

---

УДК 782.1; 82–21

*Гудимова С.А.* ©

**МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА «ПИКОВОЙ ДАМЫ»  
А.С. ПУШКИНА И П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

*Институт научной информации по общественным наукам РАН,  
Москва, Россия*

*Аннотация.* В работе анализируется мифологическая структура преступления и безумия в повести А.С. Пушкина «Пиковая дама» и возвращение к сентименталистскому мифу «Бедная Лиза» в опере П.И. Чайковского.

*Ключевые слова:* подсматривание; инцест; матереубийство; жизнь-игра; «падение»; самоубийство; поэтика «чувствительного» стиля.

***Gudimova S.A.***

**Mythological structure of the «Queen of Spades»  
by A.S. Pushkin and P.I. Tchaikovsky**

*Institute of Scientific Information for Social Sciences  
of the Russian Academy of Sciences*

*Abstract.* The paper analyzes the mythological structure of crime and madness in the story of A.S. Pushkin's «The Queen of Spades» and the return to the sentimentalist myth «Poor Lisa» in the opera by P.I. Tchaikovsky.

*Keywords:* peeping; incest; matricide; life is a game; «fall»; suicide; the poetics of «sensitive» style.

Повесть А.С. Пушкина «Пиковая дама» начинается сценой карточной игры. За ужином Германн слышит от Томского, внука графини, историю о тайне трех карт, которая была открыта Анне Федотовне графом Сен-Жерменом. Известно, что Сен-Жермен выдавал себя за Вечного Жида, за изобретателя жизненного эликсира и философского камня. Следует обратить внимание на слова: «он мог располагать большими деньгами», т.е. как обладатель философского камня, он мог обращать в золото любой металл. На просьбу графини он отвечает: «Есть другое средство: вы можете отыгратья совершенно». Фразу: «Тут он открыл ей тайну, за которую всякий из нас дорого бы дал...» – Пушкин заканчивает многозначительным многоточием. При рассмотрении текста как знаковой системы это многоточие заставляет думать о некоем «красноречивом умолчании», которое в духе современной Пушкину романтической литературы, вероятно, подразумевает условия раскрытия тайны. В романтической литературе – это «договор с дьяволом». Каждая из сторон договора имеет определенную цель. В повести Пушкина условия договора (никогда не прикасаться к картам и не раскрывать тайну трех карт – Чаплицкий) приоткрывает содержание тайны в достаточной мере, чтобы читатель чувствовал себя посвященным. В повести тайна анализируется в своих последствиях и губительных влияниях, она только приоткрывается, но никогда не раскрывается полностью. Три карты – не сама тайна, но только первое и сразу обжигающее прикосновение к ней.

Изобретатель философского камня Сен-Жермен также обладает тайной трех карт. Подобно философскому камню, который превращает обыкновенный металл в золото, они имеют силу обращать проигрыш в выигрыш. Таким образом, философский камень и три карты представляют собой различные стороны единой тайны – тайны золота, которая связана с тайной подземного мира. В древнегреческих мифах об Аиде говорится, что ему принадлежат все драгоценные металлы. Аид – владетель несметных человеческих душ и скрытых в земле сокровищ. Доверяя графине тайну трех карт, Сен-Жермен посвящает ее в тайну подземного мира, к которому он сам причастен. Представляя себя изобретателем жизненного эликсира (символ искусственного

продолжения жизни с помощью магических средств, философского камня (символ земного всемогущества – золота) и как Вечного Жида (символ вечного проклятия и бесконечно длящегося призрачного существования), он раскрывает свою связь с подземным миром смерти, т.е. в конечном счете тайна трех карт оказывается тайной смерти, посвященной соучастницей которой становится графиня [1].

История, рассказанная Томским, производит сильное впечатление на Германна. Он долго не мог заснуть «и когда сон овладел им, ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман. Проснувшись уже поздно, он вздохнул о потере своего фантастического богатства, пошел опять бродить по городу, и опять очутился перед домом графини. Неведомая сила, казалось, привлекла его к нему. Он остановился и стал смотреть на окна. В одном видел он черную головку, наклоненную над книгой или над работой. Головка приподнялась. Германн увидел свежее личико и черные глаза. Эта минута решила его участь».

Почему именно эта минута решила его участь? Падение Германна совершается уже во сне, после чего он попадает во власть «неведомой силы». «Черноволосая головка» и «свежее личико» рождают в его уме только план проникновения в тайну.

В повести Германн видит два сна. В первом тайна является ему в своих плодах (золото и ассигнации – богатство), во втором раскрывается тайна трех карт, т.е. дается магическое средство, которое должно воплотить его первое ночное видение [1]. Подобно Пирифою, Германн отправляется в подземное царство, имея цель, но не представляя себе, куда он отправляется и чем это ему грозит. Не просто за посягательство на супругу Аида Персефону, но именно за безрассудное вторжение в запретный для смертных предел Пирифой должен терпеть вечные муки. Он переступил порог, после которого возвращение невозможно. (Орфей не смог спасти Эвридику, потому что она уже отвела «яств преисподней»). В «эту минуточку» Германн переступил порог. Дальнейшие события развиваются с фатальной в мифологическом смысле этого слова логикой. Германну в последний момент предоставляется возможность выбора: «Справа находилась дверь, ведущая в кабинет, слева, другая, в коридор. Германн ее отворил, увидел узкую витую лест-

ницу, которая вела в комнату бедной воспитанницы... но он воротился и вошел в темный кабинет». Германн вошел в ад.

Покинув мертвую графиню, Германн приходит к ее воспитаннице: «Лизавета Ивановна взглянула на него, и слова Томского раздались в ее душе: у этого человека по крайней мере три злодейства на душе!» Эти слова Томский произносит на балу, но несколько иначе: «Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства». Лиза видит уже другого человека: «Он не чувствовал угрызения совести при мысли о мертвой старухе. Одно его ужасало: невозвратимая потеря тайны, от которой он ждал обогащения». «Злодейства» лежат уже не на его совести, которая делает возможным «угрызения», т.е. возвращение, но на душе, т.е. его состояние необратимо.

Лиза видит, что Германн отмечен тремя злодействами, хотя, на первый взгляд, свершается только одно: Германн становится невольной причиной смерти графини. Однако в мифологической структуре этого преступления, отмечает М. Евзлин [1] различаются три элемента. Злодейство первое: желая обогатиться, Германн решается силой овладеть тайной, но поскольку эта тайна есть тайна подземного мира, т.е. запретная для смертных, то покушение на нее есть «злодейство». В аккадо-шумерской традиции владычица подземного царства Эриш-кигаль (Кигаль) на входящего в подземный мир направляет «взгляд смерти».

Второе злодейство. Войдя тайно в кабинет графини, Германн невольно становится «свидетелем отвратительных таинств ее туалета», т.е. подсматривает за раздевающейся графиней. Актеон видит купающуюся Артемиду, и за это погибает, растерзанный собственными собаками; Хам видит наготу своего отца Ноя, и за это проклинается. Желая обладать тайной трех карт, Германн становится свидетелем другой тайны, и притом отвратительной; обнажение как бы приоткрывает тайну, в которую он вовсе не хотел проникать. Но раскрытие этой нежелательной тайны – необходимое условие другой, т.е. эти две тайны едины – одна предполагает другую. Через графа Сен-Жермена графиня становится сопричастной подземному царству мертвых – она как бы хтонизируется. Сама по себе старость есть состояние хтоническое. Эринии – классические хтонические существа – вечные старухи (Алекто, Тисифона и Мегера). В славянской мифологии Баба-яга – вечная старуха. Старость графини постоянно подчеркивается: «В мут-

ных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма». Таким образом, желая проникнуть в тайну трех карт, Германн проникает в тайну хтонической природы графини, т.е. совершает второе преступление.

Третье злодейство, как и второе (подсматривание), невольное – убийство графини, однако третье преступление заключает фатальный круг, делая ситуацию абсолютно безвыходной и необратимой.

Итак, следуя по пути тайны, Германн становится убийцей, но убийцей особого рода, в том смысле, в каком убийцей был Орест – матереубийцей. Мстя за убитого отца, Орест ясно осознает, какое возмездие его ждет. Кровь матери вызывает к жизни страшных Эриний. Германн – матереубийца (при этом был ли он ее побочным сыном или нет, неважно) [1]. Во время торжественного мрачного обряда «близкий родственник покойницы» шепчет на ухо стоящему рядом англичанину, что молодой офицер ее побочный сын. Он становится ее сыном через тайну. «Германн взошел на ступени катафалка и наклонился... в эту минуту показалось ему, что мертвая несмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Германн поспешно подавшись назад, оступился, и навзничь грянулся об землю». Именно в эту минуту он разоблачает себя как матереубийцу, подчеркивает М. Евзлин.

Безумие Германна фатально, оно вызвано прикосновением к тайне, причем к тайне темной. Мрак скрывает и порождает чудовищ. Войдя в сферы мрака, Германн тоже становится чудовищем. «Вы чудовище!» – говорит ему Елизавета Ивановна. Это точное определение нового, «темного» качества Германна – он стал сыном – порождением тьмы – графини.

Германн лихорадочно размышляет: «Представиться ей, подбиться в ее милость, – пожалуй, сделаться ее любовником <...> а ей 80 лет». Инцест и матереубийство для мифологического сознания имеют одно и то же значение – абсолютного преступления. К этому стоит присокупить и «подсматривание». Итак, Германн совершает три абсолютных преступления. Подсматривание, инцест и матереубийство означают прикосновение к темной тайне, невольное разоблачение (обнажение) смертной «тартаровой» глубины бытия.

Три злодейства совершены. За ними следует возмездие. Инструментом возмездия становится сон. «Возвратясь домой, он бросился, не

раздеваясь, на кровать и крепко заснул. Он проснулся уже ночью: луна озаряла его комнату».

Богиня Ночь порождает из самой себя Сон и сны. «Традиция говорит о снах как детях Ночи и земли. И та и другая являются божествами, которые принадлежат к предкосмическим потенциям, которые, отменяя на время божественный порядок, устанавливают границы между тем, что имеет устойчивое местоположение в человеческом организованном мире, и тем, что еще остается причастным к амбивалентности первоначал. Сон имеет своей сферой действия пространство и время, еще не до конца определенные, где отсутствует божественный порядок» [1, с. 45].

Неверный свет Луны – предвестник должного явиться видения. Геката, богиня мрака, ночных видений и чародейства – еще и лунная богиня. Луна-Геката – символ мира ночных видений, обитающих у пределов, как сказано в «Одиссее», «тумана и тленья». Именно туда, где обитают боги сна, ведет Гермес «мужей умерщвленных».

Сон Германа чрезвычайно напоминает гомеровские обманчивые сны, которые используются богами как орудие возмездия. В третий день игры возмездие свершилось. Германа сходит с ума. Яд тайны достиг его мозга и отравил его окончательно. Безумие и смерть обитают в одном и том же месте. Безумна Геката, охотящаяся среди могил и призраков преисподней, безумны Эринии, насылающие на своих жертв сначала безумие, а потом выпивающие из них кровь, безумны титаны и чудовища, заключенные в Тартаре, а посему всякое соприкосновение с подземным царством влечет за собой Безумие.

Таким образом, заключает М. Евзлин, повесть Пушкина можно рассматривать как реконструкцию фатальной мифологической (архетипической) логики преступления и безумия. Безумие – всегда есть следствие преступления мирового порядка, разрушение божественной структуры мироздания.

Совсем иная мифологическая структура оперы Чайковского. Как отмечает А.И. Климовицкий, работая над оперой «Пиковая дама» Чайковский «оспорил» Пушкина, опираясь на Карамзина и традицию русского сентиментализма. Спор этот – одна из существенных проблем оперы «Пиковая дама» [3, с. 236].

В «Письмах русского путешественника» [2] (Париж, Июня...) Карамзин сообщает: «Однажды Бидер (слуга Карамзина. – С. Г.) пришел

ко мне весь в слезах и сказал, подавая лист газет: “читайте!”. Я взял и прочитал следующее: “Сего Маия 28 дня, в 5 часов утра, в улице Сен-Мери застрелился слуга господина N. Прибежали на выстрел, отворили дверь... несчастный плавал в крови своей; подле него лежал пистолет: на стене было написано: <...> Когда ты – ничто и надежда потеряна, жизнь – позор, а смерть – долг; а на дверях: <...> Сегодня – я, завтра – ты”» [2, с. 306].

Современный читатель воспримет последние слова «несчастливого» как цитату из арии Германа в 7-й картине «Пиковой дамы» Чайковского. Предположение о том, что выражение «Сегодня – ты, а завтра – я» – не просто «чужое слово», а «слово Карамзина», подтверждается тем, что это не единственная из реалий данного письма, использованная композитором. К оперному Герману вполне приложимы и слова Карамзина о «несчастном»: «Он ненавидел свое низкое состояние, и в самом деле был выше его, как разумом, так и нежным чувством...» [2, с. 307]. (В хоровом комментарии в последнем акте оперы Герман тоже назван «несчастливым».) «Нежное чувство» свойственно герою Чайковского, но не его литературному прототипу. Германн Пушкина никогда никого не любил, а «несчастный» Карамзин и Герман Чайковского чувствующие души. Карамзин неоднократно подчеркивает, что застрелившейся на улице Сен-Мери – «сын любви»; в предсмертной записке молодой человек трогательно вспоминает «нежность второй матери своей, добродушной кормилицы» [там же]. Герой Чайковского тоже испытывает сильное любовное чувство. Можно сказать, что по своему душевному складу персонажи Карамзина и Чайковского ближе друг к другу, чем герои Чайковского и Пушкина.

В опере заметны и другие параллели с произведениями Карамзина. В последней арии Герман произносит фразу: «Что наша жизнь? Игра!», афористичность которой заменяет до сих пор пространные рассуждения о превратности судьбы и воли случая.

Теперь обратимся к стихотворению Карамзина «Два сравнения» (написано в 1797 г., впервые опубликовано в 1798 г.).

1

Что наша жизнь? Роман. – Кто автор? Аноним.  
Читаем по слогам, смеемся, плачем... спим.

2

Что есть жизнь наша – сказка  
А что любовь? – ее завязка;  
Конец печальный иль смешной,  
Родись, люби – и Бог с тобой!

Сходство начальных строк стихотворения Карамзина и арии Германа поразительно. Только в одном случае в ответ на вопрос: «Что наша жизнь?» следует ответ «Игра», в другом – «Роман». Оба текста парадоксально связаны противоположной по знаку трактовкой общих понятий-символов. Жизнь-игра у Чайковского «бескомпромиссная схватка со смертью, *игра*, в которой выигравших нет и не может быть. У Карамзина самого слова «игра» нет, но стихотворение пронизано атмосферой игры (“конец печальный иль смешной”)» [3, с. 224].

Для читателя XIX в. фразеологизм «Что наша жизнь? Игра!» имел карамзинский отпечаток. Ю.М. Лотман, комментируя строки из «Евгения Онегина»: «Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна / Бокала полного вина, / Кто не дочел ее романа...» отмечает, что образ Жизни раскрывается здесь в двух ориентированных на глубокую литературную традицию метафорах: «жизнь – пир» (вариант: «жизнь – чаша») и жизнь – книга. «Первый образ получил распространение в романтической элегической поэзии... второй, уходя в античность и фольклорную традицию, был обновлен, с характерной заменой книги на роман, Карамзиным... [цит. по: там же]. В подтверждение Лотман приводит начальные строки стихотворения «Два сравнения». В обновленной Карамзиным форме эта метафора вошла в русскую литературу и быт.

В обращении к повести Пушкина «Пиковая дама» реализовалась и готовность Чайковского к непосредственной встрече с мифом «Бедная Лиза». Пушкинская аранжировка мифа – и в «Бедной Тане» из «Онегина», и в «Станционном смотрителе», и в «Барышне-крестьянке», и в «Пиковой даме» – «составила целую эпоху в его культурно-историческом развертывании-перетолковывании, в полемике, переосмыслении, споре с Карамзиным» [3, с. 236]. Пушкин открыл путь к новому повороту темы – жизнь «бедной Лизы» после катастрофы.

Основной мотив карамзинской повести – сознательное самоубийство героини, – от которого последовательно уходил Пушкин, а за ним



и весь XIX в., реставрируется Чайковским: его героиня, как и героиня повести Карамзина, бросается в воду.

Пушкинская Лизавета Ивановна была «пренесчастное создание». В повести имени Лиза нет: есть Лизавета Ивановна, Лизанька – так трижды называет свою воспитанницу старая Графиня, и лишь однажды Lise (именно так, а не Лиза) – по-французски обратился к ней Томский. Оперная героиня всегда только Лиза, а в реплике Германа: «Бедняжка! В какую пропасть я завлек ее с собой!» (1-я картина, сцена в казарме) появляется ожидаемый предикат, превращающий это имя в символ, – «бедная Лиза».

Линия Лиза – Герман (внучка Графини – бедный офицер) – это инверсия карамзинской темы мезальянса (Лиза – крестьянка, Эраст – довольно богатый дворянин). Обе героини «пали», обе уходят из жизни сознательно, в обоих случаях тема самоубийства «аранжируется мотивом искупленного страдания» [3, с. 237].

Гроза сопровождает «падение» бедной Лизы в повести Карамзина и «падение» Германа в опере (клятва в первой картине). Пушкин же обходится без гроз, этого атрибута романтической поэтики, нарушающего прозаический строй повествования. У героев Карамзина и Чайковского – сходные судьбы. Несомненна и переключка между заключительными строками повести: «Эраст был до конца своей жизни несчастлив» – и заключительными страницами оперы: «Несчастный! Как ужасно покончил он собой».

Если Пушкин в «Пиковой даме» оспорил саму идею чувствительности, то Чайковский в одноименной опере, в согласии с Карамзиным, на нее ориентируется.

Принято считать, что инициатором хронологического смещения в опере пушкинской повести в XVIII столетие был не композитор, а директор Императорских театров И.А. Всеволожский. Однако перенесение действия из времен царствования Александра I на конец правления Екатерины II соответствовало и интересам композитора. Именно по инициативе Чайковского была введена в первоначальный план сценария 6-я картина («У Зимней Канавки»), для которой он сам написал тексты и ариозо Лизы.

«Уклон в старину» заметен не только в музыке оперы (Асафьев называл Интермедию «Пиковой дамы» «второй «Моцартианой»), но и в ориентации на предпушкинскую литературную традицию (песенка

Томского на стихи Державина, дуэт Лизы и Полины на стихи Жуковского, романс Полины на стихи Батюшкова). Именно в «Пиковой даме» поэтика «чувствительного» стиля, русский сентиментализм переживают свое второе рождение.

«...Пушкин аполлонический, – писал Александр Блок о “Пиковой даме”, – полетел в бездну, столкнутый туда рукой Чайковского – *мага и музыканта...*» [цит. по: 3, с. 248].

### Список литературы

1. *Евзлин М.* Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1993. – 337 с.
2. *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника. – Л.: Наука, 1987. – 717 с.
3. *Климовицкий А.И.* «Пиковая дама» Чайковского: Культурная память и культурные предчувствия // Россия – Европа: Контакты музыкальных культур: Сб. науч. трудов. – СПб.: РИИИ, 1994. – С. 221–274.
4. Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – 671 с.; Т. 2. – 719 с.

### References

1. *Evzlin M.* Kosmogoniyai ritual. – M.: Radiks, 1993. – 337 s.
2. *Karamzin N.M.* Pis'ma russkogo puteshestvennika. – L.: Nauka, 1987. – 717 s.
3. *Klimovickij A.I.* «Pikovaya dama» Chajkovskogo: Kul'turnaya pamyat' i kul'turnye predchuvstviya // Rossiya – Evropa: Kontakty muzykal'nyh kul'tur: Sb. nauch. trudov. – SPb., 1994. – S. 221–274.
4. Mify narodov mira: Enciklopediya: V 2 t. – M.: Sovetskaya Enciklopediya, 1991. – T. 1. – 671 s.; T. 2. – 719 s.