

ДВУМИРНОСТЬ ПИКОВОЙ ДАМЫ А.С. ПУШКИНА

Миха Яворник

Пиковая дама была написана в 1833 году – т.е. в то время, когда создавались такие значительные произведения как (напомним лишь некоторые из них): *Медный всадник* (1832-33), *Дубровский* (1832-33), *История Петра Великого* (1835), *История Пугачева* (1834), *Капитанская дочка* (1833-36). Любому исследователю, хоть сколько-нибудь знакомому с творчеством Пушкина первой половины 30-х гг., известно, что крупные литературные формы Пушкина обычно посвящались им отдельным периодам истории России. Какое же место среди упомянутого списка произведений занимает *Пиковая дама*, произведение, во всяком случае на первый взгляд, не имеющее ничего общего с историзмом?

Интерес Пушкина к истории отмечается уже в 20-е гг. (например, *Борис Годунов*, 1825), в 30-е гг. историческая тема становится в его творчестве центральной, оказывая серьёзное влияние на формирование мировоззрения поэта в целом. Этот период можно обозначить как переход от романтической концепции к так называемому объективному изображению как прошлого, так и современной действительности. Говоря схематично, в пушкинском восприятии истории можно выделить две преобладающие тенденции: 1) в начале 20-х гг. история понимается им как закономерность в развитии; развитие это воплощает собой Пётр Первый, человек просвещения, европеизировавший Россию. Личность и история тесно переплетены между собой, любые попытки индивидуума реализовать своё счастье и воплотить индивидуальность вне этой исторической закономерности, оказываются губительными, являясь всего лишь проявлением романтического, нежизнеспособного эгоизма¹: историческая память хранит лишь имена тех, чья деятельность полностью сливается с общим течением истории. Личность, чьё земное существование давно окончено, сама становится историей, что и обеспечивает ей жизнь вечную; 2) в тридцатые годы история не воспринимается более как

1 Ср., напр., пушкинскую поэму *Полтава*.

нечто, противопоставляемое принципу частного или индивидуального. Пушкина все более занимает будничная жизнь обычного человека, он увлекается чтением дневников, собирает факты и рассказы о русской жизни XVIII века, дающие ему материал для написания хроники петербургской жизни (ср. Лотман 1995: 170). Развитие исторических представлений поэта в 30-е гг. идёт как бы в двух направлениях: Пушкина по-прежнему продолжают интересовать переломные события истории, вернее, люди, деятельность которых существенным образом повлияли на ход развития русской истории (эпоха Петра Первого, Бориса Годунова, восстание Пугачёва), в то же время, возрастает интерес поэта к жизни конкретного, *маленького* человека. По мнению Пушкина, лишь в переплетении их судеб, отражающих прошлое, вырисовывается историческая специфика. Человеческое общество видится поэту как результат непрерывного исторического развития, основывающегося на определённых закономерностях.

Пушкинское понимание истории, характерное для 30-х гг., означает отступление от свойственной романтизму революционности, от фантазий, связанных с социальным переустройством общества. На смену романтическим иллюзиям приходит грубая историческая правда, – пишет Ю.М. Лотман в книге о Пушкине (*там же*, 149). История не воспринимается поэтом как нечто статичное (что было характерно для существовавшего в то время представления о развитии истории), а как динамичный процесс, в котором отражается жизнь конкретного человека.

Тридцатые годы в творчестве Пушкина имели переломный характер. Если роман *Евгений Онегин* явился своего рода окончанием поэтической эволюции Пушкина², то „маленькие трагедии” и *Повести покойного Ивана П. Белкина* (первое законченное прозаическое произведение Пушкина) означали новый этап в творчестве поэта. Эволюция взглядов поэта, центральное место в которых занимает теперь создание психологически-мотивированного художественного образа героя, в контексте конкретной социальной среды, проявляется в изме-

2 После семилетнего труда работа над романом в стихах *Евгений Онегин* была окончена в начале 30-х гг. Более подробно об этом см. Лотман 1995: 140-167.

нении жанровых характеристик. С одной стороны, эти изменения выражаются в переходе от поэзии к прозе, с другой, в сознательных попытках создания романа³.

С учётом пушкинских идейных взглядов, характерных для 30-х гг., можно выдвинуть следующую гипотезу: в *Пиковой даме* речь пойдёт о маленьком человеке, герои будут психологически мотивированы, поставлены в исторический контекст; вопрос историзма будет представлен в виде оппозиции статика-динамика, в структуре повествования должны присутствовать закономерности, присущие романному жанру.

В качестве предисловия к анализу текста приведём мнение ещё трёх исследователей *Пиковой дамы*.

Если в 1834 г. В.Г. Белинский, говоря об этой повести, отказывал ей в художественности, считая, что в данном случае речь скорее идёт о вымышленной истории, сказке или басне, то в 1846 он скажет о ней уже так:

Пиковая дама – собственно не повесть, а мастерской рассказ. В ней удивительно верно очерчена старая графиня, ее воспитанница, их отношения и сильный, но демонически-эгоистический характер Германа. Собственно, это не повесть, а анекдот: для повести содержание *Пиковой дамы* слишком исключительно и случайно. Но рассказ – повторяем – верх мастерства (Белинский 1995: 577).

П. Анненков в своих размышлениях о *Пиковой даме* высказывается в пользу того, что речь идёт о „лёгком, фантастическом рассказе”, основывающемся на обычаях и привычках, характерных для пушкинского времени. Фантастический рассказ, связанный с нормами общественного кодекса своего времени, написан Пушкиным со свойственной ему тонкостью и лаконичностью поэтического выражения:

Пиковая дама произвела при появлении своем в 1834 г. всеобщий говор и перечитывалась, от пышных чертогов до скромных жилищ, с одинаковым наслаждением. Общий успех

3 Речь идёт о замысле создания *Романа на кавказских водах* со сложным авантюрным сюжетом, который бы показывал жизнь различных слоёв русского общества и явился своеобразным прообразом романа Лермонтова *Герой нашего времени*.

этого лёгкого и фантастического рассказа особенно объясняется тем, что в повести Пушкина есть черты современных нравов, которые обозначены, по его обыкновению, чрезвычайно тонко и ясно (Анненков 1873: 387).

Ф.М. Достоевский о *Пиковой даме* записал:

(...) вы верите, что Гемранн действительно имел видение, и именно сообразно с его мировоззрением, а между тем, в конце повести, то есть прочтя ее, вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германа, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром (...) Вот это искусство! (Достоевский 1988: 192).

На основе приведённых цитат расширим предварительную гипотезу: *Пиковая дама* является мастерским изображением жизни и современных Пушкину нравов, представленных в форме анекдота, ясно и тонко, причём в этом изображении решающая роль отводится фантастике; намеренно скрытым от читателя при этом остаётся вопрос о том, являются ли описываемые фантастические события лишь плодом больного ума, или речь идёт о связи с иным, потусторонним миром.

Чтобы найти подтверждение поставленной гипотезе, следует прежде всего подробнее остановиться на первых двух главах, имеющих особое значение для понимания *Пиковой дамы*.

Название *Пиковой дамы* сопровождается комментарием: „Пиковая дама означает тайную недоброжелательность. Новейшая гадательная книга”⁴. Автор уже наперёд снабжает пиковую даму ценностным определением – как карту, несущую худое предзнаменование.

Каждая глава вводится эпитафией; для нашего исследования наиболее значительным является первый:

А в ненастные дни собирались они часто; гнули – Бог их прости!
– от пятидесяти на сто, и выигрывали, и отписывали мелом, так,
в ненастные дни, занимались они делом! (582).

4 Русский текст *Пиковой дамы* цитируется по: Пушкин 1993: 582-593; в дальнейшем указывается страница.

Исходя из приведённых цитат можно предположить, что события будут связаны с чем-то таким, что не поддаётся научному объяснению (гадание)⁵, но в то же время речь, вероятно, пойдёт также о реальных событиях, поскольку, как известно, приведённый эпиграф взят Пушкиным из его стихов, записанных в письме к приятелю Вяземскому в 1828 году, в котором он рассказывает о своей (= реальной) жизни (Пушкин 1996: XIV: 26).

Можно ожидать также, что текст будет чётко и логично структурирован/организован.

На основании авторских указаний можно поставить рамки соотношений, внутри которых в дальнейшем будут развиваться события: карты – действительность – иррациональное.

Из дальнейшего текста становится ясным, что центральной темой всех разговоров действительно в основном будут карты, а при более внимательном рассмотрении окажется также, что отношение к карточной игре у всех персонажей различно. Различное отношение продиктовано определённым мотивом:

1. Сурин жалуется на причину постоянных своих проигрышей, которые приписывает злему року:

Проиграл, по обыкновению. Надобно признаться, что я несчастлив: играю мирандолом, никогда не горячусь, ничем меня с толку не собьешь, а все проигрываюсь! (582); (мотив: игра как рок, судьба/закономерность).

2. Собеседнику Сурина Нарумову его реакция кажется странной, достойной удивления: „И ты ни разу не соблазнился? Ни разу не поставил на *руте*?” (582). Или иными словами: тебе никогда не хотелось испытать судьбу? (мотив: испытание судьбы/закономерности).

3. Вопрос влечёт за собой разговор о молодом инженерере Германне, никогда не бравшем карты в руки. Германна игра

5 Русское слово *гадать* – означает „пытаться получить ответ (о том, что будет, или о том, что было) у гадалки, по раскладке карт или другими способами; (...) строить догадки, предположения” (Ожегов; Шведова 1993: 125).

очень привлекает⁶, однако, он расчётлив и – как он сам о себе замечает – „Игра занимает меня сильно, (...) но я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее” (582); (мотив/соотношение: страсть – расчётливость).

4. В ответ на рациональное, логически обоснованное мнение, которое ещё один собеседник, Томский, не разделяет, он рассказывает историю, произошедшую с его бабушкой – графиней, которую из-за её красоты называли когда-то *московской Венерой* (*la Vénus moscovite*)⁷. Рассказ о тайне трёх карт возбуждает большой интерес слушателей, это событие характеризуется ими как счастливый случай, т.е. сказка, байка (8); (мотив: случай, фикция).

5. Слушая их скептические замечания, Томский намекает на явное существование некоторой закономерности, правила в описываемых им событиях. Это правило бабушка, якобы, открыла лишь однажды, из жалости к одному молодому человеку, который потом тоже поставил на последовательность трёх карт и выиграл; (мотив: тайна как закономерность).

В первой главе заявляется центральная тема повествования (игра в карты), освещаемая с разных сторон персонажами повести. Вырисовывается антитеза: случай – судьба, иррациональное (страсть Германна) – разум (расчётливость Германна), а также угадывается целый ряд различных мотивов: игра – случай – закономерность. Свяжем её с соотношением, о котором речь шла во введении (карты – действительность – иррациональное): в повести речь пойдёт о реальности, соприкасающейся с игрой. При этом возникает вопрос, имеет ли действительность связь с иррациональным/случайным, или эта случайность проявляется как закономерное/судьба. В даль-

6 Германн бросается в игру с лихорадочным возбуждением, и в душе он настоящий картёжник. Речь здесь идёт о аффективно-эмоциональном отношении к игре.

7 Если сосредоточить своё внимание лишь на содержании рассказанного анекдота (упуская из виду аффективно-эмоциональный по стилю тон рассказа о взаимоотношениях бабушки и дедушки), можно обобщить: граф Сен-Жермен (человек, обладавший различными *качествами*) открыл бабушке/графине тайну – оказывается, по предложению графа, она ставила на три различные карты, благодаря чему ей удалось отыграть и выиграть более чем внушительную сумму.

нейшем окажется, что упомянутые мотивы или соотношения и составляют средоточие основной проблематики.

Вторая глава привносит в повествование новую коллизию. Томский (тот, кто поведал всем „анекдот”) собирается представить бабушке (ныне старой графине) приятеля – Нарумова. При разговоре присутствует воспитанница графини, которая – с виду абсолютно случайно – спрашивает Томского, не инженер ли его приятель. На его отрицательный ответ она реагирует смехом, ничего не объясняя. Вскоре после этого, тоже вроде случайно, заметив на улице молодого офицера, она заливается краской. Потом следует разговор графини с воспитанницей и рассказ о тоскливом существовании молодой воспитанницы Лизаветы Ивановны: оказывается, что у неё весьма незавидное положение в обществе – все её знают, но никто не замечает – на балах она танцует только тогда, когда кому-то не достаёт дамы, чтобы танцевать *vis-à-vis*. Позднее мы узнаем, что Лизавета уже целую неделю замечает у себя перед домом молодого мужчину, который ежедневно, точно в определённый час смотрит в её окна, чтобы её увидеть, она же, всякий раз приближаясь к окну и видя молодого офицера, начинает чувствовать всё большее волнение. Через неделю она ему улыбнулась, расположение к незнакомцу начало перерастать во влюблённость. Оказывается, что молодой человек, наблюдающий из-за углового дома за их окнами, – молодой инженер Германн, описанию которого рассказчик посвящает несколько строк, определяя его как излишне бережливого, сосредоточенного на своей карьере сына обрусевшего немца, не позволяющего себе никакой роскоши, одновременно имеющего „сильные страсти и огненное воображение”. Мы узнаем также, что рассказ о трёх картах сильно подействовал на его воображение, охваченный страстями, он начинает думать, а что, если старая графиня откроет ему тайну трёх карт. Однако мысль о старухе сразу отбрасывается им в сторону, едва он вспоминает о своих разумных жизненных принципах. Бродя по Петербургу он – как будто случайно – оказывается перед каким-то домом. Узнав, что это и есть дом той самой графини, „Германн затрепетал” (582-583).

Становится очевидным, что во второй главе получают развитие мотивы и соотношения, наметившиеся в первой главе: страсть – расчётливость – рациональность. Особое значение

снова отводится случаю – он связан теперь не только с карточной игрой, но и с реальной жизнью. Случайно ли Лизавета Ивановна спросила Томского, инженер ли его приятель, случайно ли покраснела, увидев под окном незнакомца = инженера? Или реакции девушки раскрывают судьбу/закономерность, имеющую свою, недоступную разуму внутреннюю логику? Невозможно с уверенностью ответить на этот вопрос, однако можно понять то, что кажется очевидным из структуры текста: действительно есть какая-то своя логика, закономерность в том, что Германн *случайно* оказался перед домом графини, логика, „ведомая” страстью героя. В этом можно убедиться со слов рассказчика:

(...) он вздохнул о потере своего фантастического богатства, пошел опять бродить по городу и опять очутился перед домом графини***. Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему (586).

В конце концов тайна трёх карт, которую он не так давно обозначил для себя как пустой вымысел, начинает приобретать для него облик некоего необъяснимого (пока ещё) правила.

Автор во второй главе вводит новых героев: капризную графиню и домашнюю мученицу Лизавету Ивановну. Похоже, что нам предстоит стать свидетелями развития новой темы: расположение Лизаветы Ивановны к молодому офицеру подталкивает процесс ожидания к встрече, которая (с точки зрения романтического канона) должна перерасти во взаимную любовь.

На основе анализа первых двух глав можно сформулировать частичный ответ на первую часть выдвинутой гипотезы: в *Пиковой даме* оба центральных персонажа⁸ являются обыкновенными маленькими людьми, имеющими собственную психологическую мотивировку.

Ответить на другие поставленные нами вопросы позволит анализ повествовательной стратегии *Пиковой дамы*. Любопытно, что Пушкин не очень-то следует намеченной теме – карточной игре. Можно было бы ожидать, что тайна будет по-

8 Германн, молодой и вобщем-то вовсе не бедный инженер, и Лизавета, воспитанница при старой графине***.

яснена, что графине будет уделено больше внимания, после того, как рассказ о тайне трёх карт возбудил такой исключительный интерес слушателей. Вместо этого внимание в повести сосредотачивается на новых героях: Лизавете, Германне, Томском, о графине же, уже не московской Венере, а о противной старухе, мы узнаём, что своими капризами она отравляет жизнь всем вокруг себя, в частности, воспитаннице Лизавете Ивановне. Можно заметить, как герои в диалогах между собой привносят в текст различные мотивы, не имеющие ничего общего с центральной заявленной темой⁹. Как уже было сказано, мотивы не развиваются в темы, но получают ценность как инструмент для создания психологических образов.

Особая роль в изображении характеров героев отводится рассказчику, который в интроспекции представляет характерные черты не только главных, но и второстепенных персонажей¹⁰. Особое значение при этом отводится Германну и Лизавете. Из речи рассказчика становится ясным, что силой, подталкивающей к действию обоих героев, является иррациональное¹¹, проявляющееся как конфликт между желанием и реальностью. Реализация желания/страсти в обоих случаях связана с определённой закономерностью или конвенцией: Лизавета в своей реакции на любовное послание Гер-

9 Ср. разговор о давно умершей приятельнице графини, о (русских) романах, о поездке в карете, о бальных обычаях и т.д. В *Пиковой даме* уже само представление Лизаветы Ивановны или графини *** – несмотря на её *функцию* при освящении Германа как главного героя – заслуживает особого внимания рассказчика, что, впрочем, никоим образом не связано с центральными событиями.

10 Интересно, какое внимание уделяется образу Томского, точнее, описанию его переживаний, не имеющих прямой связи с центральной темой повествования: „В самый тот вечер, на бале, дуясь на молодую княжну Полину***, которая, против обыкновения, кокетничала не с ним, желал отомстить, оказывая равнодушие: он позвал Лизавету Ивановну и танцевал с нею бесконечную мазурку. (...) Дама, выбранная Томским, была сама княжна ***. Она успела с ним изъясниться, обежав лишний круг и повертевшись перед своим стулом. Томский возвратился на свое место, уже не думал ни о Германне, ни о Лизавете Ивановне” (589).

11 В случае Лизаветы стимул к её действиям является следствием сексуально-эротического императива, у Германа же это страсть, связанная с корыстолюбивыми целями.

манна (как бы случайно!) повторяет конвенциональное поведение, известное из тогдашних (сентиментальных или романтических) романов, чем ловко пользуется Германн, плетя свою интригу¹². Но и с Германном происходит нечто подобное: в своей страсти к деньгам он пытается воздействовать на случай (выигрыш от комбинации трёх карт) и сделать его правилом (= т.е. конвенцией), несмотря на то, что графиня пытается убедить его в том, что это всего лишь шутка¹³. Получается, что и Германн как бы оказывается жертвой (нечестной) интриги, когда случай не оборачивается правилом, как следствие – Германн сходит с ума. От того, что желание или конвенция (*sic!*) не выполняется (Германн не любит Лизавету, комбинация из трёх карт не приносит успеха), роковым образом рушится ожидание¹⁴. Мы являемся свидетелями своеобразного парадокса: герой ищет в иррациональном правило, т.е. рациональное объяснение – следовательно, мы имеем дело со смешением двух уровней.

То, что действительно речь идёт о смешении двух уровней, становится ясным из речи рассказчика, подчёркивающего значение рациональной мотивации. Именно последняя и оправдывает действия обоих героев: встреча Лизаветы с Германном, как и Германна с графиней, даёт возможность обоим главным героям осуществить переход, заняв иное, лучшее положение в общественной иерархии. Об этом говорит как рассказчик, так и сам герой: Лиза была

12 „Возвратясь домой, она [Лизавета Ивановна, *М.Я.*] побежала в свою комнату, вынула из-за перчатки письмо: оно было незапечатано. Лизавета Ивановна его прочитала. Письмо содержало в себе признание в любви: оно было нежно, почтительно и слово в слово взято из немецкого романа. Но Лизавета Ивановна по-немецки не умела и была им очень довольна. Однако принятое ею письмо беспокоило ее чрезвычайно. Впервые входила он в тайные, тесные сношения с молодым мужчиною. (...) Сорвав печать, он нашел свое письмо и ответ Лизаветы Ивановны. Он того и ожидал и возвратился домой, очень занятый своею интригою” (586-587).

13 „Германн остановился. Графиня, казалось, поняла, что от нее требовали; казалось, она искала слов для своего ответа. – Это была шутка, – сказала она наконец, – клянусь вам, это была шутка!” (588).

14 Более подробно о соотношении конвенциональное – неконвенциональное см. далее.

самолюбива, живо чувствовала свое положение и глядела вокруг себя, – с нетерпением ожидая и з б а в и т е л я (585)¹⁵.

Мотивация, которой тешит себя Германн, иная, хотя и похожая:

Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои верные карты, вот, что утроит, усмерит мой капитал и доставит мне покой и независимость! (586).

Подобные, на разуме основанные размышления, соприкасаются в тексте с аффективно-эмоциональным, иррациональным ходом рассуждений, за которым стоит страсть. Налицо очевидная раздвоенность:

Что, если, – думал он на другой день вечером, бродя по Петербургу, – что, если старая графиня откроет мне свою тайну! – или назначит мне эти верные три карты! Почему же не попробовать своего счастья?..

Переплетение рационального с иррациональным обобщают слова рассказчика: „Эта минута решила его участь” (586).

15 В душе Лизаветы, начитавшейся романов, но не знакомой с немецкой литературой, откуда и было дословно переписано любовное признание к ней Германна, письмо его рождает большое чувство, которое означает для неё *спасение*. (Германн выступает потенциальным *избавителем*). Подобное соотношение мы встречаем и в *Евгении Онегине*. Татьяна, которая идентифицирует себя с героинями прочитанных художественных произведений, напишет под влиянием своих любимых авторов письмо возлюбленному герою – Евгению: „Воображаясь героиней/ Своих возлюбленных творцов,/ Клариссой, Юлией, Дельфиной./ Татьяна в тишине лесов/ Одна с опасной книгой бродит/ Она в ней ищет и находит/ Свой тайный жар, свои мечты,/ Плоды сердечной полноты,/ Вздыхает, и себе присвоя/ Чужой восторг, чужую грусть,/ В забвенье шепчет наизусть/ Письмо для милого героя...” (Пушкин 1963: 72). Как Татьяна, так и Лизавета, пережив сильное разочарование, осознают тщету своих романтических представлений о влюбленности и счастливо выходят замуж, между тем, как оба героя (Евгений Онегин и Германн) становятся *жертвами* самих себя. Отношение к литературе, а именно, идентификацию Татьяны и Лизаветы с литературными персонажами, которую героини успешно в себе преодолевают, можно воспринимать как пародирование Пушкиным романтического канона.

Двойственность, проявляющаяся ещё и в психологическом описании главных героев¹⁶, несоответствие между ожидаемым/желанием и реальной жизнью порождает двусмысленность в развитии повествования, а вследствие чего и странность, необычность, приводящую к смешению различных миров или перспектив. С этой точки зрения особый интерес вызывает сплетение карточной игры и реальной действительности в перспективе Германна:

Увидев молодую девушку, он говорил: „Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная.” У него спрашивали: „Который час?”, он отвечал: „Без пяти минут семерка” (592).

Пиковая дама тоже представляется ему как старая графиня:

В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... – Старуха! – закричал он в ужасе (593).

Скрещение *миров* очевидно, слова Чекалинского об окончательном поражении Германна, мол, дама его убита, символическим образом связуют обе реальности воедино. Дама убита в карточной игре = она проиграла, так же как и старой графини уже нет в живых – и Германн чувствует, что он виноват в её смерти, т.е. он убийца старухи.

Различные мотивы, не получающие развития в повести, наличие нескольких перспектив, возникающих из-за множественности различных взглядов героев, что отражается и в речи рассказчика, психологическая мотивация, двойственность, недосказанность, возможность двусмысленной интерпретации событий – вот главные особенности структуры повести *Пиковая дама*.

Очевидно, что структура *Пиковой дамы* свидетельствует о значительных изменениях, вносящих динамику в структуру повести. Если в повести тема строится как соотношение событие – действия, поступки/отклик – идея, то в варианте пушкинской повести на первое место выступает идея/страсть, вызывающая реакцию героя, после чего и происходят какие-то

¹⁶ Проявляющаяся не только в переплетении фантастики и действительности, на что обращал внимание Достоевский.

события¹⁷. О наличии отступлений от привычной структуры повести свидетельствует наличие различных мотивов, находящихся вне связи с центральной тематикой, которые, развиваясь в самостоятельные темы, говорят о попытке сделать самостоятельными действующими лицами второстепенных персонажей. Повесть характеризуется тем, что она основывается на одном центральном событии, которое связано с главным героем, между тем, как второстепенные герои выполняют свою, чётко определённую функцию по отношению к событию или к главному герою. В *Пиковой даме* вырисовываются не только наброски самостоятельных тем, но и различные перспективы литературных героев. Наличие множества перспектив, разноязыкость или полифония, по мнению М. Бахтина, является основной чертой жанра романа¹⁸.

Упомянутые характеристики романного жанра свидетельствуют об отходе Пушкина от романтической эстетики, предвещающая наступление новой поэтики, соответствующей социальным изменениям, приведшей к созданию великих романов русского реализма¹⁹.

17 М.О. Гершензон в *Образах прошлого* пишет: „Как верно изображён в *Пиковой даме* весь этот переход от внешнего обнаружения страсти через поступок (типичная для всякой страсти попытка осуществления) к внутреннему её разгару, где самый поступок своими многообразными последствиями весь идёт на её усиление” (Гершензон 1912: 75).

18 „Роман как целое – это многостильное, разноречивое, разноголосое явление (...) стиль романа – в сочетании стилей; язык романа – система ‘языков’ (...). Слово, пробиваясь к своему смыслу и к своей экспрессии через чужесловесную разноакцентную среду, созвуча и диссонирова с ее различными моментами, может оформлять в этом диалогизованном процессе свой стилистический облик и тон” (Бахтин 1975: 75-76, 91).

19 Данная мысль не допускает возможности безусловного отнесения этого произведения Пушкина к реализму. Парафразируя мысль Достоевского о *Пиковой даме*, заметим, что ни одно художественное произведение не является однозначным, поэтому его нельзя подвергать автоматической классификации. Правда, анализ поэтики открывает некоторые особенности, которые, с одной стороны, могут быть отнесены к характеристикам романтизма, а с другой – реализма. Несколько схематизируя, отметим, что о некоторой близости романтизму говорит выбор мотивов: фантастика, мечты, безумие. В то же время, в повести можно заметить черты пародии на романтический канон – наглядным примером тому служит письмо (признание в любви), в романтизме являющееся способом коммуникации *par excellence*, в повести же его роль

В начале шестой главы Пушкин пишет:

Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место (592).

Будто бы слово рассказчика релятивизируется оттого, что в тексте можно отыскать многочисленные примеры, свидетельствующие о коллизии различных сил. Снова расширим предварительную гипотезу, в которой мы утверждали, что в *Пиковой даме* не идёт речь лишь о коллизии реальности и фантастики, поскольку граница одного и другого оказывается стёртой. Попытаемся представить уровни, на которых происходит это взаимопереплетение. Кажется, что именно в этой двойственности, в одновременном бытии двух идей, которые *с трудом одновременно сосуществуют в человеке и в природе*, лежит ключ к пониманию этого произведения Пушкина.

Анализ поэтики приводит к выводу о том, что центральным организационным принципом текста является амбивалентная антитеза, одновременно свидетельствующая также о специфическом отношении к миру²⁰. При этом, особую роль играет „анекдот”, история, связывающая две силы, две крайности – т.е. два в своём основании различных, однако противопоставленных лишь в принципе, способа восприятия действительности. К первому способу относится точка зрения и речь рассказчика, повествующего о *происшествии*, приклю-

деградированна, поскольку оно становится средством для достижения абсолютно прозаической цели Германна – вынудить графиню открыть ему тайну и с её помощью получить в игре деньги. Центральный персонаж (Германн) также никакой не романтический мечтатель, авантюрист или влюбленный (несмотря на его страсть, являющуюся истинно романтическим мотивом). Изображая его душевный мир (его действия являются психологически мотивированными), тщательно воссоздавая все подробности, автор рисует картину реальной жизни (называя при этом даже автора картин, висящих в спальне графини, упоминает достижения тогдашней науки – ср. 588) – в этом он, конечно, ближе к реалистическому описанию действительности.

20 Структурная модель борьбы противостоящих сил является принципом, который безусловно можно связать с эстетикой романтизма – речь идёт о романтическом переосмыслении понятия гармонии. Зачастую поэтический образ противоречия в романтизме уподобляется борьбе двух противоборствующих космических сил.

чившемся с Германном и Лизаветой как о ряде причинно-следственных связей, рефлектирующих реальные социально-исторические условия; второй способ представляет осмысление событийного ряда в рамках более широких, общих закономерностей, связанных не только с определённым историческим периодом, но и имеющих метафизическое значение²¹. *Пиковая дама* являет собой пример того, как в тексте соединяются два упомянутых противоречивых (во всяком случае, внешне) способа восприятия мира, характеризующих человеческое сознание, находящееся на различных уровнях развития и культуры. Речь идёт об *историческом* и *мифологическом* мышлении²².

21 Портрет главного героя окрашен наличием многочисленных противоречий, о которых упоминает Томский, характеризуя Германна: „Этот Германн, (...) лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля” (589). Реально существовавший человек (Наполеон) поставлен бок о бок с обычным, простым человеком (Германн), конкретной исторической личности (Наполеон) протипоставлен метафизический образ (Мефистофель), воспринимаемый нами как персонификация зла. Неожиданное, дерзкое сравнение Германна с Наполеоном и Мефистофелем – по своему значению противоречивое – предвещает Германну катастрофу, ведь две неподвижные идеи не могут существовать одновременно, как в природе не могут два тела занимать одно и то же место (ср. 592).

22 В понимании мифологического мышления мы исходим из определений, данных А.М. Пятигорским, В.В. Ивановым, Д.М. Сегалом, С.С. Аверинцевым и К. Юнгом. Так, под мифом (или мифологическим мышлением) мы понимаем способ восприятия мира, формирующийся в обществе как ответ на вопросы, связанные с существованием мира и человека. Для него характерна связь с так наз. архетипами мифологического мышления, свидетельствующими о первобытных, неосознанных, иррациональных представлениях о человеке и мире. При этом мы разделяем мысль о том, что миф, являясь продуктом дорефлексивного коллективного творчества, отражает реальность в чувственных образах – конкретных персонификациях и представлениях, воспринимаемых сознанием как нечто реально существующее. Мифологическое мышление понимается нами как нечто полностью эквивалентное науке – как целостная система, свидетельствующая о неосознанном способе восприятия и описания мира.

В связи с этим, в двух словах обозначим соотношение миф – литература, имеющее особое значение для продолжения наших рассуждений. Ю.М. Лотман, З. Минц в статье о литературе и мифе обращают внимание на то, что взаимоотношение этих понятий следует рассматривать с эволюционной и типологической точек зрения. Если эволюцион-

Учитывая вывод об амбивалентной антитезе как о важнейшем явлении и, одновременно, способе понимания мира, можно было бы предположить, что мифологический и исторический аспекты в *Пиковой даме* будут связаны воедино. Повесть организована таким образом, что приводит – с той или с другой перспективы – к разрешению загадки (тайна трёх карт), таким образом, её действительно можно объяснить двояко, о чём говорил уже Ф.М. Достоевский, подчёркивая, что описанные необычные события, произошедшие после смерти графини, можно приписать болезненной фантазии Германна или объяснять их как связь двух миров – реального и вымышленного. Появляется двойственность, амбивалентность – в то же время, чуть что-либо в повести покажется нам реальным, как уже в следующий момент, релятивизируется и оказывается под вопросом. Характерно, что в развитии повести как литературные герои, так и читатель всё время пребывают как бы на границе, на стыке – между одной и другой возможностью объяснения событий: фантастическое становится реальным, реальное – фантастическим, мифологическое переплетается с историческим, историческое с мифологическим²³.

ный взгляд включает в себя представление о мифе как об определённой ступени развития сознания в так наз. дорефлексивный период, то типологический взгляд рассматривает литературу и миф как два параллельно существующих представления о мире. Оба понятия, таким образом, следует воспринимать как два способа рефлексии мира, причём, один *преломляется* в другом. Мифологическая стадия развития культуры не означает отсутствия литературы, но лишь преобладание мифологических тенденций в культуре. Подобная доминация происходит тогда, когда под воздействием различных социальных ролей в реальной жизни общественной группы оживает представление о существовавших когда-то родственных связях, причём особую роль играет неповторимый, исключительный образ. Понятно, что для так наз. мифологических текстов характерна ритуализация или рассказ о первоначальном устройстве мира, о его возникновении и развитии (ср. Лютман; Минц 1981; см. также Аверинцев 1967).

- 23 Именно в контексте упомянутой двусмысленности следует понимать лаконичное замечание Томского о Германне, который, по его мнению, с одной стороны, подобен Наполеону (исторической личности), с другой – Мефистофелю (падшему ангелу зла, рождающемуся в мифологической перспективе).

Рассмотрим теперь, в чём проявляется характеристика исторического мышления. Ему свойственно представление о мире как о логичной иерархии элементов (объектов), в которой последние сохраняют свои качества, несмотря на пространственно-временные изменения. Логика основывается на фактах, проверить которые можно с помощью разума, причём, здесь действуют закономерности, связанные с определённым, базирующимся на договоре способе изменения мира. Чаще всего эта договорённость реализуется как конвенция, имеющая (как уже отмечалось) в *Пиковой даме* особое значение. Характерные черты конвенции отмечаются не только в представлениях Лизаветы о любовных взаимоотношениях²⁴, но и в ожидании победы Германа, который считает, что ему известна тайна трёх карт²⁵, это проявляется также в представлении карточной игры²⁶, а также в описании бала²⁷.

Изображение конвенций, сопровождаемое подробным описанием характерного для того времени *milieu* (спальня гра-

24 См. прим. 15.

25 То, что Германн воспринимает тайну трёх карт как конвенцию, подтверждается описанием его психического состояния: „Все ахнули. Чекалинский видимо смутился. Он отсчитал девяносто четыре тысячи и передал их Германну. Германн принял их с хладнокровием и в ту же минуту удалился” (593).

26 Пушкин использует принятые выражения, связанные с карточной игрой: *мирандоль* (это, когда игрок ставит маленькие суммы на две карты – в случае выигрыша ставка удваивается), *фараон* (вид карточной игры, распространённой в пушкинские времена), *соник* (та карта, что приносит выигрыш или поражение), *руте* (ставить на одну и ту же карту) и т.п.; в точности описывает ход игры: „Талья длилась долго. На столе стояло более тридцати карт. Чекалинский останавливался после каждой прокидки, чтобы дать играющим время распорядиться, записывал выигрыш, учтиво вслушивался в их требования, еще учтивее отгибал угол, загибаемый рассеянною рукою” (592).

27 „Она (графиня) участвовала во всех суетностях большого света; (...) к ней с низкими поклонами подходили приезжающие гости, как по установленному обряду, и потом уже никто ею не занимался. У себя принимала она весь город, наблюдая строгий этикет и не узнавая никого в лицо” (585). Пушкин использует также выражения, связанные с бальным этикетом: *vis-à-vis* („когда не доставало *vis-à-vis*” – т.е., когда не было пары), *oubli ou regret* (речь идёт о формуле вопроса, на основе которого кавалер выбирает на балу даму).

фини) следует понимать как попытку создать правдоподобный образ русской жизни начала XIX века:

По всем углам торчали фарфоровые пастушки, столовые часы работы славного Leroua, коробочки, рулетки, веера и разные дамские игрушки, изобретенные в конце минувшего столетия вместе с Монгольфьеровым шаром и Месмеровым магнетизмом (588)²⁸.

Даже представленные в *Пиковой даме* этикетные формы обращения полностью рефлектируют в русской языковой конвенции начала XIX века, где особую роль играют французские выражения: *grand'taman*, *Bonjour*, *mademoiselle Lise*, *la Vénus moscovite*, *oubli ou regret*, *a l'oiseau royal*, *une affectation* и т.д. В зависимости от взаимоотношений между героями изменяется также форма обращения к отдельным лицам, а вместе с тем и сама лексика и фразеология, используемые в разговоре, что свидетельствует об определённом уровне конвенциональности процесса общения²⁹.

В структуре повести раскрывается стремление Пушкина показать русскую действительность самым что ни на есть достоверным (объективным) образом. При этом вполне логично, что он изображает психологически мотивированные образы, отмечая обстоятельства, породившие определённые черты их характеров³⁰.

28 Монгольфьеров шар это первый шар, наполненный горячим воздухом. Полёт на нём был осуществлён братьями Монгольфьер в 1783 году; Месмер – немецкий врач конца XVIII – начала XIX века, использовавший в процессе лечения гипноз и колдовство.

29 Графиня и Томский обращаются друг к другу в разговоре только по-французски: „Здравствуйте, *grand'taman*, – сказал, вошедши, молодой офицер (...) Что такое, Paul? (...) Ну, Paul, – сказала она потом, – теперь помоги мне встать. (...) Paul! – закричала графиня из-за ширмов, – пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних. Как это, *grand'taman*?” Отношение графини к Томскому отмечено определённой экспрессивностью, но в то же время, клишированной любезностью: „И, м о й м и л ы й! Что в ней хорошего?” (584).

30 Ср.: „Социальный реализм Пушкина, его протезизм, позволили раскрыть драму человека буржуазного общества уже на самой заре этого нового мира. (...) Иной характер и иная судьба у Германна. Он русский, но сын обрусевшего немца. Для Пушкина важен этот западный заквас Германна. Он буржуазный человек, и потому в его нравственном обли-

С точки зрения исторически мотивированного восприятия действительности можно относиться к *Пиковой даме* как к историко-психологическому исследованию. Понятно, что читатель XIX века, по словам П. Анненкова, с таким воодушевлением воспринявший повесть, увидел в нём прежде всего разговор о сегодняшнем дне. Всё фантастическое в повести, следовательно, можно отнести за счёт особенностей тогдашнего времени – краткое замечание в конце повести *Германн сошел с ума* давало ясно понять читателю, что история вполне реальная: все фантастические сцены (видения Германа) объяснимы (с позиций исторического мышления) – они лишь плод больного ума героя, охваченного чарующим *вымыслом, сказкой*.

Говоря об историческом мышлении и придя к выводу, что *Пиковая дама* даёт историку и социологу богатый материал для описания русской жизни, мы не должны упускать из виду историю жизни графини. Более подробное чтение убеждает нас в том, что в повести речь идёт не только о жизни в России начала 30-х годов XIX века, автор стремится показать также жизнь шестьдесятю годами раньше, когда графиня была в моде и своей красотой привлекла внимание известного французского соблазнителя, самого Ришелье (ср. 583-584). В повести, таким образом, возникает сравнение между прошлым и настоящим³¹, связанное с графиней: когда-то жестокая красавица *la Vénus moscovite* (прошлое), а теперь капризная умирающая старуха (настоящее). Сравнение связывается с мотивом бала: графиня*** в настоящем так же, как и прежде, ездит на балы, хотя и в одежде, сшитой по старинной моде французского двора (ср. 584). Очевидно, что старуха-графиня не идёт в ногу со временем, поэтому и понятно, что *встречи* с молодым Германном ей не пережить. Кажется, что в сопоставлении этих двух временных отрезков символическим образом

ке подчеркнуто не национальное, а космополитическое (...)» (Макогоненко 1974: 290-291; цит. по: Бжоза 1975: 89).

31 С целью подчеркнуть связь с действительной жизнью Пушкин упоминает в повести реально существовавших тогда (во 2-ой половине XVIII века) людей. Казанова де Сенгал, авантюрист, оставивший воспоминания, в которых описывается жизнь представителей высшего света в XVIII столетии (583); Семён Г. Зорич – известный картёжник, в 1777-1778 приближённый Екатерины Великой (583).

выражено критическое отношение Пушкина к дворянству (графиня), не способному привыкнуть к происшедшим в обществе изменениям. Так „анекдот” с картами метафорически даёт возможность осмысления русской истории³². При этом речь не идёт лишь о соотношении прошлое – настоящее, есть там также взгляд в будущее. Встречу старой графини и Германна можно понимать как столкновение двух слоёв общества – дворянства и нарождающейся буржуазии. В художественном пространстве *Пиковой дамы* сливаются воедино три временных пласта, в их сопоставлении и формируется взгляд на закономерности развития русского общества³³.

Очевидно, что в *Пиковой даме* просматриваются те характерные черты, выделенные нами как важнейшие для творчества поэта 30-г годов: Пушкин, который с интересом собирал в эти годы исторические рассказы, на их основе сумел построить тончайшее изображение психологически мотивированного образа маленького человека, а также создал реалисти-

32 „Пространственно-временные связи моделируют мир *Пиковой дамы* так, что интерпретация повести, предпринимаемая с позиции историка или социолога, позволяет извлечь из неё богатую характеристику эпохи созданного ею общества вместе с рядом существенных для него вопросов” (Бжоза 1975: 89).

33 По мнению Бжозы повесть своей логикой построения очень напоминает *иллегелевский образец* диалектического мышления, развитый и расширенный Гегелем в его *Феноменологии духа*. Так что образец гегелевской триады якобы просматривается и в самой конструкции пушкинской повести, где борьба противоположностей превращается в нечто третье – новое (как знак будущей жизни – Лизавета Ивановна „выходит замуж за очень любезного молодого человека”): „Эти, отчетливо просматриваемые в структуре *Пиковой дамы* закономерности, своим внутренним логическим строем мысли чрезвычайно напоминают *иллегелевский образец* диалектического мышления, развитый и переосмысленный автором *Феноменологии духа* (...). Гегелевский образец триады ощущается и в основе архитектоники произведения Пушкина, где борьба противоречий превращается в главный фактор рождения *нового*, то есть *третьего* начала, обосновывая – как неизбежная закономерность бытия – всякое движение вперед. Та же структурная модель триады – независимо от воплощения в ней организации художественного мира с точки зрения исторического сознания – охватывает строение пушкинской повести в целом” (Бжоза 1975: 90).

чески объективное изображение действительности, приобретающее черты хроники.

В результате анализа была установлена важнейшая функция договора, закономерности, конвенции. На их основе выстраивается система отношений, проверить которые можно рациональным путём (так наз. объективное знание). Если следовать гипотезе и принять тот факт, что амбивалентная анти-теза является способом восприятия мира, можно ожидать, что подобная объективность безусловно будет релятивизована. О подобной релятивизации уже шла речь, когда мы рассуждали о разрушении конвенции – ожидания/желания Лизаветы и Германна. Ясно, что причиной этого является случай (*sic!*), из-за которого всё ожидаемое (рациональное/договоренное/объективное) превращается в неожиданное, и как следствие это изменение ведёт к неясности, двусмысленности или двойственности.

Таким образом, можно ожидать, что объективному, логичному, основанному на договоре – т.е. историческому мышлению – как будто случайно – будут противостоять способы иного осмысления действительности.

Рассмотрим подробнее как в *Пиковой даме* проявляются особенности мифологического мышления, вступающего в противоречие с историческим – лишь в принципиальном смысле – в действительности же, тесно с ним переплетающегося, открывающего путь комплексного объяснения мира и человека³⁴.

34 Характерно, что мифологические тексты, содержащие информацию о соотношениях, возникших в прошлом, повторяются как принцип в те периоды истории, когда чувствуется потребность в переоценке индивидуального или социального идентитета. В контексте наших рассуждений кажется уместным привести мнение исследователя Е. Мелетинского о структурных особенностях романа (*sic!*) XIX века: „Социально-исторический подход во многом детерминировал структуру романа XIX в., поэтому стремление преодолеть эти рамки или подняться над этим уровнем не могло не нарушить ее решительным образом. Неизбежное при этом увеличение стихийности, неорганизованности эмпирического жизненного материала как материала социального компенсировалось средствами символики, в том числе мифологической. Таким образом, мифологизм стал инструментом структурирования повествования” (Мелетинский 1976: 296).

По-видимому, *Пиковая дама* развивается по одной из универсальных мифопоэтических схем, являющихся особенностью архаических текстов космологического содержания³⁵. В.Н. Топоров в статье об архаичных схемах мифологического мышления в произведениях Достоевского приходит к выводу, что сущностью мифологического текста является задача, связанная со сверхъестественными явлениями, которую должен выполнить герой-избранник, чтобы космический принцип (гармония) не перевесил в другую, деструктивную свою противоположность (хаос)³⁶. Чтобы обеспечить равновесие, герой должен пройти на своём пути многочисленные испытания и в коллизии двух принципиально противоположных сил³⁷ найти ответ на вопрос о смысле своего (а часто и всего народа) существования.

Как своеобразное испытание можно трактовать и поступок Германна в *Пиковой даме*: герой проходит – в метафорическом смысле – определённый путь, который обеспечивает его личностный рост. Как уже было сказано этим развитием руководит случай, который Германн пытается превратить в правило, конвенцию, закономерность³⁸. Германн, с мифоло-

35 Ср. структуру петербургской повести *Медный всадник*. В произведении, возникшем одновременно с *Пиковой дамой*, можно отметить аналогичную схему. Подробнее об этом см. Jakobson 1979.

36 „Универсальные мифопоэтические схемы реализуются полнее всего в архаических текстах космологического содержания, описывающих решение некоей *основной* задачи (сверхзадачи), от которой зависит все остальное. Необходимость решения этой задачи возникает в кризисной ситуации, когда организованному, предсказуемому (‘видимому’) космическому началу угрожает превращение в деструктивное, непредсказуемое (‘невидимое’), хаотическое состояние. Решение задачи мыслится как *испытание* – *поединок* двух противоположающихся сил, как нахождение ответа на основной вопрос существования. Напряжение борьбы таково, что любой член бинарных оппозиций, определяющих семантику данного универсума, становится *двусмысленным*, *амбивалентным* (...)” (Топоров 1973: 227).

37 Ср. мысль о двух неподвижных идеях из начала VI главы *Пиковой дамы*.

38 В связи с этим уместным кажется вспомнить рассуждения Бахтина о романе. Бахтин подчёркивает, что в так наз. романном (бесконечном) авантюрном времени всеми событиями руководит случайность. Авантюрное „время случая” есть специфическое время вмешательства иррациональных сил в человеческую

гической точки зрения, уже не просто инженер, а носитель сил зла – с душой Мефистофеля – в борьбе за выигрыш, пытающийся победить старую графиню, чтобы та ему выдала секрет трёх карт³⁹. Германн на своём пути переходит от исторического мышления (рациональная аргументация) к мифологическому (иррациональная аргументация), не отдавая себе при этом отчёта в том, что он преступает границу того и другого – рациональную аргументацию (тайна трёх карт является логическим правилом) он превращает в закономерность мифологического. Переход проявляется также в изменившемся поведении Германна: в доме графини им полностью овладевает страсть, магическая сила (реакции его иррациональны) – чтобы её удовлетворить, он предаётся бесконтрольному поведению⁴⁰; в городе же, (где магия отсутствует) он расчётливый и дисциплинированный человек (известный своим рационализмом).

Благодаря переходу Германна в мир мифологического, претерпевает изменения также сам образ этого мира. Если до этого он изображался с позиции исторического мышления, то теперь он начинает приобретать черты иной, символической образной картины. С позиций мифологического мышления особая роль принадлежит графине, поскольку она появляется как персонаж реального (исторического), так и фантастического (мифологического) мира: графиня, в прошлом молодая красавица *la Vénus moscovite*, в момент встречи с Германном – страшная старуха, умирает, чтобы затем *восстать из мёртвых* и трижды предстать перед Германном как живая⁴¹. Из

ж и з н ь (Бахтин 1975: 245). Черты авантюрного в *Пиковой даме* очевидны.

39 То, что Германн действительно изображён носителем сил зла, в повести выражено эксплицитно: „... откройте мне вашу тайну! – что вам в ней?.. Может быть она сопряжена с ужасным грехом, с пагубою вечного блаженства, с дьявольским договором... Подумайте: вы стары; жить вам недолго, – я готов взять грех ваш на душу. Откройте мне только вашу тайну!” (589).

40 „– Старая ведьма! – сказал он, стиснув зубы, – так я ж заставлю тебя отвечать... С этими словами он вынул из кармана пистолет” (589).

41 Когда он склонился над гробом, ему показалось, что „мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом” (591). Вторая встреча вообще не вызывает никаких сомнений в том, что она произошла наяву: „Через минуту услышал он как отпирали дверь в пе-

этого следует, что смерть не конец, но превращение, перерождение, иная жизнь прежнего существа. Процесс, свидетельствующий о переходе из одного состояния в другое, в пушкинской повести принимает амбивалентную форму. Последняя проявляется уже в несоответствии между возрастом графини и её внешним видом: выше уже отмечалось, что старуха, всё ещё „таскается на балы”, одеваясь при этом как молодая *la Vénus moscovite* в свои шестьдесят лет⁴².

Другой наглядный пример, указывающий на переход из одного качества существования в другое, описание старухи-графини в её разговоре с Германном. Здесь представление о молодящейся графине, одетой по моде времён своей юности, замещает образ полумёртвой старухи, при взгляде на которую, кажется, что она принадлежит уже миру иному:

Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось абсолютное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы подумать, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма (588).

Внешняя роскошь одежд графини (знак молодости и прошлого), с одной стороны, и душевная немощ (настоящее), с другой, свидетельствуют о той двойственности, которую можно представить как коллизию двух сил, соединение физического, реально существующего, с потусторонним – *физически не существующим*. Смерть как соприкосновение двух миров, сама по себе не означающая конца, но лишь перерождение в ином обличье, является одной из существенных черт мифологического мышления.

редней комнате. (...) Дверь отворилась, вошла женщина в белом платье. (...) Германн узнал графиню! – Я пришла к тебе против своей воли, – сказала она твердым голосом, – но мне велено исполнить твою просьбу” (591). В третий раз графиня является ему как пиковая дама: „В эту минуту ему показалось, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство поразило его... – Старуха! – закричал он в ужасе” (593). Напомним лишь, что в мифологических текстах число *три* безусловно имеет символическое значение.

42 „Графиня участвовала во всех суетностях большого света; таскалась на балы, где сидела в углу, разрумяненная и одетая по старинной моде, как уродливое и необходимое украшение бальной залы” (585).

В повести ясно видна ещё одна особенность мифологического: всё происходящее повторяется циклически – в этой повторяемости происходит замена. Когда один индивидуум умирает, его роль берёт на себя другой индивидуум, связанный с первым. В *Пиковой даме* это недвусмысленно показано: как у графини была воспитанница, так и Лизавета Ивановна берёт к себе бедную родственницу – тем самым перенимая роль графини (ср.: 593).

Принцип цикличности или повторяемости проявляется также в изображении карточной игры. Когда стихает возбуждение от выигрышей Германна и его окончательного поражения, всё снова идёт так, словно ничего и не произошло. Рассказчик лаконично замечает: „Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом” (593).

Амбивалентность, отсутствие чётких границ между существованием и несуществованием, жизнью и смертью, цикличность – это всё основные характеристики, свидетельствующие в пользу близости Пушкина мифологическому мышлению.

Вышеприведённые аргументы в пользу роли основных элементов и соотношений, существенных для мифологического мышления, не означают ещё, что Пушкин безоговорочно выступает за логику мифа. Последняя появляется как одна из возможных, действительно существующих точек зрения, и одновременно с другими, противоположными ей (историческими), творит картину мира. Мир двойственен, амбивалентен. Именно его амбивалентность порождает многочисленные комплексные ассоциации, так наз. семантические сдвиги, которые делают относительными устоявшиеся схемы рассуждений (как для исторического, так и для мифологического мышления) и уводят читателя в неожиданном направлении.

Теперь стоит остановиться на том, как Пушкин именует своих героев. Их имена дадут наглядное представление о системе ассоциаций. Любопытно, что Пушкин не называет фамилию графини (её имя – Анна Федотовна – появляется только один раз в начале повести), которую так и называют её ти-

тулом, хотя он и приобретает значение имени собственного⁴³, сохраняя при этом, в целях обобщения, характеристику имени нарицательного – то есть имеются в виду „графини вообще”. Таким образом, имя как таковое становится обозначением определённых общих характеристик. Речь идёт об обобщениях такого рода, какие встречаются в мифологических текстах. Там уже само именование героя – например, царевич, принцесса (графиня) – говорит об особе с заданными характеристиками: напр., героя/героини приключений. Таким образом, выбор имён в *Пиковой даме* напоминает мифологический принцип номинации⁴⁴.

По этому же принципу поименованы Германн и Лизавета. Это не просто имена собственные, но имена, связанные с неким общим представлением о героях, их получивших. Имена следует рассматривать в контексте тогдашней русской жизни и культуры. Если иметь в виду, что в период появления пушкинской *Пиковой дамы* в русском обществе пользовались большой популярностью повесть русского писателя сентименталиста Карамзина *Бедная Лиза* и поэма Гёте *Германн и Доротея*, станет понятно, что произведение Пушкина выполнило функцию динамизации уже канонизированных представлений о ценности обоих имён – Германн и Лиза/Лизавета как обозначений определённых характеристик⁴⁵. С позиций рус-

43 Речь идёт о графине – в своё время *московской Венере*, которой восхищался сам князь Ришелье, историческая личность, известная из времён Людовика XV.

44 Более подробно см. об этом в: Лотман; Успенский 1973: 282-283.

45 Подтверждением тезиса о том, что имена литературных героев были результатом тщательного отбора, являются произведения русских классиков, от Фонвизина – ср. комедию *Недоросль* (напр. Правдин, Стародум, Простакова) – до Грибоедова в *Горе от ума* (Молчалин). То, что Пушкин уделял достаточно большое внимание выбору имени своих героев, подтверждает исследование Ю.М. Лотмана о романе *Евгений Онегин*: „Имя ‘Евгений’ воспринималось как значимое и было окружено ярко выраженным смысловым и эмоциональным ореолом. Начиная со второй сатиры Кантемира, Евгений (греч. ‘благородный’) – имя, обозначающее отрицательный, сатирически изображённый персонаж, молодого дворянина, пользующегося привилегиями, но не имеющего их заслуг (...). Сатирический образ щеголя-дворянина дается также в романе А.Е. Измайлова *Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества*. (...) детали работы П [Пушкина – прим. М.Я.]

ской культуры особенно интересным представляется сравнение с Карамзиным. Между *Бедной Лизой* и *Пиковой дамой* заметно сходство. В обоих произведениях Лиза – простая девушка (маленький человек), жертва коварного мужчины, воспользовавшегося её любовью. Однако в *Пиковой даме* происходит существенная динамизация ситуации. Если Лиза Карамзина, потрясённая пережитым разочарованием, бросается в воду и умирает, Лиза(вета) у Пушкина является активным действующим лицом и, несмотря на страшное разочарование в любви, вступает в счастливый брак. Это изменение в устоявшемся, известном клише, следует понимать, с одной стороны, как полемику с традицией, т.е. с парадигмой сентиментализма, с другой, как новый этап в процессе мифологизации героя. Имя Лиза, таким образом, в сознании русского образованного читателя становится символом определённых обобщений, при этом каждый раз при новом именовании героини Лизой, имя это будет восприниматься не только как собственное, но и как нарицательное (двойственность!) – т.е., как имя личности с определёнными, заданными характеристиками, причём, из-за специфики исторического материала, происходит динамизация архетипического и как следствие – релятивизация мифологической логики⁴⁶.

Снова мы находим подтверждения тому, что амбивалентная антитеза не только является важнейшим художественным приёмом, используемым в структуре *Пиковой дамы*, но и может восприниматься как способ составления общей картины мира.

Похоже, что используя открытые, многоуровневые, амбивалентные антитезы можно поставить *Пиковую даму* в один ряд с текстами, выражающими – следуя терминологии М. Бахтина – гротескное отношение к миру. Для последнего, по Бахтину, свойственно особое представление о времени как постоянной метаморфозе, непрерывной динамике единства полярных противоположностей и двойной аспект в восприятии вре-

над первой главой позволяют говорить о его знакомстве с романом Измайлова” (Лотман 1983: 113).

46 Речь идёт о близком процессе порождения мифологического, подобном тому, что отмечается в словенской культуре, например, в случае с прототекстом – *Крещение при Савице* Ф. Прешерна и именем Чертомир; ср. Juvan 1990.

мени – речь идёт о так наз. двумирности (Бахтин 1965: 8, 26).

В этой двумирности, являющейся знаком народной смеховой культуры, именно смеху, который сам по себе отличается амбивалентностью, принадлежит исключительно важная роль: превозносит и высмеивает, отрицает и утверждает, являясь одновременно – как пишет Бахтин – гробовщиком и возродителем действительности (*там же*, 15). Этого (очищающего) смеха в *Пиковой даме* нет, остаётся двумирность, которую не способен осознать, рефлексировать пушкинский герой, отчего он и сходит с ума.

Как выражение двумирности следует понимать также слова Достоевского из цитаты, приведённой в начале настоящей статьи: фантастическое должно быть в таком тесном контакте с реальностью, что практически воспринимается действительно существующим. В *Пиковой даме*, следовательно, мы имеем дело с фантастической реальностью, которая и является отражением русской действительности. Не удивительно, что этот фантастический реализм воплощается в форме гротеска, перерастающего в модель русской действительности, до тонкостей отточённую Гоголем⁴⁷ и многочисленными его последователями на протяжении дальнейшей истории русской литературы (Ф. Достоевский, А. Белый, М. Булгаков и т.д.).

Мир *Пиковой дамы* – постоянно изменяющийся и ускользающий. Только появится ощущение, что мы докопались до смысла, как тут же, в следующий момент его сменяет сознание относительности наших представлений – перед читателем идёт постоянная игра (*sic!*) значений, двойственность, в которой переплетаются историческая и мифологическая логика. То, что с позиций одного выглядит правдой (конвенция, реальность), с позиций другого *не-правда*. Неслучайно, что при этом особая роль отводится карточной игре, являющейся не только связующим звеном между первым и вторым, но и самой действительностью. Соотношение карты – действитель-

⁴⁷ Известно, что Пушкин задумывал написать комедию о человеке, которого в провинции принимают за важного чиновника, в действительности им не являющегося – эту тему он подарил Гоголю, который впоследствии написал комедию *Ревизор*. Идея *Мёртвых душ* также принадлежит Пушкину.

ность – иррациональность/фантастика, намеченное Пушкиным уже в комментарии, следующем за названием повести, а также в эпиграфе к первой главе, осмысливается и находит своё место в контексте пушкинского понимания истории.

Соотношение карты – игра – действительность исключительно проницательным образом описано в статье Ю.М. Лотмана *Пиковая дама и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века* (Лотман 1992).

Лотман замечает, что в конце XVIII века карточная игра в России получает значение универсальной модели, модифицировавшейся в особую форму мифологизации (!) действительности (*там же*, 391).

Начало этого процесса относится к 1820 году, когда была переведена на русский язык повесть Э.Т.А. Гоффмана *Spielerglück*, ставшая в то время в русском переводе необычайно популярной. Тогда в России уже существовала довольно богатая традиция карточной игры и её разнообразных форм – от коллективных до рулетки и других форм азартных игр. Карточная игра была занятием, привлекавшим к себе исключительное внимание общества: особенно знаменитым был скандал, произошедший в 1802 году, когда влиятельный житель Петербурга, князь Голицын, поставил в игре на свою жену и проиграл её. Событие это свидетельствует о тесном переплетении между собой игры и реальной жизни. Лотман особенно подчёркивает этот факт, когда говорит о том, что игра в карты со временем стала прообразом реальных конфликтных ситуаций, карты же получили символическое значение в реальной жизни, что впоследствии и могло привести к тесному взаимопроникновению игры и действительности⁴⁸. Хотя на рубеже

48 „Семиотическая специфика карточной игры в ее имманентной сущности связана с ее двойной природой. С одной стороны, карточная игра выступает в своем единстве как аналог некоторых реальных конфликтных ситуаций. Внутри себя она имеет правила, включающие иерархическую систему относительных ценностей отдельных карт и правила их сочетаемости, которые в совокупности образуют ситуации *выигрыша и проигрыша* (...). Однако, с другой стороны, карты используются не только при игре, но и при гадании.” (Вспомним комментарий Пушкина к названию – „Новейшая гадательная книга!” – М.Я.). „(...) Одновременно выступает на первый план иной тип моделирования, при котором активизируется семантика отдельных карт” (Лотман 1992: 392).

XVIII и XIX столетий азартные игры в России и были запрещены, они оставались излюбленным способом испытать судьбу. Игра на деньги заразила целые поколения, сам Пушкин не был чужд этому занятию. Так, в письме к Вульфу он пишет, что страсть (*sic!*) к игре – наисильнейшая из всех страстей (ср. Лотман 1992: 396). Понятно, что карточная игра наводила Пушкина на мысль о закономерностях самой игры, с другой стороны, ставила вопрос о закономерностях русского общества, в котором азартные игры приобретали всё большую популярность.

Рассуждения подобного рода связаны с ещё одним важным фактом: речь ведь шла о карточной игре в тогдашней столице – Петербурге. Сам по себе этот факт не имел бы особого значения, если бы он не был связан со специфическим местом, которое занимает Петербург в русской культуре. Новая столица, построенная по приказу Петра Великого в 1703 году на абсолютно не подходящем, заболоченном месте, вскоре начала производить своим видом западно-европейского города у её жителей ощущение *не-реальности*, фантастичности, неправдоподобности, что порождало представление о Петербурге как о городе-призраке. Понятно, что подобное представление дало толчок многочисленным идеям о причинах и закономерностях, приведших к созданию города. Всё более убедительной становилась мысль о том, что фактически строительство города явилось делом случая, самодурной идеи царя Петра Первого⁴⁹. Всё более в сознании русской интеллигенции утверждается мысль о фантастическом городе, где вполне ожидаемыми кажутся все необычные происшествия, непредвиденные обстоятельства, с которыми бывают связаны взлёты и падения в жизни отдельных людей. В петербургском пространстве необычайно тесно переплетаются действительная реальность и игра (случай, фантастика).

Аргументировать подобное переплетение можно и используя факты, свидетельствующие о закономерностях русской истории. Европеизация России, процесс, запланированный и начатый Петром, продолженный Екатериной Великой, означала прорыв европейского мышления и идей на русскую поч-

⁴⁹ Пушкин в 30-е гг. лично занимался исследованием этого вопроса, о чём свидетельствует петербургская повесть/поэма *Медный всадник*.

ву. За быстрыми темпами роста либеральных и вольнолюбивых идей никак не поспевало развитие общественной системы, все ещё имевшей форму абсолютной монархии, без развитого среднего слоя, с феодальными, реакционными взглядами, которые до 1861 года – приведём лишь один пример – препятствовали отмене крепостного права. Характерно, что с годами разрыв между ростом либеральных идей и окостеневшей системой общественного устройства увеличивается. Эта несоразмерность, по своему значению являющаяся амбивалентной двойственностью, оказывала дополнительное влияние на представление о ценности значения случая в русской истории. Уже во второй половине XVIII века, как в русском обществе, так и в литературе, происходит своего рода канонизация отношения к случаю как к непредвиденной игре обстоятельств⁵⁰. В представлениях, характерных для того времени, понятия счастья, успеха, карьеры всё чаще соединялись со случаем, что означало – с другой перспективы – в сущности, нарушение правил, закономерности и конвенции (*sic!*). Парадоксальным кажется тот факт, что эта ожидаемая неожиданность рождала в представлении человека идею случая, как действующей системы, имеющей свои закономерности: то, что понималось как правило, в действительности им не являлось, то же, что было случайным, обладало своими закономерностями. В связи с этим кажется интересной мысль Пушкина из его записных книжек: „Не нужно было ни ума, ни заслуг, ни таланта, чтобы ока-

50 В связи с этим следует упомянуть значение и роль *высочки*, которому случай отвёл историческую роль – напр. Наполеон: не случайно русская культура так часто занимается исследованием его *случая* – и, наверное, тоже не случаен тот факт, что Пушкин в *Пиковой даме* говорит о Германне как о Наполеоне, что Достоевский в *Преступлении и наказании* устанавливает связь, свидетельствующую о параллелях между обычным человеком – Раскольниковым, который не имеет права убивать, и Наполеоном, изменившим течение истории, причём ему было позволено убить тысячи людей в своих завоевательных походах. Упомянув Достоевского, обратим внимание на параллели, соотношения из *Пиковой дамы*: Лизавета – Германн – старуха-графиня и из *Преступления и наказания*: Соня – Раскольников – Лизавета – старуха-процентщица! (Ср. Лотман 1992: 396-400).

заться на самом верху государственной власти” – следовательно, важен был только случай (цит. по: Лотман 1992: 398).

На рубеже XVIII-XIX столетия в России формируется представление об общественно-политической истории как о непрерывной цепи случайностей, что будит в сознании представление о карточной игре, приходит к выводу Лотман (*там же*). Игра в карты стала не только *своеобразным языком*, в котором отражаются явления общественной жизни, она также влияла на представления о реальности⁵¹. Речь идёт о специфической символизации, когда играющий сталкивается с иррациональной силой, пытаясь отыскать в ней логически убедительную, рациональную закономерность⁵². *Пиковая дама* является наглядным примером упомянутой двойственности.

К тому времени, когда Пушкин занялся *Пиковой дамой*, вопрос случая или случайности уже приобрёл в его творчестве богатую традицию: часто это было отношение к случаю как к хаотической силе, разрушающей равновесие.

К тридцатым годам понимание Пушкиным случайности претерпевает радикальные изменения. Случай не является лишь синонимом хаоса, он начинает понимать его как специфическую форму порядка, высшей степени организованности, имеющей свои закономерности. Можно заметить, что и в пушкинском отношении к случайному есть своя амбивалентность, двойственность – случай является одновременно и знаком хаотичности, и выражением порядка, недоступного для человеческого понимания. Его амбивалентный характер просматривается уже в *Пиковой даме* – как соотношение между энтропией и информацией. Обобщая, можно утверждать, что с точки зрения истори-

51 Часто это было заметно в лексике – напр., вместо *двух неприятелей* использовалась синтагма *два игрока* и под. В *Пиковой даме* есть непосредственная аллюзия на то, как, во всяком случае, Германн, встретив молодую девушку, называет её червонная тройка. Не в последнюю очередь, сама графиня ему является в образе пиковой дамы.

52 В русской литературе часто можно заметить связь случайно полученного богатства с inferнальной силой – с *дьявольскими образами*, т.е. картами. Ср. произведения Достоевского (*Игрок*) или картины обогащения чудесным/фантастическим образом у Гоголя (*Портрет*, *Мёртвые души*).

ческого мышления закономерность всегда будет пониматься как информация. В то же время, когда мы обнаруживаем в повести подтверждение этому, мы тотчас же замечаем перспективу, которая свидетельствует о замене знаков. Случайность, являющаяся динамическим принципом, становится информацией⁵³. Это хорошо заметно в тексте из соотношения между *динамичным* и *статичным* (ср. также у: Лотман 1992: 409). Вот один из примеров „работы” случая: описание мгновенного перехода в состоянии полумертвой старухи:

Вдруг это мертвое лицо изменилось неизъяснимо. Губы перестали шевелиться, глаза оживились: перед графинею стоял незнакомый мужчина (588).

Очевидно, что с позиций упомянутого соотношения случай выглядит как информация⁵⁴.

53 Ср. рассуждения Пушкина о случае в статье о *Истории русского народа*, в книге Н.А. Полевого: „Гизо объяснил одно из событий христианской истории: *европейское просвещение*. Он обретает его зародыш, описывает постепенное развитие, и отклоняя все отдаленное, все постороннее, случайное, доводит его до нас сквозь темные, мятежные и наконец рассветающие века. (...) Но проведение не алгебра. Ум человеческий, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* – мощного, мгновенного орудия провидения” (Пушкин 1996: XI: 127).

54 Для персонажей *Пиковой дамы* характерно, что они получают значение в формах обоих членов оппозиции: динамическое – статичное. Поэтому кажется логичным, что действие или состояние персонажа в тексте обозначают выражения, связанные, с одной стороны, с семантическим полем *движения* (живое), с другой – *покоя* (мёртвое). Таким образом, автор снова обращает внимание на постоянное изменение, амбивалентность принципов: характерно, что в связи с чувствами (иррациональным) появляются выражения, означающие резкое, толчкообразное движение: „Когда Томский спросил позволения представить графине своего приятеля, сердце бедной девушки забилося”; „Германн целые ночи просиживал за карточными столами и следовал с лихорадочным трепетом за различными оборотами игры.” Случайно выйдя ночью к дому старухи-графини „Германн затрепетал” (586); „Германн трепетал как тигр, ожидая назначенного времени” (587); Германн в страсти дрожит: „Он остановился и с трепетом ждал ее ответа” (589). Когда же Германн принимает

Чем больше внимания в 30-е годы Пушкин посвящает вопросам истории, тем яснее становится – при знакомстве со спецификой развития России – что случай является выражением динамики, он – движущая сила, направляющая исторические и социальные процессы. Значение случайного подчёркивается уже в стихотворении 1829 года:

О сколько нам открытий чудных
 Готовят просвещения дух
 И опыт, сын ошибок трудных,
 И гений, парадоксов друг,
 И случай, бог изобретатель (Пушкин 1963а: 127).

В своей неоконченной статье, посвящённой *Истории русского народа* Н.А. Полевого (Пушкин 1996: XI: 127), Пушкин высказывается о случайном как о факторе, делающем невозможным ясное понимание исторического процесса, и с другой стороны – представляющем собой механизм, выражающий закономерности этого процесса⁵⁵.

осознанно-рациональное решение потребовать у графини выдачу тайны трёх карт, он остаётся абсолютно спокоен: „Германн стоял, прислонясь к холодной печке. Он был спокоен: сердце его билось ровно, как у человека, решившегося на что-нибудь опасное, но необходимое” (588). Время, характерное для коллизии первого принципа и второго (иррационального и рационального, неожиданного и ожидаемого), особенно подчёркивается. В эти моменты происходит замена. Если иррациональное отношение характеризует лексика, выражающая движение, то тогда чувство будет описываться выражениями, означающими покой: „Германн смотрел в щелку: Лизавета Ивановна прошла мимо него. Германн услышал ее торопливые шаги по ступеням ее лестницы. В сердце его отозвалось нечто похожее на угрызения совести и снова умолкло. Он окаменел” (588). „Графиня видимо смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души, но она скоро впала в прежнюю бесчувственность” (589).

55 Лотман в своей статье приходит к заключению, что философское осмысление Пушкиным *случайного* отразилось также в его отношении к азартной игре. Пушкин не видел в ней лишь негативное начало, хаотическую силу, внезапно врывающуюся в человеческую жизнь или в мир культуры и общества. В игре проявляются иррациональные закономерности, недоступные для человеческого понимания, взрывающие автоматизм существования, выступающие в роли движущей силы повседневности.

В настоящей работе мы попытались показать, что основным принципом структурной организации *Пиковой дамы* является многослойная амбивалентная оппозиция, превращающаяся в специфическое отношение к действительности. Общим знаменателем соотношений: реальное – фантастическое, конвенциональное – неконвенциональное, однозначное – многозначное, рациональное – иррациональное, историческое – мифологическое, статичное – динамичное, информация – энтропия является именно случай, также представляющий собой в пушкинской системе взглядов амбивалентное начало.

Все амбивалентные соотношения, о которых шла речь в настоящей работе, следует рассматривать, с одной стороны, с позиции мировоззрения Пушкина, формирующегося в тридцатые годы, с другой стороны, следует видеть в них определённый этап развития русской культуры, получивший идейное осмысление в литературе, так называемого гоголевского направления. Для неё существенным моментом является гротескное отношение к миру, проявляющееся как амбивалентная антитеза, несмотря на то, что речь идёт об отношениях столь различающихся по характеру. На фоне упомянутых соотношений ясно проступает образ человека, с одной стороны, недетерминированного, свободного в выборе и принятии решений, с другой – судьбою связанного с традицией, согласно которой человек как индивидуум не может рефлексировать, поскольку понимание случайного ему недоступно. Отсюда становится понятным, откуда в русской литературе такое количество героев, чувствующих себя абсолютно потерянными от постоянного балансирования на стыке одного и другого начала этой символической оппозиции. Именно это хождение по стыку, балансирование на границе и – как следствие этого – двойственность является одной из основных характеристик русской модели культуры.

(Перевела на русский язык Т. Комарова)

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев, С.С.
1967 *Мифы*, в: *Краткая литературная энциклопедия*, Москва 1967: IV: 876-882.
- Анненков, П.А.
1873 *А.С. Пушкин. Материалы для его биографии*, Санкт-Петербург 1873.
- Бахтин, М.
1965 *Творчество Франсуа Рабле*, Москва 1965.
1975 *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.
- Белинский, В.Г.
1955 *Полное собрание сочинений*, Москва 1955: VII.
- Бжоза, Г.
1975 *Дуализм имманентной мировоззренческой системы Пиковой дамы*, Познань 1975.
- Гершензон, М.О.
1912 *Образы прошлого*, Москва 1912.
- Достоевский, Ф.М.
1988 *Полное собрание сочинений в 30-и томах*, Ленинград 1988: XXX/1.
- Лотман, Ю.М.
1983 *Роман А.С. Пушкина Евгений Онегин. Комментарий*, Ленинград 1983.
1992 *Избранные статьи*, Таллинн 1992: II: 389-415.
1995 *Пушкин*, Санкт-Петербург 1995.
- Лотман, Ю.М.; Минц, З.Г.
1981 *Литература и мифология*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1981: XIII.
- Лотман, Ю.М.; Успенский, Б.А.
1973 *Миф – имя – культура*, „Труды по знаковым системам”, Тарту 1973: VI.

- Макогоненко, Г.П.
1974 *Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы*, Москва 1974.
- Мелетинский, Е.М.
1976 *Поэтика мифа*, Москва 1976.
- Ожегов, С.И.; Шведова, Н.Ю.
1993 *Толковый словарь русского языка*, Москва 1993.
- Пушкин, А.С.
1963 *Евгений Онегин*, Ленинград 1963.
1963а *Полное собрание сочинений в десяти томах*, Москва 1963: III.
1993 *Золотой том. Собрание сочинений*, Москва 1993.
1996 *Полное собрание сочинений*, Москва 1996.
- Топоров, В.Н.
1973 *О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления*, в: V. der Eng & M.Grygar, *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, The Hague-Paris 1973.
- Jakobson, R.
1979 *The Statue in Pushkin's Poetic Mythology*, в: *Selected Writings*, New York 1979: V.
- Juvan, M.
1990 *Imaginarij Kersta pri Saviczi v slovenski literaturi*, Ljubljana 1990.