



© 2025. Татьяна Боборыкина

Санкт-Петербургский Государственный Университет, Санкт-Петербург, Россия

«Пиковая дама». Коды пластической визуальности

© 2025. Tatiana A. Boborykina

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

The Queen of Spades. Codes of Plastic Visuality

Информация об авторе: Татьяна Александровна Боборыкина, кандидат филологических наук, доцент, старший преподаватель Факультета Свободных Искусств и Наук СПбГУ, Санкт-Петербургский Государственный Университет, Университетская наб., д. 7-9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.

<https://orcid.org/0000-0002-8661-3435>

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Аннотация: В соответствии с названием в статье рассматриваются некоторые ключевые моменты повести «Пиковая дама» А.С. Пушкина, которые так или иначе закодированы. Иногда эти коды даже в пространстве вербального текста предстают, как образы пластически осязаемые и внутренне связанные между собой по всему пространству произведения. Некоторые из них остаются незамеченными, особенно, при переводе на иностранный язык, где они могут исчезнуть, как таковые. А на родном языке в отдельных изданиях они бывают просто опущены, по непонятным мотивам. Подобное невнимание к частям текста, представляющим своего рода «тайнопись» Пушкина, можно объяснить разными причинами. Возможно обычные, на первый взгляд ничем не примечательные слова, особенно расположенные на некотором расстоянии друг от друга, не воспринимаются, как единый «поток сознания» или как некие шифры, несущие важную информацию. Однако, их расшифровка может существенно влиять на понимание художественного метода писателя и, соответственно, содержания повести.

В статье отмечены некоторые из кодов «Пиковой дамы», которые отсутствуют в ранних французских и английских переводах. С другой стороны, здесь отмечены воплощения кодов и создания новых, вскрывающих подтекст повести, в ряде переводов ее на языки визуальных искусств. Для примера взяты реализованные метафоры отдельных экранизаций – Т. Диккенсона, И. Масленникова, а также режиссерская трактовка В. Мейерхольда оперы «Пиковая

дама» П.И. Чайковского. Более подробно анализируются смыслы пластической визуальности и, соответственно, общая концепция хореографической постановки Ролана Пети.

В зависимости от избранного подхода, каждый интерпретатор и аналитик, по-своему расшифровывая мысли, «закодированные» в словах, создает как бы новую версию «Пиковой дамы». В статье анализируются некоторые из них, при этом выдвигается трактовка, по которой интригой становится не столько игра, сколько игрок, в сознании и подсознании которого зарождаются безумные замыслы и свершаются ошибки, почти «преступные», определившие специфику его «наказания». Соответственно акцентируется роль Германна в выборе собственной Судьбы, что приводит к выводу о том, что главной тайной повести, рассказанной Пушкиным с искусством, опередившим свое время, является сам человек.

Ключевые слова: Пушкин, «Пиковая дама», переводы, «поток сознания», Достоевский, экранизации, Диккенсон, Мейерхольд, балет, Ролан Пети.

Для цитирования: Боборыкина Т.А. «Пиковая дама». Коды пластической визуальности // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2025. № 1 (29). С. 123–154. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-123-154>

Information about the author: Tatiana A. Boborykina, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Lecturer, Faculty of Free Arts and Sciences, St. Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7-9, 199034 St. Petersburg, Russia.

<https://orcid.org/0000-0002-8661-3435>

E-mail: t.boborykina@spbu.ru

Abstract: In accordance with the title the essay explores some of the key moments of Alexander Pushkin's *The Queen of Spades*, which are this way or other encoded. Their decoding may serve to a better understanding of both the author's artistic method and the message of his story. These verbal codes sometimes appear as visual or inwardly connected throughout the entire realm of the text. However, some of them remain unnoticed or simply disappear when translated into foreign languages. Even in certain publications in the native tongue they are for no reason omitted.

Such negligence of those parts of the text which appear to be Pushkin's "secret signs" can be explained by various reasons, including the fact that apparently unremarkable words, especially when placed at a distance from one another, are not recognized as being connected in a particular "stream of consciousness," or as ciphers that contain important information.

The essay explores some of the unnoticed codes of *The Queen of Spades* in various French and English translations. However, a reflection on these codes as well as the creation of new ones that discover the subtext of the short story can be found in its translations into the languages of visual arts. Some examples are given from Thorold Dickenson's and Igor Maslennikov's film versions as well as from the director's interpretation of Tchaikovsky's opera by Vsevolod Meyerhold, and a more detailed analysis is given to various visual metaphors and accordingly to the whole conception of the choreographic adaptation by Roland Petit of Pushkin's short story.

Depending on the method and approach chosen, each interpreter, while revealing some of the secret codes, creates yet another vision of *The Queen of Spades*.

Summarizing some of the most popular interpretations, the author offers the one, according to which the main intrigue is not so much the card game, as the gambler's consciousness and subconscious. This is where his almost "insane" plans are born and where his almost "criminal" actions that determine his "punishment" take place. The article explores the role of Herman in choosing his own Destiny and concludes that the main mystery of the story, told by Pushkin with a mastery far ahead of his time, is Man himself.

Keywords: Pushkin, *The Queen of Spades*, translations, "stream of consciousness," Dostoevsky, film adaptations, ballet, Dickenson, Meyerhold, Roland Petit.

For citation: Boborykina, T.A. "The Queen of Spades. Codes of Plastic Visuality." *Dostoevsky and World Culture. Philological journal*, no. 1 (29), 2025, pp. 123–154. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2025-1-123-154>

«И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем»
Ф.М. Достоевский

Повесть, написанная Болдинской осенью 1833 года, полна разнообразных тайн. В нее — как в поистине идеальный текст — «можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным», при этом вереница возникающих от выбранного пути кодов «теряется где-то в бесконечной дали» [Барт, 2001, с. 33]. Я попытаюсь зайти в текст повести через мотив Судьбы, сплетающийся с мотивом внутренних миров человека и под этим знаком расшифровать то, что могло остаться незамеченным.

Судьба в произведениях Пушкина порой предстает в пластически-осязаемых образах, как например, в поэме «Медный всадник» (1833), где властная зримая сила наводнения круто меняет всю жизнь героя. Такую же роль играет и снежная буря в повести «Метель» (1830), поражающей «искусством, с каким из метельного сумрака человеческих страстей и намерений судьба, разъединяя и связывая, самодержавно вырезает спирали своего собственного, прихотливо творимого бытия» [Терц, 1993, с. 28].

«Пиковая дама» тоже о Судьбе и, кажется, ее пластический образ можно увидеть в непредсказуемом движении карт азартной игры, которую Юрий Лотман называет «поединком с судьбой» [Лотман, 1995, с. 803]. И все же, как представляется, в «Пиковой даме» настоящая стихия судьбы не столь внешне заметна, т.к. бушует она где-то внутри. Ее можно увидеть, приглядевшись к тексту, в котором многое закодировано, сказано не напрямую. Эти коды порой сложно

распознать и, соответственно, непросто передать при переводах повести как на иностранный язык, так и на языки визуальных видов искусств, или — в терминологии Р. Якобсона — переводах «межъязыковых» и «межсемиотических» [Якобсон, 1978 с. 16–24].

Когда сравниваешь оригинальный текст с популярными, но не лишёнными грубых ошибок переводами на иностранные языки, вдруг явственно видишь не случайность и значимость простых пушкинских слов. Один из первых — на французский язык, сделанный, через 16 лет после появления повести, в 1849 году, принадлежит знатоку русской литературы Просперу Мериме. Знаменитый автор «Кармен» допускает, по крайней мере, две существенных неточности, повторяемые затем и в ранних английских текстах. Эти погрешности касаются небольших деталей, невнимание к которым может изменить восприятие всего текста. Мысль о подобном значении частей по отношению к целому сформулирована Т.А. Касаткиной: «анализ детали в контексте романа и романа в свете глубинного смысла детали» [Касаткина, 2023, с. 12]. Применительно к «Пиковой даме» можно говорить о «глубинных смыслах» отдельных слов, замена которых коренным образом влияет на «глубинные смыслы» повести в целом.

Как мы помним, анекдот о трех картах сильно подействовал на воображение Германна: «Что если — думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу, — что, если старая графиня откроет мне свою тайну! — или назначит мне эти три верные карты! Почему ж не попробовать своего счастья?.. <...> Нет! Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал <...> — Чей это дом? <...> — Графини, — отвечал будочник» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 331–332].

По какой-то причине, Мериме перевел «утроит», как «удвоит», а «усмерит» — как «увеличит в 10 раз» («*doublerai, décuplerai mon capital*»). Характерно, что в довольно подробном анализе неточностей перевода, на эту ошибку не обратили внимания [Боброва, 1958]. В самом раннем английском переводе (Маргарет Эдвардс / Margaret Edwards) [Edwards, 1892] 1892 года, видим ту же подмену: «*double*» (удвоит) вместо «утроит» и «*increase it tenfold*» (увеличит в 10 раз) вместо «усмерит». В переложении 1894 года известного в XIX веке английского переводчика русской литературы Томаса Кина (*Thomas Keane*) хоть и появляется «*increase sevenfold*» (усмерит), но сохраняется «*double*», т.е. «удвоит» вместо оригинального «утроит» [Pushkin, 1994, p. 9]. При всех недостатках и давности, именно этот

текст до самого последнего времени широко переиздавался и читался в англоязычных странах — текст, где одного «удвоит» хватает, чтобы разбить цепочку внутренних связей.

Совершенно очевидно, что в вышеназванных иноязычных переложениях читателям предлагалась какая-то другая, не пушкинская «Пиковая дама». Сам Пушкин говорил: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» [Пушкин, 1957–1958, т. 7, с. 15–16]. В переводах появляются, может быть, более привычные для слуха выражения, но они не «точны» и «ни к чему не служат», кроме разве того, что из-за них исчезают закодированные мысли. Вольное обращение со словом в данном случае мгновенно убивает «глубинный смысл» того, что с самого начала карты уже названы: утроит, усмерит и дом (часто обозначаемый в гаданиях тузом), оказавшийся домом графини. Так исчезает намек на то, что в этот момент уже начинается «алхимия» Судьбы — то, что замешивается внутри Германна, его эмоции, мысли, амбиции, расчеты — все, что поведет его в дом графини, в дом игорный и, наконец, в «Дом призрения для умалишенных». В книге — со знаковым для данного контекста названием — «Внутренний человек и внешняя речь», автор замечает: «карты, названные ему призраком графини, он как бы предвидел ... “вот, что *утроит, усмерит мой капитал*”... В этих словах уже слышится *тройка, семерка, туз*. Неудивительно, что старуха именно их и назвала» [Эткинд, 1999, с. 75–76].

Но слова эти, на мой взгляд, не простое «предвидение», а явление «внутреннего человека» через его «внутреннюю речь». Это код, указывающий на то, что судьба человека — это он сам, что «метельные сумраки» и «наводнения» здесь внутри него, они берут начало в душе, сознании и подсознании. Можно возразить, что, разве не по воле случая или Судьбы, Германн каким-то неведомым образом оказался у дома графини, что, в конце концов, и определило его участь. Действительно, размышляя, во сколько раз он увеличил бы свой капитал, знай он выигрышные карты, он, как под воздействием гипноза, приходит к адресату своих мыслей. Вспомним, кстати, что незадолго до того, у Нарумова к рассказу о тайне трех карт, отнеслись снисходительно иронично: «Случай!», «Сказка!», но, как тонко отметил С. Бочаров: «в устах говорящих эти слова означают не то, что они означают в пушкинском тексте. <...> У Пушкина случай не слеп и сказка не выдумка. У Пушкина обе силы действуют в тайном

единстве и подтверждают чудо. Чудо как тайнодействие, решающее судьбу героев как они сами её для себя неведомо выбрали» [Бочаров, 2000]. И это замечание, особенно о судьбе, которую они сами «для себя неведомо выбрали», полностью совпадает с предлагаемой здесь концепцией, что Судьба Германна выбрана им самим, она зарождается в недрах его сознания, когда он мысленно производит амбициозный подсчет своего воображаемого выигрыша.

Таким образом, вышеназванные ничем не обоснованные замены оригинальных слов в переводах лишают читателя возможности ощутить «глубинный смысл», весь космос повести, проникновение в запредельное пространство формирующихся мыслей, определивших дальнейший ход событий. Справедливости ради стоит отметить, что в переводе 1983 года Пола Дебрецени (Paul Debreczeny) целый ряд серьезных ошибок ювелирно исправлен¹.

Интересующие нас слова — редко замечаемые даже и теми, кто читает повесть в оригинале — это прорыв Пушкина в поэтику грядущей литературы, в метод «потока сознания» — изображения той крайней степени «внутреннего монолога» едва ли не в технике Джойса, в котором непосредственно воспроизводится душевная жизнь персонажа.

Создатель «внутреннего монолога» как явления киноязыка — Сергей Эйзенштейн — называет предшественником Джойса Достоевского, опираясь на рассказ «Кроткая», который представляет собой «поток мыслей» рассказчика или «поток сознания» по определению Уильяма Джеймса [Джеймс, 1991, с. 64]. Внутренний монолог можно увидеть и в позднем «предмодернистском» романе Достоевского «Подросток» (1875), где ряд мотивов проходит «тонкой нитью, на уровне глубокого подтекста, то иногда поднимаясь на поверхность, а то лишь намекая на сложный внутренний ход мыслей и их ассоциативный ряд». Достоевский по новаторству своего

¹ В переводе Дебрецени явно угадана эта скрытая связь между мыслями Германа и тремя картами, названными графиней: «утроит» он переводит как «**treble**» [Pushkin, 1983, p. 219], а для того, чтобы обозначить соответствующую связь, он и карты переводит не как его предшественники — «three», а «**treu**», что создает необходимый эффект созвучия. И также, в отличие от Кин, где слова Чекалинского «Ваша дама убита» переведены как «Your queen has lost» (ваша дама проиграла). Дебрецени уловив подтекст, передает совершенно точно: «Your lady has been murdered» [Pushkin, 1983, p. 232]. Такой близкий к тексту перевод дает и англоязычному читателю возможность заметить намек на связь проигрыша Германна с его виной в смерти дамы — старой графини. И как в «утроит, усмерит» уже угадываются роковые карты, так в этой двусмысленной фразе слышится пророческое предчувствие темы «Преступления и наказания».

метода не просто предвосхитил ирландского гения, но предпринял «джойсовское построение текста по принципу ассоциаций, возникающих в потоке сознания или подсознания. Это “Джойс” задолго до Джойса». [Боборыкина, 2021, с. 114]. Но еще до Достоевского и тем более до Джойса Александр Сергеевич Пушкин, можно сказать, использует технику «внутренней речи» или «потока сознания». Возможно и по этой причине чтение «Пиковой дамы», как и «чтение “Улисса” требует совсем особого типа восприятия. Как сложнейший контрапункт или fuga» [Эйзенштейн, 2000, с. 363].

В отдельных исследованиях (о которых будет сказано ниже) дается математический подсчет того, почему именно эти цифры названы, и что получается, если «утроить» и далее «усемерить» начальный капитал Германна, который составлял, как мы знаем, 47 тысяч. Подсчитывается также, насколько «тройка» и «семерка» связаны с возможностями и правилами игры.

Предложенная здесь посылка — мотив Судьбы, сплетающейся с мотивом самой личности героя — исходит из соответствующей трактовки «внутреннего монолога» Германна. Соответственно, существенно значимым оказывается то, что эти цифры не приходят извне, и неважно — по воле воображения, или по какому-то его расчету — они рождаются в нем самом, и именно на них он сделает судьбоносную ставку.

Преобразование, бродивших в его мыслях слов «утроит» в «тройку» и «усемерит» в «семерку», действительно как будто бы пророчески предсказывает метод джойсовского «Улисса». При этом загадка соединения мыслей Германна и назначенных ему позже карт похожа на некую «тайнопись». Здесь она не такая, о которой писала Ахматова, говоря о последней сказке Пушкина: «Бутафория народной сказки служит здесь для маскировки политического смысла» [Ахматова, 1989а, с. 28], и не такая как «криптографическое письмо, которое представляет собой скрытую форму высказывания писателя на политические темы» [Кибальник, 2022, с. 7–9]. Она также и не такая, о которой, применительно к разным произведениям Пушкина, писал Ю. Лотман. Тайнопись «Пиковой дамы» — это скорее «бутафория» карточной игры, как игры случая, за «маской» которой проступает тайна художественного письма о человеке.

Стоит отметить, что в своем исследовании «“Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе», обращаясь к цитате, где Германн размышляет о возможности узнать тайну трех

карт, исследователь приводит только первую ее часть: «Расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты», — размышляет он дальше. Расчет стоит на первом месте» [Лотман, 1995, с. 803]. Цитата обрывается перед обсуждаемой здесь строкой, поскольку Юрий Лотман фокусирует внимание на другой проблеме — человек с «холодным умом» и «железным расчетом» вступает «в чуждую для него сферу Случая» [Лотман, 1995, с. 804]. В контексте же данной работы важно обратить внимание именно на пронесшиеся в мыслях Германна последующие слова, похожие на то, что А. Ремизов сформулировал как «звучащий — с пронзительным голосом вещей сон» [Ремизов, 2000, с. 158]. Они относят нас к такой работе подсознания, где числа играют важную роль, о чем писал Фрейд в «Толковании сновидений»: «Как работают процессы, управляющие сновидениями, и как при этом они влияют на их материал и мысли, можно проследить, когда мы начинаем изучать роль чисел и подсчетов, которые фигурируют в сновидениях. Более того, числа в сновидениях можно считать символическими, и они связаны с будущими событиями» [Фрейд, 2018, с. 366]. Далее он вспоминает сон своей пациентки, увидевшей, кроме прочего, 3 флорина и 65 крон, которые он толкует как годовой (365 дней) срок ее лечения.

Этот пример по-своему созвучен тому, как преломляются цифры в «Пиковой даме». «Утроит, усмерит» — первые звенья той психологической цепочки, которая продолжит свой извилистый путь к моменту, когда графиня назовет карты Германну, и затем замкнется в финале повести. Психологический процесс, который происходит в мыслях Германна, начавшись с подсознательно выбранных слов и продолжаясь их овеществлением, заканчивается душевной болезнью. Как отмечал Р. Якобсон: «Наблюдаемый лингвистами факт неотступного сочетания сознательных и бессознательных факторов в языковом опыте требует посильной интерпретации со стороны психологов» [Якобсон, 1996, с. 24].

Здесь Пушкин напрямую коснулся и собственно области сновидения, так часто играющего важную роль в его произведениях. После почти конкретных подсчетов увеличения своего капитала, Германн видит сон, где он беспрестанно выигрывает, загребает себе золото и кладет ассигнации в карман. Это, свойственная сновидениям, визуализация желания и его осуществления. Но и вся повесть, по крайней мере, то, что касается линии главного героя, развивается по закону сновидения, рождающегося из глубины подсознания, ко-

торое Фромм определял как «то, что происходит в нашем мозгу помимо, вне работы разума, определяющей наши действия» [Фромм, 2008, с. 36–37]. «Пиковая дама» в целом обладает некоей природой сновидения, или даже того, что можно было бы назвать, пользуясь выражением Эдгара По — «A Dream within a Dream» [Пoe, 1849].

Удивительно, как мало людей — не исследователей, а просто читателей (и уже названных переводчиков) — замечает связь внутреннего монолога Германна с последующими событиями. И в то же время, неудивительно, поскольку, в самом деле, они лишь «верхушка айсберга», основная часть которого находится не только на глубине, но и в движении. Они подобны тому, о чем говорит в одной из своих книг режиссер Питер Брук: «But what is written? Certain ciphers on paper. <...> the word is a small visible portion of a gigantic unseen formation»² [Brook, 1996, p. 12].

Что же касается исследователей, то толкований интересующих нас слов «утроит», «усемерит» и их связи с роковыми картами множество. Так в статье «О реальном значении мотива трех карт в “Пиковой даме”» дается сравнительный анализ разных трактовок, например, А.Л. Слонимского, который «считает, что выбор карт сделан не случайно, но вытекает из “кабалистического” значения цифр 3 и 7». Приводится и трактовка Н.П. Кашина, утверждавшего, что «Пушкин хотел здесь достигнуть просто большей эффективности благодаря отмеченной детали, так как несомненно, что это совпадение: “тройка, семерка” — “утроит, усемерит” очень эффективно». Не соглашаясь с обоими, автор статьи, детально излагая все подробности и нюансы правил карточной игры, выдвигает свою версию: «выбор Пушкиным трех карт, так и всё содержание повести целиком вытекают из самой игры» [Чхаидзе, 1960, т. 3, с. 455–456].

Автор известной работы «Стиль Пушкина» отмечал: «Так, в стиле “Пиковой дамы” прежде всего, вступают в эту атмосферу сопоставлений, отражений, внутренних намеков цифровые обозначения» [Виноградов, 1941, с. 585]. В самом деле, помимо трех карт, повесть содержит огромное количество цифр и чисел, их сопоставлений и отражений, толкование которых привлекает исследователей, применяющих самые разнообразные подходы — от нумерологии до гематрии — т.е. метода постижения смысла слов и фраз на основе их

² «Что написано? Некие шифры на бумаге <...> слово — это малая видимая часть огромного невидимого процесса» (Перевод мой, — Т.Б.).

числовых значений — и всевозможных их сочетаний. Так С. Давыдов, например, комментируя обсуждаемый пассаж, отмечает: «Вопреки утверждениям всех комментаторов, что в этом отрывке Пушкин открыл лишь две из трех верных карт, мы настаиваем на непогрешности пушкинской тайнописи. Случайно оброненные Германном слова содержат, по-моему, все три карты, включая туза. Между тройкой и семеркой таится фонетически ассимилированный туз: “вот что утроиТУСемерит мой капитал”. <...> В анаграммной форме туз прекрасно уживается с тройкой и семеркой в одном и том же пространстве и времени» [Давыдов, 1987, с. 263–267]. Наиболее подробный анализ повести с точки зрения нумерологии, кабалистики и т. д. дает Лорен Дж. Лейтон в книге «Эзотерическая традиция в русской романтической литературе: Декабризм и масонство», утверждая, что «любое число, появляющееся — или скрытое — в тексте «Пиковой дамы», используется в соответствии с системой 3 – 7 – 1, известной из Каббалы и из нумерологических систем, возникших из Каббалы и называемых кабалистикой» [Лейтон, 1995, с. 141–142]. Констатируя, что «Пушкин был знаком с правилами нумерологических и других магических систем», Лейтон рассматривает всю повесть в этом ключе, представляя ее практически как шараду: «“Не прошло и трех недель... (3 x 7) или “Три дня после роковой ночи, в девять часов утра...” (3 x 3 = 9)» [Лейтон, 1995, с. 144]. С этих позиций трактует Лейтон и фразу Германа о трех картах, которая в его системе координат «является, таким образом, скрытым воплощением кабалистической формулы $3 \times 7 + 1 = 22$ ». [Лейтон, 1995, с. 153]. Подобный анализ поражает наблюдательностью, он по-своему глубок, тщателен и интересен, однако, оставляет ощущение своеобразной игры в отгадывание «числового ребуса», отчего вся повесть предстает, условно говоря, литературно-математической головоломкой.

При этом, конечно, и масонские символы, и кабалистика, и правила карточной игры, и нумерология — все это имеет отношение к Пушкину, его областям интересов, знаний и пристрастий. Не замыкаясь на нумерологии, нельзя все же не поддаться искушению обнаружить некоторые мистические связи между числами или числовыми значениями букв в словах, именах и так далее. На это провоцирует, прежде всего, имя героя. Мне представляется, что удвоенное «н» намекает на двойственность природы обрусевшего немца Германа: его холодную расчетливость и «беспорядок необузданного воображения», его первоначальную сдержанность и вдруг

возникший азарт, его скромное положение и амбиции победителя. Кроме того, в таком написании имени — с двумя «н», оказывается 7 букв, а это одно из чисел, которые составляют комбинацию «выигрышных» карт. И, наконец, само имя представляет русскую транскрипцию имени Сен-Жермена, то есть того, кто изначально владел тайной, и добавлю — исходя из концепции данной статьи — именно это мы видим буквально на первых страницах повести, когда Германн про себя уже называет магические числа.

Но толкование повести исключительно под углом зрения нумерологии, оказывается достаточно узким. Как верно заметил автор книги «Проза Пушкина в поэтическом прочтении»: «истолкования, приписывающие тексту числовую мистику или основанный на нумерологии масонский сюжет <...>, как правило, недооценивают иронический подход автора к распространенной в литературе того времени каббалистической кодировке» [Шмид, 2013, с. 291].

Тайна трех карт, как и тайны «кабалистики» — о которой в самой повести, кстати, сказано с явным оттенком иронии — при всей их значимости, все же не главные тайны «Пиковой дамы». Главной тайной представляется та, о которой говорил Достоевский: «Человек есть тайна». Внутренний мир Германна — это, пожалуй, основное поле игры. Именно там идет интенсивный процесс рождения какого-то плана, еще не до конца осознанного, но почти наполеоновского, первые отголоски которого сначала слышны в словах «утроит, усмерит» и «дом графини», а затем в словах самой графини, каким-то образом явившейся к нему. Исследователи, фокусирующие внимание на масонских приметах, эзотерических знаках и так далее — что, безусловно, имеет значение и многое объясняет — находят, независимо от того, насколько глубоко они уходят в эти области, как бы во внешнем пространстве повести. При этом почти упускается из виду то пространство, где как в колбе алхимика смешиваются импульсы, обрывки мыслей, рациональное и почти лишенное смысла, становясь единой сложной субстанцией внутреннего «Я» героя и, соответственно, его Судьбой.

И, если вступить в повесть через такой «вход», то на этом пути также как и в вышеописанных подходах, возникает целая «вереница кодов», но кодов другого порядка.

В таком контексте, именно как «огромный невидимый процесс» работы подсознания можно рассмотреть и посмертный приход графини к тому, кто жаждал узнать ее тайну. Мы помним

мысль Достоевского: «Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал “Пиковую даму” — верх искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» [Достоевский, 1972–1990, т. 30₁, с. 192].

Исходя из избранного здесь подхода о связи «внутреннего монолога» Германна на его пути к графине и прихода графини с ее текстом к нему, ответ на вопрос Достоевского можно сформулировать его же словами. Вышло «это видение из природы Германна», из раздвоенности его внутреннего «Я», того пограничного, возбужденного и, быть может, болезненного состояния, когда из пассивного, расчетливого созерцателя игры, он превращается в азартного главного ее участника. Здесь можно увидеть глубокий, как бы скрытый психологизм повести. Когда отмечали психологизм Достоевского, сам писатель отвечал: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [Достоевский, 1972–1990, т. 27, с. 65]. Это важное высказывание можно отнести и к повести Пушкина, где «верх искусства фантастического» «соприкасается с реальным» в изображении «глубин души человеческой», и откуда возникает столь загадочный образ «видения» Германна. Иными словами, как сказано в книге «Поэтика Пушкина» в несколько ином контексте: «повесть “не знает” грани реальности с воображением Германна» [Бочаров, 1974, с. 201], где можно сделать акцент не только на словах «не знает», но и на слове «грани», то есть реальность и воображение или «подсознание» сливаются воедино.

В эпизоде прихода графини есть подробности, напрямую связанные с закодированными пластически-визуальными образами пушкинского текста. Для начала Германн приходит в ее дом — в половине двенадцатого, что можно было бы опять же толковать как образ внутренней двойственности: визуально две половины целого. У самого Пушкина это показано крупным планом: «Германн стал ходить около опустевшего дома: он подошел к фонарю, взглянул на часы, — было двадцать минут двенадцатого. Он остался под фонарем, устремив глаза на часовую стрелку и выжидая остальные минуты. Ровно в половине двенадцатого Германн ступил на граffi-

нино крыльцо» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 337]. И этот крупный план часов дает нам вертикаль, делящую циферблат на две части.

Позже она приходит к нему без четверти три. Кстати, попутно здесь замечу, что в одном из изданий повести момент, где указано время прихода графини, опущен. Сразу за словами «бросился на кровать и заснул», следует: «В это время кто-то с улицы заглянул к нему в окошко, — и тотчас отошел» [Пушкин, 1995, с. 213]³. В оригинальном же тексте Пушкина, как мы помним, между «заснул» и «В это время кто-то» есть целый абзац: «Он проснулся ночью: луна озаряла его комнату. Он взглянул на часы: было без четверти три. Сон у него прошел; он сел на кровать и думал о похоронах старой графини» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 349]. Опять досадное упущение — на этот раз — с отсутствующей строкой. А строка эта также имеет непосредственное отношение к кодам текста, в частности, визуальным и одновременно к тем числовым построениям, которые являются важной символической составляющей повести. В уже упомянутой книге Лейтона, где автор подробно разбирает все случаи прямо или косвенно связанные с цифрами, вплоть до слова «однажды», которое приравнивается к числу «1» и так далее, по поводу времени прихода графини к Германну, он делает такой незатейливый вывод: «Спустя три дня после роковой ночи, когда Германн просыпается в своей комнате, на часах было “без четверти три”. Отсюда следует, что графиня явилась открыть свою тайну Германну около трех часов утра» [Лейтон, 1995, с. 175].

Но, если еще раз представить указанное время, как циферблат, то перед нами окажется визуальный код: стрелки двух встреч Германна с графиней — половина двенадцатого и без четверти три, образуют две пересекающиеся линии: вертикаль и горизонталь — зримый знак креста, символ перепутья, перекрестка, судьбы. На таком перепутье часто оказываются герои сказок. Не случайно на рассказ о трех картах именно Германн заметил «Сказка!». И здесь он попадает в ситуацию сказочного героя на развилке дорог, где лежит Вещий камень с надписью о том, что случится, если пойдешь налево или направо.

³ Это издание на русском языке куплено в Санкт-Петербурге, в Доме книги в разделе изданий «Азбука классика» и в том же формате. Интересная — и противоречащая истине — приписка на обороте обложки: «Издается без сокращений. A.S. Pushkin. Prose». Непонятно зачем нужно было у нас переиздавать Пушкина по какому-то ущербному зарубежному изданию.

В игре «Фараон» карты ложатся направо и налево, и от их расположения зависит судьба игрока. Это как бы тема Рока, на который нельзя повлиять (как в случае с Эдипом), и который находится вне человека. Но Германн играет еще и в другую игру. Решившись выведать тайну графини, проникнув к ней в дом, он входит в доверие ее молодой воспитанницы. Лизавета Ивановна, принимая его любовные письма за искренний интерес к себе, дает ему план того, как это можно сделать, а также подробный план расположения комнат. Когда Германн заходит в дом графини, перед ним две двери — справа и слева, как колоды карт в роковой игре с Чекалинским. И здесь, в отличие от правил «Фараона», но по закону сказки — он сам выбирает повороты своей фортуны. Он выбирает, какую дверь ему открыть. И он сам поворачивает не туда, где выигрыш. Он открывает не ту дверь, за которой могла бы быть любовь, а ту, за которой окажется «тайная недоброжелательность» графини — пиковой дамы. Перед нами предстает пластически визуальная картина того, что чуть позже случится с Германном за карточным столом. Этот пушкинский ход можно охарактеризовать словами того же Эйзенштейна: «Метафора предметов изображения» [Эйзенштейн, 2002, т. 1, с. 413]. Через физическое действие, зримые пластические движения (которые также можно назвать визуальным кодом повести), когда Германн сначала все-таки следует плану Лизаветы Ивановны и даже заглядывает в ее комнату, а потом разворачивается в кабинет графини, Пушкин показывает движения души Германна, его мыслей, какие-то замешательство, неловкость его выбора, предвещающие фатальный финал, когда он ошибется, «обдернется» в картах. Как отметил С. Бочаров: «Он сам “обдёрнулся”, выбрав даму вместо туза как свою судьбу» [Бочаров, 1974, с. 190].

Связь мыслей Германна с открывшейся ему тайной трех карт — это не «эффектное совпадение», это нить, которая связывает эти эпизоды, нить, по которой можно пройти по лабиринту повести к ее трактовке. «Случайное совпадение», «эффектный прием» — это поверхность, но если взглянуть глубже — это связующая нить мыслей Германна. Его желание было разбогатеть и во сне он видит, как становится обладателем денег, выигрыша. Он хотел узнать тайну карт и — как во сне — он ее узнает. Это некая сублимация желаний. Его желание узнать тайну и исполнение этого желания происходит в точке пересечения линий времени, в точке пересечения реального

и воображаемого: его прихода к ещё живой старухе и приход уже мертвой графини к нему. Но ответ, который она ему принесла — это ответ на его же ход размышлений. Это преломление его мыслей, как уже говорилось выше — по закону сновидения, в котором, часто, помимо главного послания, всплывают яркие реалистичные детали, как здесь — «незнакомая походка» и «шаркающие туфли».

Но как это и многое другое, что сокрыто в словах, их сочетаниях, связях, в пространствах между ними, передать в иной форме? Как показать на экране или на сцене эти внутренние тонкие сплетения смыслов повести или то, что становится в ней зримым так, чтобы не быть буквальным иллюстратором? Постановщику необходимо найти свои пластически-визуальные решения, свои «визуальные коды», которые будут адекватны его пониманию текста Пушкина.

Первые экранизации «Пиковой дамы» возникли, можно сказать, на заре кинематографа: это и пятнадцатиминутный немой фильм Пётра Чардынина (1910), близкий скорее сюжету оперы Чайковского (1890), чем повести, и фильм Якова Протазанова (1916) также немой, но уже полнометражный — серьёзный художественный опыт воплощения не столько сюжета, сколько содержания. Здесь виден поиск киноязыка, возможности выражения идей в форме визуальных метафор, иногда достаточно буквальных — как тень Германна, похожая на профиль Наполеона, иногда художественно-концептуальных — когда в финале вместо портрета графини на стене оказывается туз пик, а Германна опутывает паутина.

По такому же пути — визуализации идей — следовал и английский режиссер Торольд Диккенсон (Thorold Dickinson), который поставил свою «Пиковую даму» (*The Queen of Spades*) в Англии, в 1949 году. В его время существовали только те небрежные переводы, о которых уже шла речь, однако, он сумел почувствовать тайну психологизма повести и нашел свои способы это воплотить. Удачными решениями можно считать игру отражений, особенно, когда Германн смотрит в зеркало, а в нем видит не себя, а графиню. Этот смыслообразующий кадр рифмуется с витавшими в воздухе уже во времена создания фильма, идеями Жака Лакана о «стадии зеркала, как образующей функцию Я» и о том, что «в повседневном нашем опыте и в полутьме символической действительности <...> зеркальный образ является, кажется, порогом видимого мира» [Лакан]. То есть, можно интерпретировать этот кадр как то, что в зеркале Германн видит свое сокрытое «Я», свою невидимую

связь с графиней, свое сокровенное с ней сходство. И, на мой взгляд, самый сильный, концептуальный момент фильма — приход графини к Германну, в котором тема метафизического зеркала получает свое развитие: мы видим его смятение и ужас, порыв ветра, распахивающий дверь, но самой графини нет. Она есть как бы отражение его состояния. Можно предположить, что таким образом реализуется идея (заложенная в кодах Пушкина), что основная драматургия повести, ее сверхсюжет разворачивается внутри сознания главного героя, за пределом «видимого мира». У Пушкина дан только намек на то, что приход графини свершается внутри Германна, что она озвучивает его собственные мысли, но в приведенном эпизоде фильма этот намек как будто был услышан. Как говорил Эйзенштейн: «Только киностихии доступно ухватить представление полного хода мыслей взволнованного человека. Или уж если литературе, то только литературе, вышедшей за пределы своих ортодоксальных ограничений» [Эйзенштейн, 2002, т. 1, с. 107]. В этой мизансцене Диккенсон «ухватил» ход мыслей взволнованного Германна, передав визуально то, что у Пушкина выражено в слове, вернее в незаметных связках слов, буквально выводящих его текст «за пределы ортодоксальных ограничений». Старая и, собственно, уже мертвая графиня приходит к Германну, чтобы назвать ему карты, которые он уже назвал себе сам. Таким образом, ее «приход» — лишь отражение его внутреннего монолога в его развитии. Удивительно, но английский режиссер именно это и показал, во всяком случае, этот момент фильма дает возможность такого прочтения.

Здесь можно вспомнить режиссерскую разработку Мейерхольда оперы П.И. Чайковского, которую он ставил не по «очень порочному сценарию Модеста Чайковского» [Мейерхольд, 1994, с. 57], а по повести Пушкина. Описанный выше эпизод — посмертный приход графини к Германну, Мейерхольд называет «Сон Германа». За 15 лет до фильма Диккенсона, он использует кинематографические приемы «затемнений» и «наплывов», чтобы показать нечто невидимое, показать то, что в большей степени относится к внутреннему миру героя, а не к внешним «фантастическим» обстоятельствам: «Мы показываем сон как сон. Две тюлевых пелены движутся во взаимно противоположные стороны, колеблются, сталкиваются, и на них рисуется сцена похорон, траурная процессия, видим катафалк, самого Германа. И внезапно Герман просыпается и в испуге

кидается к столу. Мрак — и дальнейшее интермеццо идет в темноте. Герман <...> глядит в угол, который кончается пустой стеной, и ведет сцену с призраком, причем этому призраку для его появления, нужно только колыхнуть плечом. Опять-таки это не под музыку шествует призрак или его выдвигают <...> Нет, будет висеть тюлевый занавес, часть тюлевого платья графини, чуть-чуть очертания профиля <...>. Тень, призрак — это сценическая формула, это не мистика». [Мейерхольд, 1994, с. 65]. То есть он не иллюстрирует текст, но вскрывает его не напрямую выраженные смыслы. Через нюансы пластической визуальности Мейерхольд монтирует глубину музыки П.И. Чайковского с глубиной текста Пушкина. Английский режиссер не ставил перед собой такой задачи, но его решение сцены прихода графини к Германну во многом перекликается с замыслом Всеволода Мейерхольда.

При всех названных достоинствах, экранизация Диккенсона, к сожалению, страдает рядом несоответствий — это и нажим на темную мистику, что давало основание критике определять жанр фильма как «gothic horror» (готический хоррор или фильм ужасов), и наивное стремление создать местный колорит «à la russe»: цыгане, бурые медведи, и т.д. Фильм также перегружен излишним многословием, часто не имеющим отношения к оригинальному тексту. Но именно сцена прихода графини к Германну, где нет слов вообще — ближе всего к Пушкину и глубже всего проникает в тайну повести. Это какое-то погружение художественной интуиции в самую суть, которое иногда случается помимо воли художника, как, возможно, было и в этом случае.

Здесь интересно вспомнить недооцененную, по-моему, отечественную экранизацию Игоря Масленникова (Ленфильм, 1982). У него нет лишних слов и практически нет «немых сцен», но есть полностью, в самом чистом виде, до последней запятой сохраненный текст повести, и сделано это исключительно тонко и кинематографично. Режиссер фильма дает почувствовать, что само слово — это магия, что проза Пушкина тоже поэзия. При этом он делает слово частью кинематографической фактуры. Его производит «рассказчик», но это не голос за кадром, и не какой-нибудь актер с бакенбардами и в цилиндре, изображающий «автора». Текст озвучен почти постоянно присутствующей в кадре актрисой, чей облик одновременно и слегка мужской и женский, она и Германн, и графиня, и она — главная метафора фильма. С короткой, почти

мужской стрижкой, с какой-то inferнальной подводкой глаз, она появляется то в современном, то в старинном одеянии. То вдруг у зеркала по-мужски поправляет волосы, то стоит на развилке лестниц в длинном роскошном платье. Она идет по улицам Петербурга за Германном, и снежная буря, как эхо пушкинской «Метели» нервно колышет ее шарф. Вместе с Германном она входит в дом, сбрасывает шубу, заглядывает через его плечо в карты... Она везде и нигде. Она — некий таинственный демонический дух этой повести. При том, что вербальный текст — не главный инструмент кинематографа, режиссер нашел уникальный способ сделать само слово как бы музыкой фильма, или своего рода хореографией — гибкой, пребывающей в постоянном движении, обретающей пластически зримую и по-своему, метафорическую жизнь.

Кроме того, в этом фильме есть и свой параллельный кино-текст. Как режиссер передает, к примеру, то знаковое время, которое образует крест? Он с самого начала, когда Германн еще только наблюдает за чужой игрой, ставит его спиной к большому окну, перекладины которого образуют форму креста.

И все же самое поразительное в фильме Игоря Масленникова — это само слово Пушкина, которое он не иллюстрирует, но которому дает полное право быть услышанным. Таким образом, он раздвигает рамки кадра для зрительской фантазии и воображения.

А как работают «переводы» повести на язык искусства, в котором слов нет вообще? Может ли приблизиться к пушкинскому источнику чисто хореографическое решение, где вербальный текст отсутствует по определению?

Не буду подробно останавливаться на постановках последних лет. В контексте этой статьи они менее интересны, т.к. основаны не столько на повести, сколько на либретто к опере Чайковского. Первая из них — балет в 3-х действиях аргентинского хореографа Иньяки Урлезаги, осуществленный петербургской труппой балета им. Леонида Якобсона в 2019 году. И вторая, премьера которой состоялась относительно недавно — в декабре 2023 года в Большом театре в Москве. Постановщик — хореограф Юрий Посохов также следует за либретто к опере и музыкой Чайковского к ней, которая звучит по-новому в обработке современного композитора. Здесь Пиковая дама представлена как бы в двух образах — сначала графини, а затем — как выразился исполнитель этой партии — в образе некой «неживой субстанции, демонической».

Остановлюсь на балете «Пиковая дама» французского хореографа Ролана Пети, в основу которого положена повесть. К числу «литературных» постановок Пети относятся такие шедевры, как «Собор Парижской богородицы» (*Notre-Dame de Paris*) по роману Гюго (1965) на музыку Мориса Жарра, «Потерянный рай» (*Paradise Lost*) по эпической поэме Джона Мильтона на музыку М. Констана (1967), «Camera obscura» по роману Набокова на музыку А. Шёнберга (1994) и, наконец, «Пиковая дама» (*La Dame de pique*) по повести Пушкина на музыку П. Чайковского.

Идея перевести на язык балета повесть Пушкина впервые пришла к Ролану Пети еще в 1978 году после поездки в Санкт-Петербург, где он услышал «Пиковую даму» Чайковского. И первая версия балета, который он планировал поставить на Михаила Барышникова, была на музыку к опере. При этом Пети сам сочинил либретто, главным «козырем» которого были чувственные дуэты Германна со старой графиней. Аргументом был текст Пушкина, где Германн готов «сделаться ее любовником», чтоб только узнать тайну трех карт. «А раз так, — утверждал Пети, — я считал, у меня были все основания поставить дуэт Германа с Графиней. К сожалению, Барышников не согласился, и мне пришлось уступить. Балет утратил новизну решения, став просто иллюстрацией к сюжету» [Пиковая дама].

Позже, получив приглашение поставить спектакль в Большом театре (2005), он написал новое либретто, взяв теперь не оперную партитуру, а Шестую симфонию Чайковского. Как отметил сам Ролан Пети: «у каждого свой Пушкин <...> Я предлагаю вам свою “Пиковую даму”. <...> Дуэты Германна с Графиней являются центральными эпизодами моей постановки» [Пиковая дама].

Действительно, французский хореограф был вдохновлен мыслью, что Германн готов стать любовником графини. Он делает на этом акцент и находит главную партнершу Германна именно в старой графине, партию которой он отдает молодой талантливой исполнительнице. На этой идее он выстраивает драматургию своего спектакля. Но — к чести балетмейстера — у него получился любовный дуэт не столько с партнершей или любовницей, сколько с чем-то большим. Это не то, чтобы дуэт с престарелой (или помолодевшей) Анной Федотовной, это — дуэт с Судьбой, с Искушением, с какой-то Тайной, с невидимым «внутренним Я» Германа, с зеркалом, которое мелькнуло в кадре Диккенсона. Представляется, что Пети нашел

очень неожиданное (быть может, даже для самого себя) и глубокое прочтение повести Пушкина. Он создает и неожиданный внешний облик графини, отличный от всех, начиная с первых иллюстраций к повести — Г.Г. Гагарина 1834 года и позднее Бенуа. Там старуха — мертвая или полумертвая, со всем присущим подобному состоянию и возрасту уродством. Такой ее обычно и представляли в опере, в экранизациях.

В страстном танце Германа и какой-то преобразенной графини — не старухи, а некоего влекущего образа — раскрывается чувственная тема магнетизма тайны и жгучего желания ею овладеть. У Пети они танцуют страсть, которая была присуща и самому Пушкину — страсть игрока. В их пластическом дуэте читается и «роковое слияние», и «роковой поединок» двух игроков. Здесь графиня — одновременно и дама, и карта, и воплощение соблазна, который повел Германа в рискованную игру. Танец с ней пластически визуализирует то, что было скрыто от всех, но что манило его в игорный дом, еще когда он и не играл там, и ту «неведомую силу» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 333], которая вела его к дому графини.

И здесь вновь нельзя не вспомнить замыслы Мейерхольда, который настаивал на том, чтобы «тема о графине сделалась вязчивой». [Мейерхольд, 1994, с. 62]. Он не просто отдает партию графини молодой исполнительнице, он увидел в этом персонаже воплощение соблазна, страсти, рока. И он так же, как и Пети следует за Пушкиным: «Режиссерская мысль симфонически развивает неразрывную и все сближающую связь между двумя главными персонажами оперы — Германом и старухой. <...>. Впервые мы прямо посмотрели в глаза графини — нет, это не дряхлая старуха, баба-яга прежних постановок “Пиковой дамы”. В ее глазах блеск и воля, она “сохраняла все привычки своей молодости, строго следовала модам семидесятых годов и одевалась так же долго, так же старательно, как и шестьдесят лет тому назад”. Она пряма и даже стройна, и она что-то знает <...>. А Мейерхольд все сводит и сводит их, то случайно, мимолетно, то вплотную, задерживает их взгляды друг на друге, почти бросает в объятия. Мечется в страхе и соблазне Герман, а вокруг дьявольский смех и возгласы <...> “Вот любовница твоя! Смотри, вот пиковая дама!”» [Мейерхольд, 1994, с. 322–323].

Замысел гениального отечественного режиссера более чем на полвека опередил идеи французского хореографа. Кажется, оба

художника из разных временных и пространственных точек шли в одном направлении, не иллюстрируя сюжет, а приводя в движение то, что в нем можно открыть. Совершенно очевидно, что хореограф-философ понимал свою идейно-художественную задачу так же, как режиссер — создатель системы «биомеханики»: «работать над движением — это не иллюстративная работа, а работа над ассоциативной способностью зрителя» [Мейерхольд, 1994, с. 60].

Обратим внимание, что у Германна «огненное воображение» [Пушкин, 1958, с. 331], у графини — «чепец с лентами огненного цвета» [Пушкин, 1958, с. 324], и муж ее «боялся, как огня» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 321]. Это намек на внутренний «огонь», который их как-то связывает. Пети это заметил и показал через хореографию. Ему не нужно было надевать на исполнительницу партии графини «огненные ленты», он показывает, как она «воспламеняет» воображение Германна. Их танец — это хореография невидимых внутренних страстей — графини и ее «полуночного жениха», упомянутого священником при отпевании.

И это еще одна интересная подробность: «Молодой архиерей произнес надгробное слово. В простых и трогательных выражениях представил он мирное усупение праведницы, которой долгие годы были тихим, умирительным приготовлением к христианской кончине. “Ангел смерти обрел ее, — сказал оратор, — бодрствующую в помышлениях благих и в ожидании жениха полуночного”. Служба совершилась с печальным приличием» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 348]. Но для читателя, знающего обстоятельства смерти графини, в этих словах слышится что-то скорее «неприличное», невольный намек на ночной приход Германна от чего сам он при отпевании «несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 348], а Лизавету Ивановну выносят в обмороке на паперть.

Здесь сразу открывается множество смыслов, даже своего рода сложная «игра слов»: полуночного жениха ждала Лизавета, но жених шел к графине. Об этом писал В. Виноградов, когда говорил о таком «приеме семантического движения, по которому слова и фразы как бы скользят непрерывно из одной субъектной плоскости в другую, являясь в многообразных отражениях <...> Выражение “в ожидании жениха полуночного” покоится на символике евангельской притчи о десяти девах, из которых мудрые бодрствовали (со светильниками и с маслом для них) в ожидании жениха полуночного (“сына

человеческого”, Христа), а неразумные в полночь ушли покупать масло для светильников и опоздали на брачный пир. Но в семантике “Пиковой дамы” этот символ проецируется на вернувшуюся с бала старуху и Германа, который “ровно в половине двенадцатого ступил на графинино крыльцо”» [Виноградов, 1936, с. 160].

Германн, который готов был стать любовником графини, и явившийся ровно в полночь, нечаянно оказывается как бы «женихом полуночным». Одновременно, здесь вскрывается и мистически-религиозный смысл: если в евангельской притче так назван Тот, Кто воскрешал из мертвых, то Германн предстает, как демонический его антипод, т.е. как тот, кто становится причиной смерти.

С другой стороны — Германн по-сути «жених полуночный» для Лизы, но он путает все карты. Не случайно графиня (уже после смерти) или голос его совести, приказывает ему жениться на Лизавете Ивановне.

И все же, если Германа можно назвать «полуночным женихом», то его «полуночная невеста», ночная гостя его полусна — это графиня. В ее приходе к Германну (если только это не плод его большого воображения), в их чем-то повторяющихся поступках, есть не только загадка, не только ужас, но и еще одна, странная форма их близости. Находящиеся в разных пространственных — земных и потусторонних — измерениях, они в чем-то сходятся, говорят на одном языке, ведут свой тайный диалог, когда он задает ей вопрос в ее спальне, а она отвечает, придя в спальню к нему. И даже если интерпретировать приход графини и ее слова, как работу подсознания Германна, у Пушкина это представлено в пластически зримых образах, через которые метафизические смыслы обретают формы физической, с «бытовыми» подробностями реальности. На внешнем «физическом» уровне повести мы видим двух героев — мужчину и женщину, которые тайно, глубокой ночью приходят друг к другу. При этом, описание ее ночного явления — это почти балетный прием — через физически зримое выразить невидимое.

В своем балете Ролан Пети, разумеется, именно через пластику тела показал таинственную близость Германна и графини. Он открыл что-то важное в повести, то, к чему очень близко подошел задолго до него Мейерхольд — ее странный мистический эротизм. Дуэты с графиней полны чувственности. Но это неудивительно, ведь их обоих что-то влечет друг к другу. Графиня обладает для Германна такой силой притяжения, что никакая Лизавета Ивановна

с ней сравниться не может, хоть она, как та камеристка из «светского разговора», взятого эпиграфом ко II главе, «свежее».

И здесь неважен преклонный возраст графини и то, что Германн «был свидетелем отвратительных таинств ее туалета» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 339]. Он смотрит на ее влекущий портрет в молодости, портрет, изображавший «молодую красавицу <...> с розою в пудренных волосах» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 337]. Кажется, строки Ахматовой из «Поэмы без героя» об этом:

На стене его тонкий профиль —
Гавриил, или Мефистофель
Твой, красавица, паладин?
Ты сбежала ко мне с портрета,
И пустая рама до света
На стене тебя будет ждать —
Так пляши одна без партнера.
Я же роль античного хора
На себя согласна принять... [Ахматова, 1989b, с. 45].

Как будто в самом деле, Германн с профилем Мефистофеля готов стать партнером красавицы, сошедшей с портрета. Кстати, портрет оказывается определенным визуальным кодом в постановке Мейерхольда: «Графиня молодится и становится в свои 150 лет своеобразной невестой <...> Вокруг лестницы расположена картинная галерея. Бегут портреты предков графини, так что Германн, идя по этой галерее и как будто по XVIII веку, натывается на портрет графини и тут получает разгадку того, что она из себя представляет. <...>. Он доходит до комнаты Лизы и решительными шагами проходит мимо и, наконец, спускается до комнаты графини» [Мейерхольд, 1994, с. 64]. Тема портрета «Венеры московской» обыгрывается Мейерхольдом таким образом, что графиня именно пластически повторяет свой портрет в молодости, когда она «появляется в дверях, как в раме. И перед нами вдруг два портрета — наверху и внизу. Тот же гордый стан, та же поза, тот же веер, только наверху чудное, а здесь страшное лицо. Эта внизу хранит тайну той, хранит навечно» [Мейерхольд, 1994, с. 324]. Это согласуется с чувственностью дуэтов графини и Германна у Ролана Пети, и главное — с той символикой графини, как воплощения соблазна тайны, манящей и волнующей Германна, которую можно найти и в самой повести. Уже после ее

смерти, Германн спускается по «темной лестнице, волнуемый странными чувствами», представляя, как по этой же лестнице, в эту же спальню, «прокрадывался» какой-нибудь ее счастливый любовник. Во всем этом есть что-то почти сексуальное — не просто желание разбогатеть, но страстное «темное» влечение к овладению тайной, как бы смешавшееся с влечением к ее обладательнице.

Не менее значимо и то, как пластически визуально Пети кодирует параллель с Наполеоном. У Пушкина Германн — военный инженер и, надо думать, это неслучайно. Да, военным инженером был его великий прадед, но в повести, скорее всего, не это было мотивом. Название имеет символический смысл. Французское слово *ingénieur* можно перевести как «изобретатель», «разработчик» и это косвенно намекает на «изобретение» и «разработку» стратегии Германна завладеть тайной графини. А то, что он именно инженер военный — лишний раз задает параллель с великим стратегом военных завоеваний — Наполеоном. Как справедливо отметил Лейтон: «роковые совпадения: Наполеон, поверженный гений, был человеком безнравственным и без Бога в душе. Таким же человеком был и Германн, обладавший чертами Наполеона и Мефистофеля. [Лейтон, 1995, с. 135].

В своем балете Ролан Пети раскрывает и воплощает (именно делает зримым через плоть) вдруг вспыхнувшую в Германне, почти маниакальную, наполеоновскую страсть к тому, чтобы выиграть, победить. В повести сходство с французским «инженером» войны упоминается дважды прямым текстом. Впервые — по выражению Томского: «Этот Германн — <...> лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 343]. И второй раз — в комнате Лизы: «он сидел на окошке, сложив руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона» [Пушкин, 1957–1958, т. 6, с. 345]. Задаваясь вопросом — почему Германн сравнивается с Наполеоном, автор книги «Пушкин: однажды и всегда», отметит следующие параллели: «если мы посмотрим на то, как развиваются события, то мы найдем прямую связь между походом Наполеона в Россию и поведением Германна за карточным столом. Наполеон начинает с побед: он приходит в Москву. Германн тоже выигрывает, поставив на первые две карты. На третьей карте Германн испытывает полный крах — точно так же как и Наполеон, выйдя из Москвы» [Листов, 2018, с. 113].

В экранизациях это передавалось визуально через некоторое внешнее сходство актера, или увеличенную тень треуголки, или бюстики и портреты Наполеона, появившиеся в разных «углах» картины. У Ролана Пети эти сравнения вскрывают более глубокое содержание. Ведь, по сути, Германн похож на Наполеона внутренне — стремлением возвыситься, победить. Только Бонапарт сражался на географических картах мира, где были и гробницы Фараона, а Германн «сражался» в «Фараона» на картах игральных (кстати, по-французски, как и по-русски — это одно слово — «carte», в отличие, скажем, от английского — «card» и «map»), но и тот, и другой, проиграли.

В постановке Пети танец Германна на огромном ломберном столе с картами под 4-ю, маршевую часть Шестой симфонии Чайковского — прямая аллюзия на победные, но закончившиеся поражением, марши Наполеона. Действительно, Германн, как и Наполеон, начинает с побед, но в конце своей рискованной авантюры и неверно выбранного пути, проигрывает все.

У Пети это зримо и убедительно. В балете — как и в повести — многое зашифровано, но здесь эти шифры — более, чем во многих других интерпретациях — чрезвычайно близки оригиналу. Более того, балет провоцирует и следующую мысль: в образе Германна не просто есть сходство с Наполеоном, и не просто наполеоновские амбиции ввергли его в безумную авантюру, ставшую Судьбой. Здесь, как в гештальт рисунках, проступают контуры еще одной темы: Судьба самого Наполеона, показанная в образе Германна. В балете как будто бы что-то важное осмысляется и в личности самого возвысившегося, но поверженного великого «военного инженера» Франции.

Освобождаясь от необходимости буквально переводить, порой непере译имые сочетания слов, которые всегда поражают у Пушкина, талантливый постановщик «перевел» его текст на пластический язык, способной воплотить то, что кроется между строк. Это несколько не противоречит идее Достоевского о «какой-то тайне искусства», по которой невозможно найти соответствия при переводе произведения из одной его формы в другую, разве что изменив сюжет, взяв первоначальную мысль [Достоевский, 1972–1990, т. 29₁, с. 225].

Ролан Пети, в отличие от Модеста Чайковского, автора либретто оперы, не менял саму фабулу повести, он изменил оптику, сместил при-

вычный угол зрения, что, как представляется, дало ему возможность проникнуть в тайны повести Пушкина. Он выразил на своем языке, в своей форме что-то глубоко сокрытое. Не меняя сюжет, Пети в тоже время и не иллюстрировал его, он двигался от пушкинского символа к символу своему, хореографическому. Это тот случай, о котором можно сказать: «Нужно, чтобы символ двигался по направлению к другому символу, чтобы один язык в полный голос заговорил на другом языке: лишь в этом случае, в конечном счете, можно будет сохранить верность и буквальному значению текста» [Барт, 1989, с. 370]. При всех достоинствах интерпретации Мейерхольда или экранизации Масленникова — где частично или полностью присутствует слово, Пети сделал еще один шаг, еще одно «балетное pas» — «сохранил верность» тексту вне текста. Более того, он вскрыл подтекст «Пиковой дамы», и именно этот подтекст, выходя «в полный рост» на сцену, становится основным хореографическим текстом его постановки.

Но даже и это глубокое видение повести Пушкина, которое представил Ролан Пети, открывает нам лишь некоторые ее грани, высвечивая детали и нюансы, на которые не всегда обращают внимание. Сам же текст обладает таким смысловым объемом, что, скорее всего, ни одно исследование, ни одна постановка не смогут охватить его в полной мере.

Каждое новое обращение к «Пиковой даме», как правило, высвечивает только то, что видно под углом зрения исследователя, художника, постановщика или композитора. Для Чайковского это была своего рода исповедь — и игрока, и человека тайных страстей, выраженная в его музыке, независимо от надуманного либретто. Для Ролана Пети — это тоже исповедь, исповедь самого Германна, и одновременно исповедь французского хореографа о судьбе своего соотечественника Наполеона.

Повесть поистине кажется бездонной, открывающей простор для все новых интерпретаций. Принято считать, что «Пиковая дама» сплела воедино мотивы рока и карточной игры. В этой статье я постаралась осветить несколько иную трактовку: главная тайна повести не столько игра, сколько игрок, не столько всевластный Рок, сколько человек, который сам выбирает свою Судьбу.

Проделанный в статье анализ дает основание полагать, что в сознании или, скорее, подсознании Германна, зарождается дерзкая мысль, приводящая к ошибкам почти «преступным», за которые следует соответствующее «наказание». Такая постановка

вопроса созвучна идеям, стоящего «на высоте недосягаемой» (по выражению Пушкина) Расина, который писал: «Здесь малейшие ошибки караются со всей строгостью; один лишь преступный помысел ужасает столь же, сколь само преступление» [Расин, 1970, с. 516]. Мысль Германна, обретающая некоторую визуальность в мелькнувшем в воздухе пистолете, и озвученная им самим (когда он признается, что, кажется, повинен в смерти графини), и двусмысленными словами Чекалинского «Ваша дама убита», приводит к наказанию.

Речь здесь не столько о близости «Пиковой дамы» роману Достоевского «Преступление и наказание», о чем сказано и написано немало, как, например, то, что «Раскольников — духовный брат Германна. Он тоже мечтает о славе Наполеона и убивает старуху» [Белов, 2001, с. 230]. Или: «То немецкое, что есть в образе Раскольникова, в какой-то степени унаследовано им от пушкинского Германна из «Пиковой дамы» [Мармеладов, 1992, с. 16]. Безусловно, это все есть, как и многие другие черты общности этих произведений, о чем я частично писала в статье «“Преступление и наказание”: Хореография текста и текст хореографии» [Боборыкина, 2022, с. 48–77].

Здесь же внимание фокусируется на несколько ином аспекте — специфике «преступления» Германна и соответствующей специфике его «наказания». Сказанное Бердяевым о Достоевском, можно отнести и сюда: «Наказание подстерегает человека в самой глубине его собственной природы» [Бердяев, 1994, с. 59]. Безумный замысел Германна рождался где-то в глубине его души и, исполнение, почти «преступное» случилось на уровне «помысла», соответственно, «наказание» находится в тех же глубинах — души и разума, когда он, безумный оказывается в больнице для душевнобольных. Роль Германна в выборе собственной Судьбы высвечивается таким образом, что главной тайной повести, рассказанной Пушкиным с искусством, опередившим свое время, оказывается сам человек, его душа, его мысль.

Этот вывод подкрепляется и открытиями ряда постановщиков, по-своему прочитавших то, что скрыто между строк. К этому выводу позволяет прийти и возможность взглянуться в повесть как бы из будущего и по-новому увидеть ее «тайнопись», то, что выводит текст «за пределы ортодоксальных ограничений», пророчески приближая художественный метод Пушкина к открытиям XX–XXI веков

в области литературы и искусства. При этом повесть продолжает хранить немало загадок, и сама по себе остается тайной, которую мы все пытаемся разгадать и которую можно разгадывать бесконечно.

Список литературы

1. Ахматова, 1989а — *Ахматова А.А.* О Пушкине: Статьи и заметки. М.: Книга, 1989. 367 с.
2. Ахматова, 1989б — *Ахматова А.А.* Поэма без героя: в 5 кн. / вступ. статья Р.Д. Тименчика; сост. и прим. Р.Д. Тименчика при участ. В.Я. Мордерер. М.: Изд-во МПИ, 1989. 384 с.
3. Барт, 1989 — *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика / пер. с фр., вступ. статья и коммент. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 374 с.
4. Барт, 2001 — *Барт Р. S/Z* / пер. с фр. Г. Косикова и В. Мурат. М.: УРСС, 2001, 230 с.
5. Белов, 2001 — *Белов С.В.* Неслучайные слова и детали в «Преступлении и наказании» // Вокруг Достоевского: Статьи, находки и встречи за тридцать пять лет. СПб: СПбГУ, 2001. С. 193–197.
6. Бердяев, 1994 — *Бердяев Н.* Миросозерцание Достоевского // Философия творчества, культуры и искусства. М.: Искусство. 1994. Т. 2. С. 7–150.
7. Боборыкина, 2021 — *Боборыкина Т.А.* Уже не подросток, еще не князь // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021. № 4 (16). С. 88–122. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-88-122>
8. Боборыкина, 2022 — *Боборыкина Т.А.* «Преступление и наказание»: хореография текста и текст хореографии // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2022. № 3 (19). С. 48–77. <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77>
9. Боброва, 1958 — *Боброва Е.И.* Перевод П. Мериме «Пиковой дамы»: (Автограф. рукопись) // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 2. С. 354–361.
10. Бочаров, 1974 — *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. М.: Наука, 1974. 206 с.
11. Бочаров, 2000 — *Бочаров С.Г.* Случай или сказка? // Литература. 2000. № 03 (387). URL: <https://lit.lsept.ru/article.php?ID=200000301> (дата обращения: 14.05.2024).
12. Виноградов, 1936 — *Виноградов В.* О стиле Пушкина // Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Т. 2. С. 75–86.
13. Виноградов, 1941 — *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: Гослитиздат, 1941. 620 с.
14. Джеймс, 1991 — *Джеймс У.* Психология. М.: Педагогика, 1991. 368 с.
15. Давыдов, 1987 — *Давыдов С.* Реальное и фантастическое в «Пиковой даме» // *Revue des études slaves*. 1987. Т. 59, fascicule 1-2. С. 263–267. URL: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1987_num_59_1_5630 (дата обращения: 14.05.2024).
16. Достоевский, 1972–1990 — *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.
17. Касаткина, 2023 — *Касаткина Т.А.* «Мы будем — лица...» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского / отв. ред. Т.Г. Магарил-Ильяева. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.
18. Кибальник, 2022 — *Кибальник С.А.* Тайнопись русских писателей: от Пушкина до Набокова. СПб.: Петрополис, 2022, 434 с.

19. Лакан — Лакан Ж. Стадия зеркала, как образующая функцию Я. URL: <https://psy-chic.ru/mobil/artic/mirror.htm> (дата обращения: 14.05.2024).
20. Лейтон, 1995 — Лейтон Л.Д. Эзотерическая традиция в русской романтической литературе: Декабризм и масонство / пер. с англ. Э.Ф. Осиповой. СПб.: Академический проект, 1995. 253 с.
21. Листов, 2018 — Листов В. Пушкин: однажды и всегда: 10 лекций для проекта Магистерия. М.: Rosebud Publishing, 2018. 192 с.
22. Лотман, 1995 — Лотман Ю. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе // Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1995. С. 786–814.
23. Мармеладов, 1992 — Мармеладов Ю. Тайный код Достоевского. Илья-пророк в русской литературе. СПб.: Петровская Академия Наук и Искусств, 1992. 142 с.
24. Мейерхольд, 1994 — Мейерхольд В.Э. «Пиковая дама». Замысел. Воплощение. Судьба. СПб.: Композитор. АОЗТ Велес, 1994. 408 с.
25. Пушкин, 1957–1958 — Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10 т. М.: Изд-во АН СССР, 1957–1958.
26. Пушкин, 1995 — Пушкин А.С. Повести. Париж: Booking International, 1995. 348 с.
27. Расин, 1970 — Расин Ж. Федра / пер. М. Донского // Театр французского классицизма. М.: Худож. лит., 1970. С. 515–569.
28. Ремизов, 2000 — Ремизов А. Сны и предсонье. СПб.: Азбука, 2000. 432 с.
29. Терц, 1993 — Терц А. Прогулки с Пушкиным. СПб.: Всемирное слово, 1993. 159 с.
30. Фрейд, 2018 — Фрейд З. Толкование сновидений. СПб.: Питер, 2018. 576 с.
31. Фромм, 2009 — Фромм Э. Забытый язык. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов. М.: Аст, 2009. 251 с.
32. Чхаидзе, 1960 — Чхаидзе Л.В. О реальном значении мотива трех карт в «Пиковой даме» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960, Т. 3. С. 455–460.
33. Шмид, 2013 — Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама». СПб.: Изд-во СПбГУ, 2013. 356 с.
34. Эйзенштейн, 2000 — Эйзенштейн С. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 588 с.
35. Эйзенштейн, 2002 — Эйзенштейн С. Внутренний монолог // Метод. М.: Музей кино, 2002. Т. 1. С. 98–129
36. Эткинд, 1999 — Эткинд Е.Г. Внутренний человек и внешняя речь. М.: Языки русской культуры, 1999. 448 с.
37. Якобсон, 1996 — Якобсон Р. Язык и бессознательное / пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Епифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина; сост., вступ. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе; ред. пер. Ф. Успенский. М.: Гнозис, 1996. 248 с.
38. Якобсон, 1998 — Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Избр. работы по лингвистике. Благовещенск: Изд-во Благовещ. гум. колледжа им. Бодуэна де Куртенэ, 1998. С. 361–368.
39. Brook, 1996 — Brook P. The Empty Space. New York: A Touchstone Book, 1996. 141 p.
40. Edwards, 1892 — The Queen of Spades and Other Stories / trans. by M. Edwards // Project Gutenberg. URL: <https://www.gutenberg.org/files/55024/55024-h/55024-h.htm> (дата обращения: 14.05.2024).
41. Пое, 1849 — Пое Е.А. A Dream Within a Dream. 1849. URL: <https://poets.org/poem/dream-within-dream> (дата обращения: 14.05.2024).

42. Pushkin, 1983, — *Pushkin A. Complete Prose Fiction* / trans., with an introduction and notes by Paul Debreczeeny. Stanford University Press, 1983. 545 p.
43. Pushkin, 1994 — *Pushkin A. The Queen of Spades and Other Stories* / trans. from the Russian by T. Keane. New York: Dover Publications, 1994. 85 p.

Интернет-ресурсы

1. «Пиковая дама» — «Пиковая дама». 31 окт. 2011 г. // Орфей. URL: https://orpheusradio.ru/programs/balet_FM/2011-10-31/19581-pikovaya-dama (дата обращения: 14.05.2024).

References

1. Akhmatova, A.A. *O Pushkine: Stat'i i zametki* [About Pushkin: Articles and Notes]. Moscow, Kniga Publ., 1989. 367 p. (In Russ.)
2. Akhmatova, A.A. *Poema bez geroia: v 5 knigakh* [Poem without Hero: in 5 books]. Intro. by R.D. Timenchika; ed. by R.D. Timenchika with the help of V.Ia. Morderer. Moscow, Izd-vo MPI Publ., 1989. 384 p. (In Russ.)
3. Barthes, Roland. *Izbrannye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Trad. from French, ed. by G.K. Kosikova. Moscow, Progress Publ., 1989. 374 p. (In Russ.)
4. Barthes, Roland. *S/Z* [S/Z]. Trans. from French G. Kosikova and V. Murat. Moscow, URSS Publ., 2001. 230 p. (In Russ.)
5. Belov, S.V. “Nesluchainye slova i detali v ‘Prestuplenii i nakazanii’” [“Intended Words and Details in *Crime and Punishment*”]. *Vokrug Dostoevskogo: Stat'i, nakhodki i vstrechi za tridzat' piat' let* [About Dostoevsky: Articles, Discoveries and Encounters during Thirty-Five Years]. St. Petersburg, SPbGU Publ., 2001, pp. 193–197. (In Russ.)
6. Berdiaev, N. “Mirosozertsanie Dostoevskogo” [“Dostoevsky’s Worldview”]. *Filosofia tvorchestva, kul'tury i iskusstva* [Philosophy of Creativity, Culture, and Art], vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1994, pp. 7–150. (In Russ.)
7. Boborykina, T.A. “Uzhe ne podrostok, eshche ne kniaz” [“Not an Adolescent Anymore, Not Yet a Prince”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 4 (16), 2021, pp. 88–122. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-88-122>
8. Boborykina, T.A. “‘Prestuplenie i nakazanie’: khoreografiia teksta i tekst khoreografi” [“*Crime and Punishment*: Choreography of the Text and Text as Choreography”]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (19), 2022, pp. 48–77. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2619-0311-2022-3-48-77>
9. Borbova, E.I. “Perevod P. Merime ‘Pikovoii damy’: (avtograf. Rukopis)” [“P. Merimee’s Translation of *The Queen of Spades*: (Autograph. Manuscript)”]. *Pushkin: issledovaniia i materialy* [Pushkin: Research and Materials], vol. 2. Moscow; Leningrad, Izd.-vo AN SSSR Publ., 1958, pp. 354–361. (In Russ.)
10. Bocharov, S.G. *Poetika Pushkina* [Pushkin’s Poetics]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 206 p. (In Russ.)
11. Bocharov, S.G. “Sluchai ili skazka?” [“A Case or a Fairy Tale?”]. *Literatura*, no. 3 (387). Available at: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200000301> (Accessed 14 May 2024). (In Russ.)
12. Vinogradov, V. “O stile Pushkina” [“About Pushkin’s Style”]. *Vremennik Pushkinskoi komissii* [Temporary Book of the Pushkin Commission], vol. 2. Moscow; Leningrad, Izd.-vo AN SSSR Publ., 1936, pp. 75–86. (In Russ.)

13. Vinogradov, V.V. *Stil' Pushkina* [*Pushkin's Style*]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1941. 620 p. (In Russ.)
14. James, William. *Psikhologiya* [*Psychology*]. Moscow, Pedagogika Publ., 1991. 368 p. (In Russ.)
15. Davydov, S. "Real'noe i fantasticheskoe v 'Pikovoii dame'" ["Real and Fantastic in *The Queen of Spades*"]. *Revue des études slaves*, vol. 59, fascicule 1-2, 1987, pp. 263–267. Available at: https://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1987_num_59_1_5630 (Accessed 14 May 2024). (In Russ.)
16. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii: v 30 tomakh* [*Complete Works: in 30 vols*]. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
17. Kasatkina, T.A. "My budem – litsa..." *Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* ["We Will Be Faces/Persons..."] *An Analytical-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works*. Ed. by T.G. Magari-Il'iaeva. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. (In Russ.)
18. Kibal'nik, S.A. *Tainopis' russkikh pisatelei: ot Pushkina do Nabokova* [*Misteries of Russian Writers*]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2022. 434 p. (In Russ.)
19. Lacan, Jacques. "Stadiia zerkala, kak obrazuiushchaia funktsiia Ia" ["The Mirror Stage as Formative of the I-Function"]. *Psychic.ru*. Available at: <https://psychic.ru/mobil/artic/mirror.htm> (Accessed 14 May 2024). (In Russ.)
20. Leighton, Lauren G. *Ezotericheskaiia traditsiia v russkoi romanticheskoi literature: Dekabristizm i masonstvo* [*Esoteric Tradition in Russian Romantic Literature: Decembrism and Freemasonry*]. Trans. from English by E.F. Osipova. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1995. 253 p. (In Russ.)
21. Listov, V. *Pushkin: odnazhdy i vseгда: 10 lektsii dlia proekta Magisteriia* [*Pushkin: Once and For Ever: 10 Lessons for the Project Magisteriia*]. Moscow, Rosebud Publishing, 2018. 192 p. (In Russ.)
22. Lotman, Iu. "Pikovaia dama' i tema kart i kartochnoi igry v russkoi literature" ["*The Queen of Spades* and the Theme of Cards and Card Games in Russian Literature"]. *Pushkin* [*Pushkin*]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 1995, pp. 786–814. (In Russ.)
23. Marmeladov, Iu. *Tainyi kod Dostoevskogo. Il'ia Prorok v russkoi literature* [*The Secret Code of Dostoevsky. Elias the Prophet in Russian Literature*]. St. Petersburg, Petrovskaiia Akademiia Nauk i Iskusstv Publ., 1992. 142 p.
24. Meierkhol'd, V.E. "Pikovaia dama". *Zamyсел. Voploshchenie. Sud'ba* [*The Queen of Spades. Conception. Incarnation. Destiny*]. St. Petersburg, Kompozitor – AOZT Veles Publ., 1994. 408 p. (In Russ.)
25. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 tomakh* [*Complete Works: in 10 vols*]. Moscow, Izd.-vo AN SSSR Publ., 1957–1958. (In Russ.)
26. Pushkin, A.S. *Povesti* [*Tales*]. Paris, Booking International Publ., 1995. 348 p. (In Russ.)
27. Racine, Jean. "Fedra" ["Phèdre"]. Trans. by M. Donskii. *Teatr frantsuzskogo klassitsizma* [*Classic French Theatre*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1970, pp. 515–569. (In Russ.)
28. Remizov, A. *Sny i predson'e* [*Dreams and Foreboding*]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 432 p. (In Russ.)
29. Terts, A. *Progulki s Pushkinym* [*Walks with Pushkin*]. St. Petersburg, Vsemirnoe slovo Publ., 1993. 159 p. (In Russ.)
30. Freud, Sigmund. *Tolkovanie snovidenii* [*The Interpretation of Dreams*]. St. Petersburg, Piter Publ., 2018. 576 p. (In Russ.)

31. Fromm, Erich. *Zabytyi iazyk. Vvedenie v nauku ponimaniia snov, skasok i mifov* [*The Forgotten Language. An Introduction to the Understanding of Dreams, Fairy Tales, and Myths*]. Moscow, Ast Publ., 2009. 251 p. (In Russ.)
32. Chadize, L.V. “O real’nom znachenii motiva trekh kart v ‘Pikovoii dame’” [“About the Real Significance of the Motif of the Three Cards in *The Queen of Spades*”]. *Pushkin: Issledovaniia i materialy* [*Pushkin: Research and Materials*], vol. 3. Moscow; Leningrad, Izd.-vo AN SSSR Publ., 1960, pp. 455–460. (In Russ.)
33. Schmid, V. *Proza Pushkina v poeticheskom prochtenii: “Povesti Belkina” i “Pikovaia dama”* [*Pushkin’s Prose through Poetic Reading: Belkin’s Tales and The Queen of Spades*]. St. Petersburg, Izd.-vo SPbGU Publ., 2013. 356 p. (In Russ.)
34. Eizenshtein, S. “Vnutrennii monolog” [“Inner Monologue”]. *Metod* [*Method*], vol. 1. Moscow, Muzei kino Publ., 2002, pp. 98–129. (In Russ.)
35. Eizenshtein, S. *Montazh* [*Assembling*]. Moscow, Muzei kino Publ., 2000. 588 p. (In Russ.)
36. Etkind, E.G. *Vnutrennii chelovek i vneshniaia rech* [*The Inner Man and the Outer Discourse*]. Moscow, Iazyki russkoi kul’tury Publ., 1999. 448 p. (In Russ.)
37. Iakobson, R. *Iazyk i bessoznatel’noe* [*Language and the Unconscious*]. Trad. from English, French by K. Golubovich, D. Epifanova, D. Krotovoi, K. Chukhruidze, V. Shevoroshkina; intro. by K. Golubovich, K. Chukhruidze; red. F. Uspenskii. Moscow, Gnozis Publ., 1996. 248 p. (In Russ.)
38. Iakobson, R. “O lingvisticheskikh aspektakh perevoda” [“On Linguistic Aspects of Translation”]. *Izbrannye raboty po lingvistike* [*Selected Works on Linguistics*]. Blagoveshchensk, Izd.-vo Blagoveshch. gum. kolledzha im. Boduena de Kurtene Publ., 1998, pp. 361–368. (In Russ.)
39. Brook, Peter. *The Empty Space*. New York, Touchstone Publ., 1996. 141 p. (In English)
40. Pushkin, Alexander. *The Queen of Spades and Other Stories*. Trans. by M. Edwards. Available at: <https://www.gutenberg.org/files/55024/55024-h/55024-h.htm> (Accessed 14 May 2024). (In English)
41. Poe, Edgar A. *A Dream Within a Dream*. 1849. Available at: <https://poets.org/poem/dream-within-dream> (Accessed 14 May 2024). (In English)
42. Pushkin, Alexander. *Complete Prose Fiction*. Trans., with an introduction and notes by Paul Debreczeeny. Stanford University Press, 1983. 545 p. (In English)
43. Pushkin, Alexander. *The Queen of Spades and Other Stories*. Trans. from the Russian by T. Keane. New York, Dover Publications, 1994. 85 p. (In Russ.)

Reference list of Internet sources

1. *Pikovaia dama* [*The Queen of Spades*]. *Orfei*, 31 Oct. 2011. Available at: https://orpheusradio.ru/programs/balet_FM/2011-10-31/19581-pikovaya-dama (Accessed 14 May 2024). (In Russ.)

Статья поступила в редакцию: 27.06.2024
Одобрена после рецензирования: 21.07.2024
Дата публикации: 25.03.2025

The article was submitted: 27 June 2024
Approved after reviewing: 21 July 2024
Date of publication: 25 Mar. 2025