становится средоточием почти всех ассоциативных потоков «Пиковой дамы». Они сообщают развязке чрезвычайно насыщенное (романное по масштабу) содержание. Однако за пределами этого наиболее полного «романного проекта» оказываются одна очень важная сюжетная линия (любовная) и связанный с ней вариант осуществления мечты маленького человека (петербургская повесть). Напоминанием об этой «забытой карте» столь сложного «расклада» становится свернутая сюжетная линия о замужестве Лизаветы Ивановны, ее достойной жизни, текущей так же, как долгая и спокойная жизнь графини (воспитывает бедную родственницу). Такая аналогия судьбы

молодой героини и ее благодетельницы содержит намек на еще одну не «вмещенную» в развязку сюжетно-тематическую линию – бытовую. Она намечена и в описании жизни Лизаветы Ивановны, и в упоминании о женитьбе Томского на княжне Полине. В этом смысле слово «заключение» становится своеобразной символической границей «романного проекта» и не охваченных его ассоциативными потоками мотивов и сюжетных линий.

Очевидно, таким образом в «Пиковой даме» отразилось предчувствие Пушкиным того, что задуманный и пережитый им «проект романа» не осуществится во всей своей возможной полноте. Не оплодотворенный любовно-бытовой сюжетной линией, он неизбежно «проиграет», станет узнаваем и похож или на новеллу, или на фантастическую повесть, или на авантюрно-исторический роман: «Необыкновенное сходство поразило его... – Старуха, – закричал он в ужасе» (ПД, с. 213).

Таким образом, вместо ожидаемого «туза» жанров в заключительном эпизоде шестой главки выпадает «карта» меньшего достоинства. Такое расподобление повторяется в реплике сумасшедшего Германна: «Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..». Очевидно, это еще одна художественно-образная рефлексия Пушкина, отражающая несовпадение ожидаемого «проекта романа» и его «эскизного» воплощения в подобию ключевой сцены-развязки. Кроме того, с помощью вышеназванной реплики Германна фиксируется одна из возможных особенностей композиционной формы «Пиковой дамы» – ее переход в архитектурную.

Summary

E.V. Sintsov. Compositional and Architectonic Forms of “The Queen of Spades” by Alexander Pushkin.

The article regards the specific features and relations of two types in the integral organization of “The Queen of Spades” by Alexander Pushkin, namely its compositional and architectonic forms. It is proved that the main condition for their interaction is the image-artistic reflection of “novel projects” connected with the short story genre.

Key words: Alexander Pushkin, horizons of genre possibilities, compositional and architectonic forms, “novel projects”.

Источники

ПД – *Пушкин А.С.* Пиковая дама // Сочинения: в 3 т. – М.: Худож. лит., 1987. – Т. 3. Проза. – С. 190–214.

Литература

1. *Синцов Е.В.* В поисках ненаписанного романа: горизонт возможностей обновления жанров в творчестве А.С. Пушкина. – Казань: Фэн, 2006. – 241 с.
2. *Синцов Е.В.* Жанровые особенности «Пиковой дамы» в художественно-образных рефлексиях А.С. Пушкина // Болдинские чтения / Под ред. Н.М. Фортунатова. – Н. Новгород: Вектор ТиС, 2008. – С. 20–29.
3. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

4. *Слонимский А.* О композиции «Пиковой дамы» // Пушкинский сборник. – М.; Пг.: ГИЗ, 1923. – С. 171–180.
5. *Гей Н.К.* Проза Пушкина: Поэтика повествования. – М.: Наука, 1989. – 270 с.
6. *Тамарченко Н.Д.* О поэтике «Пиковой дамы» А.С. Пушкина // Вопр. теории и истории литературы. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1971. – С. 45–62.
7. *Бройтман С.Н.* Историческая поэтика // Теория литературы: в 2 т. – М.: Академия, 2004. – Т. 2. – 368 с.
8. *Полякова Е.* Реальность и фантастика «Пиковой дамы» // В мире Пушкина: Сб. ст. – М.: Сов. писатель, 1974. – С. 373–412.
9. *Шайтанов И.О.* Две «неудачи»: «Мера за меру» и «Анджело» // Вопр. лит. – 2003. – № 1. – С. 123–148.
10. *Шатин Ю.* Текст как самописание жанра: «Домик в Коломне» А.С. Пушкина // Пушкинский сборник. – М.: Три квадрата, 2005. – С. 248–257.
11. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 456 с.

Поступила в редакцию
12.12.09

Синцов Евгений Васильевич – доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского и татарского языков Казанского государственного энергетического университета.

E-mail: esintsov@mail.ru