

ИНТЕРЬЕР ПЕТЕРБУРГСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ПИКОВОЙ ДАМЕ ПУШКИНА*

Татьяна В. Цивьян

Поводом к написанию этой статьи явилась давняя дискуссия о „территориальных” текстах русской литературы вообще и об одном из них в частности – о *петербургском*, „с лёгкой руки” которого появились и появляются другие тексты (*московский*, *провинциальный* и т.п.). *Петербургский текст* (далее ПТ) давно получил права гражданства; у него есть своя хронология и свои авторы („демиурги”). Достаточно единодушно признаётся, что в начале этого литературного явления стоит Пушкин, а образцовыми примерами ПТ в его творчестве являются *Медный всадник* и *Пиковая дама*. Естественно, признаётся и то, что точка отсчёта для ПТ определена достаточно условно, что она *выбрана* как начало некоего этапа (периода, направления), подготовленного предшествующими текстами и очертившего (новые) границы своего собственного пространства. Под границами понимается сама структура ПТ с её грамматикой, словарём и с её семантикой, в свою очередь определяющей набор сюжетов, персонажей и формирующей то, что можно назвать „смыслами” ПТ или его „идеями”.

Исследования ПТ катятся, в определённом смысле, по наезженной колее – так же, как и продуцируется и репродуцируется сам ПТ в разных вариантах¹. В какой-то момент можно едва ли не зайти в тупик, перестав понимать, кто за кем идёт в конструировании ПТ: исследователь за писателем или наоборот? И тут неизбежно возникает сомнение, не навязываем ли мы писателю слишком жёсткую схему и слишком высокую степень „умышленности” в выполнении этой схемы?

Действительно, если мы обратимся к Пушкину, точнее, вернёмся к Пушкину, т.е. к *началам* ПТ, то у нас не могут не появ-

* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ *Текст пространства – пространство текста* (99-06-80521).

1 В своё время мы предприняли попытку рассмотреть в качестве образца ПТ статью Т.К. Горышиной *Растительный мир старого Петербурга*, помещённую в историко-краеведческом сборнике *Невский архив* (Москва – Санкт-Петербург 1993).

виться вопросы, пусть они и носят несколько метафизический характер. Например: выбирал ли он местом действия *Пиковой дамы* Петербург, имея в виду (ещё не сформулированный исследователями – или создателями) ПТ, или это объясняется иными причинами, в том числе и случайностью? *Медный всадник* и *Пиковая дама* составляют своего рода *петербургское единство* в началах ПТ (они и были написаны одновременно, в 1833 г., во время второй Болдинской осени). Однако, если сюжет *Медного всадника* – наводнение 1824 года – мог разворачиваться *только в Петербурге* (что подчёркнуто и названием поэмы, и подзаголовком *Петербургская повесть*, и тем, что „происшествие, описанное в сей повести, основано на истине”, а „подробности наводнения заимствованы из тогдашних журналов”), то в отношении *Пиковой дамы* всё выглядит не так однозначно².

История с чудесным карточным выигрышем могла произойти и в Париже (где, собственно, и лежит завязка сюжета, – там случается „анекдот о трёх картах”, столь сильно подействовавший на воображение Германна), и в Москве (откуда в Петербург переехал Чекалинский), да и вообще в любом месте, где есть игорный дом или дом, где собираются любители карточной игры (как это было у Нарумова и у того же Чекалинского³). При внимательном прочтении текста обнаруживается, что лексема „Петербург” или указание на петербургские реалии встречаются в нём редко, и не на Петербурге основан топографический (и топонимический) словарь *Пиковой дамы*: следует заметить, что один из признаков „территориального текста” состоит в том, что такой текст „любит” называть сам себя, и это приводит даже к избыточности.

Существенно и следующее. В черновых набросках к *Пиковой даме* место действия было определено в первой же фразе, за которой следовали уточняющие детали:

2 Текст *Пиковой дамы* цитируется по изданию: Пушкин 1978: VI. В скобках даются номера страниц.

3 „В Москве составилось общество богатых игроков, под председательством славного Чекалинского... Долговременная опытность заслужила ему доверенность товарищей, а открытый дом, славный повар, ласковость и весёлость приобрели уважение публики” (234).

Года четыре тому назад собралось нас в Петербурге несколько молодых людей, связанных между собою обстоятельствами... Обедали у Андрие, ...ездили к Софье Астафьевне... (495).

Однако в окончательном варианте это ушло, и осталось лишь косвенное указание на Петербург, которое можно видеть в „конногвардействе” Нарумова⁴.

Вся I глава имеет отчётливо французский топономастический колорит: графиня Анна Федотовна лет шестьдесят тому назад ездила в *Париж*, за нею волочился *Ришелье*, она проиграла *герцогу Орлеанскому*, обратилась за помощью к *Сен-Жермену*, явилась в *Версале au jeu de la Reine* (211-212); об „открытых игрецких домах Парижа” мечтает и Германн (234). Столь же отчётливо Франции противостоит „не-петербургская” Россия: графиню в Париже называли *La Vénus moscovite* – *moscovite* ассоциируется не только с Россией, но и с Москвой, к этому же „под Парижем нет у них ни *подмосковной*, ни *саратовской деревни*” (211). Ещё одно упоминание Москвы – в связи с переездом из неё Чекалинского (234).

Петербург назван трижды – в отмеченных точках сюжета, причём первый раз как бы сдвоенно, в одном эпизоде: одержимость идеей трёх карт связана у Германна со странствиями по городу:

Что если, – думал он на другой день вечером, *бродя по Петербургу*, – что, если старая графиня откроет мне свою тайну! ...Рассуждая таким образом, очутился он *в одной из главных улиц Петербурга* перед домом старинной архитектуры (219).

Третье упоминание Петербурга связано с началом роковых карточных экспериментов Германна (а не с его маршрутами и не с петербургскими реалиями): сказано, что в Петербург переезжает из Москвы Чекалинский (234). С Германном же связан и единственный микротопоним: *Обуховская больница*, в 17-м номере которой он сидит (237). В *этом* Петербурге нет Невы (как и других рек и каналов), нет Невского проспекта (как и вообще отождествляемых адресов – графини, Германна,

4 И далее – в „немецкости” Германна, ср., однако, *московский* „национальный состав” в *Гробовщике* (немцы, чухонец Юрко).

Нарумова, Чекалинского⁵), нет знаменитых храмов (графиню отпевают в *** монастыре), ресторанов (вместо *Андрие* черновых набросков – неизвестный *уединённый трактир*). Едва ли не единственный (но яркий) пассаж, характерный для „Петербург ПТ”, следующий:

[Германн в десять вечера стоит перед домом графини]: Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты. Изредка тянулся Ванька на тощей кляче своей, высматривая запоздалого седока. – Германн стоял в одном сертуке, не чувствуя ни ветра, ни снега (223)⁶.

Более пристальное „топографическое прочтение” текста обнаруживает следующее: организация пространства в *Пиковой даме* построена на оппозиции *внутренний/внешний* таким образом, что основной пространственной единицей, основным семиотическим локусом является *дом* и его *интерьер*, представленные не только как реалии, но и как лексемы мифологического словаря (откуда они и переходят в ПТ). *Внешнее* пространство ограничено фрагментом, видимым из *окна дома*, и – *vice versa* – это то „уличное” пространство, которое необходимо для того, чтобы *видеть*, при этом не столько сам дом, сколько то, что происходит *внутри*. *Око-окно* – известный символ-тождество мифологического словаря. Он обозначает *зрение-видение/смотрение*, т.е. получение информации визуальным путём. Представляется, что в этом и состоит организующий стержень *Пиковой дамы*:

[Взгляд *изнутри наружу*]:

Лизавета Ивановна осталась одна: она оставила работу и стала *глядеть в окно*. Вскоре на одной стороне улицы из-за угольного дома показался молодой офицер (215);

[о погоде на улице узнают, открыв] *форточку* (216-217);

...однажды Лизавета Ивановна, сидя под *окошком* за пяльцами, нечаянно взглянула на улицу и увидела молодого инженера,

5 Этот дефицит отчасти возмещён в опере *Пиковая дама*: Зимняя канавка и т.п. детали.

6 Можно отметить и вольное обращение Пушкина с реальным петербургским климатом, точнее со световым днём: в I главе рассвет после *долгой зимней ночи* наступает в *шестом часу* утра, что невозможно.

стоящего неподвижно и *устремившего глаза к ее окошку* [она смотрит в окно еще два раза и видит его]... После обеда она подошла к окошку с чувством некоторого беспокойства, но уже офицера не было... [затем она видит его у *подъезда* и] Возвратясь домой, она подбежала к окошку, – офицер стоял на прежнем месте, *устремив на нее глаза*... С того времени не проходило дня, чтоб молодой человек, в известный час, не являлся под *окнами* их дома. Между ним и ею учредились безусловные сношения... она... *смотрела* на него с каждым днем долее и долее... она *видела* острым взором молодости... (218).

[Взгляд *снаружи внутрь*: неведомая сила притягивает Германна к дому графини]:

Он остановился и стал *смотреть* на окна. В одном *увидел* он черноволосую головку... Германн *увидел* свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь (221);

[ожидавая отъезда графини в бал, Германн стоит перед ее домом и видит, как] *окна* померкли (223).

[Контакты *через окно*: получив письмо от Германна, Лизавета Ивановна не знает, что делать],

перестать ли сидеть у *окошка* [но выбирает другой вариант, пишет письмо и] *увидя* идущего Германна, Лизавета Ивановна... отворила *форточку* и бросила письмо на улицу (222);

Наконец, она бросила ему в *окошко* следующее письмо (223).

Итак, контакты через окно способствуют возникновению между героями *неусловленных сношений*:

Не прошло и трёх недель с той поры, как она в первый раз *увидела в окошко* молодого человека, – и уже она была с ним в переписке, – и он успел вытребовать от неё ночное свидание! (227).

Здесь сто́ит обратиться к архетипической (фольклорной) модели мира, в контексте которой *окно* среди прочего имеет значение „нерегламентированного” и потому опасного входа в дом: через окно попадает во *внутреннее*, защищающее пространство дома враг („вредитель”). Поза-позиция „с пальцами под окошком” (ср. в *Сказке о царе Салтане*: „три девицы под окном / пряли поздно вечерком”) может повернуть события в совершенно неожиданную и нежелательную сторону – как это и происходит в *Пиковой даме*. Дальнейшее подтверждение

опасности контактов через *око/окно* – в сверхъестественных событиях, происходящих с Германном уже после смерти графини. Германн выбирает запрещённый, *непрямой* (не случайно он появляется *из-за угольного дома*, т.е. из-за угла) способ общения и тем самым подготавливает опасные контакты с потусторонним миром.

[На похоронах, при прощании Германн] бледен, как сама покойница, взошел на ступени катафалка и поклонился... В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо *взглянула* на него, прищуривая одним *глазом*... [Ночью, при лунном свете Германн, проснувшись, думает о похоронах старой графини]. В это время кто-то с улицы *заглянул* к нему в *окошко*, – и тотчас отошел... [после визита призрака] Германн слышал, как хлопнула дверь в сенях, и *увидел*, что кто-то опять *поглядел* к нему в *окошко* (232-233).

Следует сказать, что это подготовлено и тем, что перед фатальным приходом Германна графиня, выглядящая как покойница (качание страшной старухи как бы *по действию скрытого гальванизма, мутные глаза, мёртвое лицо*) сидит в вольтеровых креслах у *окна* (225). Далее, в комнате Лизаветы Ивановны:

Германн сел на *окошко* подле нее и все рассказал... Она отерла заплаканные *глаза* и подняла их на Германна: он сидел на *окошке*, сложа руки и грозно нахмурясь (229).

Мотив *ока-окна*, как уже было сказано, универсален, т.е. не привязан именно к Петербургу. Однако Петербург, точнее, ПТ, как бы вбирает в себя определённый круг семантических единиц, чтобы потом сделать их *своими*, превратить в собственные дифференциальные признаки. Иными словами, опасно не только *окно* как таковое, но *петербургское окно*⁷. В этом контексте известная формула-символ „Петербург – окно в Европу” (окно, *из* которого Россия смотрит *наружу*, т.е. в Европу, и/или *в* которое смотрит *внутри*, на Россию Европа)

7 В противопоставление беззаботному мандельштамовскому:

Вы, с квадратными окошками невысокие дома –
Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима.

приобретает оттенок амбивалентности. В самом деле, это не надёжная *дверь* – обычный, „законный” вход и выход, а „сомнительное” окно, влекущее за собой возможность опасных контактов⁸.

Ещё более отчётливо ситуация мифологической (и отсюда *петербургской*) опасности проступает в *Пиковой даме* в связи с *интерьером дома*. Уже говорилось, что дом графини не имеет адреса⁹; известно лишь, что он находится в *одной из главных улиц Петербурга* и что это дом *старинной архитектуры* (219). Из чего можно заключить, что это должен быть богатый, большой дом с типичной для XVIII века анфиладной планировкой, вроде той, которая угадывается в доме Чекалинского („они прошли ряд великолепных комнат...”, 235). Очевидно, такие комнаты есть и в доме графини (*скучная и пышная гостиная, 217, зала, гостиная, 224* и т.д.), но к нам, как известная волшебная избушка, он поворачивается совершенно другой стороной: он тесен, раздроблен на маленькие помещения, в свою очередь разделённые ширмами. Независимо от реальности ширм как необходимого элемента обстановки (ширмы в уборной графини, за которыми она переодевается, ширмы в спальне, за которыми стоит кровать), их присутствие играет знаковую роль в этом утеснённом интерьере. Стоит вспомнить описание *бедной комнаты* Лизаветы Ивановны,

где стояли ширмы, оклеенные обоями, комод, зеркальце и крашенная кровать, и где сальная свеча темно горела в медном шандале (217)¹⁰.

Вот ещё примеры из интерьерного словаря: *каморка, маленький* (двери, кровать), *узкая, узенькая, витая* (лестница). Утеснённость подчёркнута обилием вещей:

[в спальне графини]: Перед кивотом, наполненным старинными образами, теплилась золотая лампада. Поляньялые штофные кре-

8 Нужно ли и можно ли смотреть в это окно или из него – к прочно существующей проблеме „целесообразности” Петербурга как *гениальной ошибки* Петра (ср. вообще отношение к его реформам).

9 Хотя в литературной топографии Петербурга он прекрасно известен как дом Голицыной на Малой Морской.

10 *Темно* (в значении *тускло*) придаёт образу оттенок оксюморонности.

сла и диваны с пуховыми подушками... стояли в печальной симметрии вдоль стен... По всем углам торчали фарфоровые папушки, столовые часы работы славного Легоу, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки... Германн пошел за ширмы. За ними стояла маленькая железная кровать... (224).

О передвижениях Германна по городу мы знаем мало, и определить его маршруты по карте невозможно. Известно лишь, что он хаотично *бродил* по Петербургу и, подчиняясь *неведомой силе*, постоянно оказывался перед домом графини, стоявшем *в одной из главных улиц* города. Но путь *внутри* дома, *по дому*, описан чрезвычайно подробно и точно, мало того, он повторён *трижды* – 1) письмо-инструкция Лизаветы Ивановны, 2) путь Германна *туда* и 3) его путь *обратно*. Все три пути повторяют друг друга без противоречий, лишь лексический набор варьируется таким образом, что подчёркивается увеличивающаяся сложность, узость и лабиринтность этого непрямого, обходного и потому *неправильного/неправедного* пути:

Ступайте прямо на лестницу... [в передней], вероятно, вы не встретите никого... Из передней ступайте налево, идите все прямо до графининой спальни. В спальне за ширмами увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никогда не входит; слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница: она ведет в мою комнату (223);

Германн взбежал по лестнице, отворил двери в переднюю... вошел в спальню... прошел за ширмы... справа находилась дверь, ведущая в кабинет; слева, другая – в коридор. Германн ее отворил, увидел узкую, витую лестницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... Но он воротился и вошел в темный кабинет (224)¹¹;

„Я думала провести вас по потаенной лестнице, но надобно идти мимо спальни, а я боюсь.” – „Расскажите мне, как найти эту потаенную лестницу” ...Он спустился вниз по витой лестнице и вошел опять в спальню графини... вошел в кабинет, ощупал за обоями дверь и стал сходить по темной лестнице... Под лестни-

11 Т.е. Германн в уже извилистом пути делает ещё одну девиацию, дополнительно увеличивая „неправильность”.

цею Германн нашел дверь, которую отпер тем же ключом, и очутился в сквозном коридоре, выведшем его на улицу (229-230).

Организирующим центром пути оказывается *лестница* (также весьма значимая единица мифологического словаря), точнее *лестницы*, поскольку их три¹²: „парадная”, по которой Германн входит в дом, *узенькая витая*, ведущая во внутренние покои, и *потайная*, выводящая из дома. Путь тем самым усложняется, становится ещё более *закрытым* (в семиотическом смысле термина, т.е. принадлежащим *иному* миру¹³), и это определяется тем, что Германн, как уже говорилось, на каждом витке делает *неправильный выбор*, поворачивая „не в ту сторону”¹⁴.

Итак, пространство сюжета в *Пиковой даме*, если можно так сказать, ориентировано на интерьер. Это становится особенно очевидным при сопоставлении с *Медным всадником*, где *внутреннего* пространства *дома* практически нет, и оппозиция *внутренний/внешний* представлена почти исключительно *внешним* – в противопоставление *Пиковой даме*. Конечно, это определено сюжетом поэмы: наводнение – явление, которое захватывает прежде всего *внешнее* пространство и, врываясь во *внутреннее*, как бы выворачивает его наизнанку, *во-вне*¹⁵. Ср.:

12 Как ранее *три* пути – к многократно описанной роли числа 3 в *Пиковой даме*.

13 Для того, чтобы выйти из дома, надо пройти мимо мёртвой графини, т.е. соприкоснуться с миром смерти: Лизавета Ивановна боится, Германн принимает это спокойно, поскольку стремится вступить в „неусловленные сношения” со сверхъестественным и уже причастен *нижнему* миру. *Странные чувствования*, которые навеивает на него *тёмная лестница*, относятся лишь к любовным приключениям графини в прошлом, но образы связаны со смертью и достаточно натуралистическими её деталями:

...молодой счастливцев, давно уже истлевший в могиле, а сердце его престарелой любовницы сегодня перестало биться (230).

14 Независимо – и раньше – к этим же выводам (дом-лабиринт, путь по лабиринту; *дверь* и *лестница* как ключевые слова) пришёл М. Евзлин в своей статье, посвящённой мифологической интерпретации *Пиковой дамы*, см. Евзлин 1998.

15 Текст *Медного всадника* цитируется по изданию: Пушкин 1977: IV. В скобках даются номера страниц.

...воды вдруг
 Втекли в подземные подвалы,
 К решеткам хлынули каналы... злые волны,
 Как воры, лезут в окна¹⁶...
 Обломки хижин, бревны, кровли,
 Товар запасливой торговли,
 Пожитки бедной нищеты... Гроба с разбитого кладбища
 Плывут по улицам... (279);

Невой ограбленный подвал (284).

Лишь однажды, до наводнения, говорится о *внутреннем* пространстве дома:

Итак, домой пришел, Евгений
 Страхнул шинель, разделся, лег... (277).

Далее всё действие переносится *во-вне*. Царь выходит на балкон своего дворца, стоящего на реках улиц, как *печальный остроб*; пейзаж „после наводнения” подчёркнуто *внешний*:

Уже по улицам свободным...
 Ходил народ. Чиновный люд,
 Покинув свой ночной приют,
 На службу шел...
 ...С дворов
 свозили лодки... (284).

С наводнением вся жизнь Евгения переносится *во-вне*: львы, на которых он сидит, стоят *над возвышенным крыльцом*; после трагедии

...он
 к себе домой не возвращался...
 Весь день бродил пешком,
 А спал на пристани... (284),

т.е. на краю, на границе, или на *пороге* воды и тверди, — и умирает Евгений *у порога* домика Параши, снесённого на

¹⁶ Снова враждебная сила прорывается через *окно*; к этому ранее: „Сердито бился дождь в окно” (277).

пустынный остров (287): доступ *внутри* ему как бы закрыт. Ср. к этому же значимо: „...питался / В *окошко* брошенным куском” (284), а далее „мифологическая” характеристика Евгения: „Ни то, ни сё, ни житель света / Ни призрак мёртвый...” (285), как бы объясняющая, почему путь *внутри* дома для него невозможен.

И в *Медном всаднике* маршруты героя описываются тем же глаголом *бродить*, однако основные точки городского пейзажа (панорама Петербурга в его „водной” ипостаси) узнаваемы и могут быть „положены на карту”, – не в последнюю очередь потому, что они (многократно) названы: *град Петров, Петра творенье, Петроград, Петрополь, Нева, невские берега, Марсовы поля, Коломна, острова, царский дворец, площадь Петрова...*¹⁷, не говоря уже о монументе, *Медном всаднике*, как указателе собственного локуса. Топографическая проработанность пространства в *Медном всаднике* является сильным основанием для того, чтобы отнести поэму к *началам и образцам* ПТ.

Рассмотренные не просто вместе („в паре”), но в контексте ПТ, *Медный всадник* и *Пиковая дама* оказываются как бы в дополнительном распределении. Точнее, у каждого есть *своё* петербургское пространство (пространство ПТ): в *Медном всаднике*, оно *внешнее*, в *Пиковой даме* – *внутреннее*. Но если *внешний* Петербург опознаётся и отождествляется однозначно, то *внутренний*, интерьерный, представляется амбивалентным. Как сюжет *Пиковой дамы* в принципе может быть привязан и не к Петербургу, так и дом графини может быть перенесён в другой локус: его планировка и интерьер типичны для его времени, для его владелицы и т.п., может быть, в большей степени, чем для Петербурга. Однако его включению в пространство ПТ помогает *Медный всадник*, второй (или первый?) член этой петербургской пары. В итоге перед нами *полное* описание петербургского пространства и *извне*, и *изнутри*¹⁸. Вряд

17 Топография *Медного всадника* изучена и описана досконально и закреплена иллюстрациями Бенуа.

18 Следует сказать, что оба произведения рассматриваются вместе и на сюжетно-персонажном уровне, причём подчёркивается их приуроченность к большому городу, т.е. к Петербургу, как к бездушной силе, подавляющей бунт *маленького человека*. Со времени Пушкина эта тема становится в ПТ определяющей.

ли имеет смысл рассуждать о том, насколько сознательно проводил Пушкин такое разделение/объединение и насколько он „имел в виду” ПТ. Но, как бы то ни было, параметры „двойного” петербургского пространства были заложены и впоследствии – уже явно умышленно – использованы Достоевским, а вслед за ним и другими создателями *петербургского текста*.

ЛИТЕРАТУРА

- Пушкин, А. С.
1977 *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Ленинград 1977: IV.
1978 *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Ленинград 1978: VI.
- Евзлин, М.
1998 *Пространство и движение в повести Пушкина Пиковая дама*, в: *Studia Russica II, Slavica Tergestina* 6, Trieste 1998: 37-53.