

Старая графиня

Старая графиня Анна Федотовна — персонаж повести А.С. Пушкина «Пиковая дама», восьмидесятилетняя старуха, в доме которой воспитывается бедная родственница Лизавета Ивановна; хранительница тайны «трех карт»; олицетворение судьбы. Впервые появляется перед читателем в образе молодой властной красавицы, в дымке легендарного «анекдота» шестидесятилетней давности, за которым, по свидетельству П.В. Нащокина (запись П.И. Бартенева), стоит легенда о «реальном» приключении княжны Натальи Петровны Голицыной, «открывшей» внуку тайну трех карт, некогда поведенную ей Сен-Жерменом.

Внук графини от одного из четырех ее сыновей, Томский, рассказывает карточным игрокам историю, приключившуюся с Анной Федотовной в Париже; о ее общении с Ришелье; об отказе мужа оплатить ее огромный карточный долг герцогу Орлеанскому; о согласии знаменитого мистика Сен-Жермена сообщить ей тайну трех карт при условии никогда более не играть; о выигрыше; о «покойном Чаплицком», которому графиня, сжалившись, раскрыла тайну — на тех же условиях.

В этом рассказе важны прежде всего три детали. Во-первых, что молодость графини прошла в Версале второй половины XVIII века, — а Версаль «образца» XVIII века Пушкин связывал с мотивом роскошного умирания, государственной дряхлости (ср. образ Парижа начала века в «Арапе Петра Великого»). Не менее примечательно, что в Париже ее прозвали Московской Венерой — ее красота была скульптурной, неподвижной, холодной, — а значит, как бы и не до конца живой. Наконец, Сен-Жермена, от которого графиня получила секрет трех карт, считали Вечным Жидом, Агасфером. Так, автор окружает образ графини почти масонским треугольником мифологических ассоциаций, связывает тему ее молодости с темой ускользающей смерти, а тайну трех карт — с тайной самой человеческой жизни.

Вслед за этим читатель попадает в уборную старой графини. Время здесь остановилось (царствуют моды 1770-х), размышления о живых перепутались с памятью о мертвых (графине не сообщают о кончинах ее сверстниц); Старая графиня не зла, но своенравна, заставляет свою воспитанницу то одеваться на прогулку, то вновь раздеваться, то опять одеваться. Главное же для Пушкина — это причина ее «холодного эгоизма»: она отлюбила свой век и чужда настоящему, то есть жизнь от нее уже ушла, а смерть ее еще не посетила, словно бы, получив секрет от «Вечного Жида», она должна отчасти разделить его проклятием мертвенным бессмертием.

Этот мотив будет вскоре усилен и закреплён.

Главный герой повести, военный инженер Германн, пробравшийся в спальню старой графини, чтобы выведать тайну трех карт, разглядывает портреты, «писанные в Париже *par m-me Lebriun*»: полный и румяный мужчина, молодая напудренная красавица с орлиным носом. Читатель вновь возвращен к образу молодой графини; но портрет — не рассказ, в котором сам ход повествования, само сцепление слов «оживляют» давно прошедшие события и лица; портрет неподвижен; мысль о прижизненной смерти, на которую сравнение с Московской Венерой лишь намекало, здесь прописана окончательно; даже напудренность молодого лица графини должна напоминать о мертвенном холоде. А упоминание о дамских игрушках, изобретенных одновременно с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом, призвано не столько еще раз подчеркнуть «ветхость» и «старомодность» старой графини, сколько подготовить читателя к следующему повороту сюжетной линии. И одновременно — к переходу от темы магнетизма (то есть передачи

психической энергии от живого тела к живому телу) — к гальванизму (то есть оживлению мертвой материи).

В эпизоде «свидания» Германна с графиней, вернувшейся в два часа ночи с бала, она будет неоднократно перемещаться из области смерти в пространство жизни и обратно. Сначала желтизна ее лица, «потусторонность» облика (она сидит, «шевелия отвислыми губами, качаясь направо и налево») сами собою наводят на мысль о действии «скрытого гальванизма». То есть о демоническом оживлении мертвого тела Московской Венеры. Однако при виде Германна «мертвое лицо ее изменилось неизъяснимо»; она, как бы вернулась по эту сторону границы между жизнью и смертью. И тут же выясняется, что такой «оживляющей» властью над нею обладают только два чувства: страх и воспоминание. Полубредовые предложения и просьбы Германна не производят на нее никакого впечатления (ибо страх улегся), из мертвенного равнодушия ее вновь выводит только имя покойного Чаплицкого. Впрочем, замечание автора о «сильном движении души», в ней произошедшем, заведомо двусмысленно: ибо это движение души, покидающей тело. Старая графиня опять погружается в «промежуточную» бесчувственность, чтобы провалиться из нее в смерть, как только Германн наведет свой незаряженный пистолет.

Но как при жизни она была причастия смерти, так после кончины она не собирается оставлять пределы жизни. Описывая отпевание, обычно экономно расходующий слова рассказчик подчеркивает, что старая графиня лежала в гробу «сложив руки» — хотя по-другому она лежать и не могла; но в ночь графининой кончины Германн и Лизавета Ивановна тоже сидели друг напротив друга скрестив руки — он гордо, по-наполеоновски, она смиренно, как Мария Магдалина. Сложенные крест-накрест руки старой графини — это не знак гордости и не знак смирения, это даже не просто знак смерти (стоит Германну подойти к телу «усопшей», как старуха насмешливо прищуривается одним глазом). Ее крестообразно сложенные руки — знак новой «жанровой прописки». Она представляла перед читателем в роли молодой героини исторического анекдота, рассказанного Томским; в образе неподвижного портрета; она была дряхлым персонажем социально-бытовой повести о бедной воспитаннице. Теперь ей, при жизни предпочитавшей старые французские романы, «где бы герой не давил ни отца, ни матери, и где бы не было утопленных тел», предстоит уподобиться именно «мертвым» героям «романов ужасов» и русских баллад, которые так любили являться миру живых в похоронном образе. (Ср. даже пародийно-балладный образ В. Жуковского в сатире А. Воейкова «Дом сумасшедших»: «лапочки крестом».)

И тут автор резко меняет тональность повествования. Доселе она была мрачно-серьезной, и только эпитафии бросали легкий ироничный отсвет на происходящее. Внезапно подмигнувшая Германну старуха переводит повесть в новый стилистический регистр. Интонация становится двойственной; понять, до конца ли сам автор верит в реальность происходящего, заведомо невозможно. Да и не нужно. Старая графиня, которая при жизни была несколько мертвой, по смерти оказывается отчасти живой; в ночь после похорон, шаркая тапочками, она — то ли во сне, то ли наяву — является Германну и замогильным голосом извещает, что пришла не по своей воле открыть ему тайну трех карт. Гадать, по чьей воле — благой или злой, тоже бесполезно. С одной стороны, ее «гальванический» облик наводит на мысль о демонизме. С другой — ее внезапная забота о «бедной воспитаннице»: («Тройка, семерка и туз выиграют тебе сряду <...> Прощаю тебе! мою смерть, с тем чтоб ты женился на моей воспитаннице Лизавете Ивановне...») вызывает противоположные догадки. С третьей, когда, делая последнюю ставку, дважды выигравший Германн обдергивается и вместо правильно подсказанного мертвой старухой туза ставит на пиковую даму, — лукавый прищур «карточной» дамы и усмешка вынуждают подумать о дьявольском лукавстве. С четвертой стороны — Германн не выполнил условия, поставленного лично старой графиней (а не той силой, что через нее передала тайну), не женился на бедной воспитаннице; его проигрыш может быть

следствием мистической мести старой графини. («Покойный Чаплицкий» также не выполнил условия графини, продолжил играть после отыгрыша — и умер в нищете.) Но для понимания повести это не важно; главное, что в образе ожившей (и, несомненно, демонической) карты, олицетворяющей Судьбу, с которой нельзя играть, сошлись все разнообразные облики, в которых представала перед читателем старая графиня: равнодушная Московская Венера (на картах дамы изображались обычно «в стиле» французского XVIII века); красавица с портрета; подмигивающий труп старухи.