

DOI 10.37386/2305-4077-2023-2-31-47

Е. А. Филонов¹*Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург)*

«ПИКОВАЯ ДАМА» ПУШКИНА: К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ЖАНРА ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПОВЕСТИ

Петербургская повесть – особое жанровое образование в рамках петербургского текста русской литературы. «Пиковая дама» традиционно рассматривается исследователями как вторая (после поэмы «Медный всадник») петербургская повесть Пушкина. Однако рецептивная история текста свидетельствует о том, что такое прочтение возникло только в начале XX в. Мы попытались проследить, как в разные эпохи менялось соотношение рецептивных стратегий читателей и повествовательных стратегий текста, и описать механизмы читательской интерпретации, в результате которой «Пиковая дама» из светской новеллы (близкой циклу «Повести Белкина») «превращается» в петербургскую повесть.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, «Пиковая дама», петербургская повесть, петербургский текст, поэтика нарратива, рецептивные стратегии

E. A. Filonov*Saint Petersburg State University (Saint Petersburg)*

PUSHKIN'S "THE QUEEN OF SPADES": ON THE GENESIS OF THE PETERSBURG TALE

The Petersburg Tale is a specific genre formation within the framework of the Petersburg text of Russian literature. "The Queen of Spades" is traditionally regarded by researchers as Pushkin's second (after the poem "The Bronze Horseman") Petersburg Tale. However, the receptive history of the text indicates that this reading only emerged at the beginning of the 20th century. In this article an attempt is made to trace changing of the correlation between the readers' reception strategies and the narrative strategies of the text at different times, and to describe the mechanisms of readers' interpretation, which resulted in the transformation of "The Queen of Spades" from a secular short story (close to The Belkin Cycle) into the Petersburg Tale.

Keywords: A. S. Pushkin, "The Queen of Spades", Petersburg Tale, Petersburg Text, narrative poetics, receptive strategies

Определение «петербургская повесть», предпосланное А. С. Пушкиным поэме «Медный всадник», прочно вошло в русскую культуру и утвердилось за жанровой традицией, развивавшейся на протяжении нескольких десятилетий XIX в. Это «особое жанровое образование» [Дилакторская, 1999, с. 6] традиционно рассматривается как часть более масштабного (и менее четко определяемого) феномена – «петербургского текста русской литературы». Специфика жан-

¹ Евгений Анатольевич Филонов – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета, научный сотрудник отдела рукописей Российской национальной библиотеки (РНБ); e-mail: philonove@mail.ru.

ровой модели петербургской повести определяется целым рядом элементов ее поэтики, обусловленных особенностями знакового петербургского пространства: это соотношение реального, фантастического и символического планов; особый тип конфликта, в котором герой – «средний человек» – вступает в противостояние с надличными силами; историческая ретроспектива, связанная с темой Петра I и позволяющая в настоящем увидеть следы петровских преобразований; отсылка к петербургскому мифу русской культуры [см.: Маркович, 1989, с. 103–156; Дилакторская, 1999, с. 5–12; Топоров, 2003, с. 7–118].

Представление о художественном единстве ряда произведений, определяемых этими особенностями, сложилось уже в середине XIX в.: так, петербургские повести Гоголя, которые не были объединены автором под одним заглавием подобно украинским сборникам, вскоре после их публикации в Собрании сочинений 1842 г. стали восприниматься читателями как цикл [см.: Филонов, 2016]. Однако начало масштабной рефлексии по поводу особого значения петербургской темы в русской литературе относится к первым десятилетиям XX в., когда появляются критические и историко-публицистические работы Н. П. Анциферова, В. Ф. Ходасевича, А. Н. Бенуа и др., а петербургский миф вновь актуализируется в беллетристике и поэзии символизма.

Петербургский текст – открытый феномен: каждое новое художественное высказывание, входя в его пространство, сдвигает смысловую перспективу и, соответственно, некоторым образом меняет восприятие других включенных в этот ряд произведений. Так, например, очевидно влияние Пушкина на поэтику Достоевского, но не менее очевидно и влияние Достоевского на восприятие Пушкина читателями начала XX в.: в их сознании творчество двух художников, разделенных временной дистанцией, принадлежит одному сверткестовому пространству [см.: Ильин-Томич, 1988, с. 121–126, 138]. Эта особенность петербургского текста не уникальна – напротив, за ней обнаруживается универсальное свойство литературной традиции. Здесь находит воплощение онтологический принцип, согласно которому бытие культуры осуществляется в непрерывном процессе самоосмысления и самоистолкования [см.: Михайлов, 1997]. Подобный механизм традиции объясняет тот странный на первый взгляд факт, что ряд классических произведений, составивших «ядро» петербургского текста, был впервые прочитан в контексте петербургской темы только в начале XX в. Поэтому все научные попытки описать поэтику «петербургских текстов» так или иначе предполагают обращение к истории их рецепции.

Так, О. Г. Дилакторская называет в числе «канонических» текстов, образующих жанровую традицию петербургской повести в русской литературе 1830-х–1860-х годов, пушкинскую «Пиковую даму» (1834), в которой видит «развитие и дополнение» к «Медному всаднику». Однако, предлагая эту характеристику, исследовательница вынуждена заметить, что в жанре петербургской повести «Пиковая дама» утвердилась в истории филологической мысли только после анализа Ходасевича, впервые предложившего такую интерпретацию [Дилактор-

ская, 1999, с. 9]. Закономерен вопрос: была ли «Пиковая дама» «петербургским» произведением для современников Пушкина и Гоголя или стала таковым только для современников Блока и Андрея Белого? Рецептивная история текста позволяет дать однозначный ответ: прочтение «Пиковой дамы» как петербургской повести – факт литературного процесса начала XX в. [см. об этом: Ильин-Томич, 1988]. Тогда возможен и другой вопрос: в какой мере это прочтение следует авторскому замыслу, воплощенному в художественной конструкции? Иными словами, как соотносятся рецептивные стратегии читателей с повествовательными стратегиями текста? В настоящей статье предпринята попытка проследить механизмы читательской интерпретации, в результате которой «Пиковая дама» стала петербургской повестью.

* * *

Статья «Петербургские повести Пушкина» – первый опыт Ходасевича в пушкинистике – была напечатана в журнале «Аполлон» 1915 г. Поводом к ее появлению послужило «открытие» исследователями повести В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском», написанной в 1829 г. на основе устного рассказа Пушкина. В 1912–1913 гг. этот текст, воспринятый как новое, ранее не известное произведение поэта, был трижды опубликован П. Е. Щеголевым и Н. О. Лернером [см.: Титов, 1991]. Для Ходасевича новелла Титова становится своего рода ключом, позволяющим объяснить глубинную связь трех «петербургских» пушкинских сюжетов. Как историко-литературный вывод эта концепция не раз была подвергнута критике [см.: Виноградов, 1982, с. 124–127; Дилакторская, 1999, с. 9], однако она имеет несомненное значение как читательское свидетельство определенной эпохи.

Статья начинается такими словами: «Для тех, кто умеет читать и любить Пушкина, “петербургские” повести его сами собой слагаются в замкнутый, неразрывный цикл. “Домик в Коломне”, “Медный Всадник” и “Пиковая Дама” составляют этот магический круг, в который поэт вводит нас силой таинственного своего гения. Мы переступаем черту и оказываемся замкнутыми в необычайном, доселе неведомом мире, которого законы совершенно своеобразны, но непреложны, как законы нашего повседневного мира» [Ходасевич, 1996, с. 48]. Речь здесь идет о реальности читательского восприятия современников Ходасевича: единство петербургских повестей Пушкина ощущается ими как бесспорный факт, но в чем оно, собственно, состоит – им не вполне ясно. «...Что-то есть общее между ними. Мы смутно чувствуем это общее – и не умеем назвать его. Мы прибегаем к рискованному способу: образами говорим об образах, но тем лишь затемняем их изначальный смысл. Мы говорим о “петербургском воздухе”, о дымке, нависшей над “топкими берегами”, – и в конце концов сами отлично знаем, что разрешение загадки не здесь. Во всяком случае – не только здесь. В самом деле: ведь нельзя же признать, что все три повести так неразрывно связаны в нашем сознании только потому, что местом их действия является Петербург <...> Приходится воспользоваться старым сравнением, но мы действительно угадываем эту

связь, еще не видя ее, как астрономы умеют угадывать существование звезды, еще недоступной их оптическим инструментам» [Там же, с. 48–49].

В последующих рассуждениях предлагается «разгадка тайны». Рассматривая «Уединенный домик на Васильевском» как четвертую (а хронологически первую) петербургскую повесть Пушкина, Ходасевич описывает общую сюжетную модель, которая по-разному реализуется в каждом из произведений. Обстоятельный анализ мотивных связей четырех повестей обнаруживает, что все они могут быть возведены к сюжету о вторжении дьявольского начала в человеческую жизнь. В этом и видится Ходасевичу их единство: «...петербургские повести Пушкина могут быть связаны между собой не только гадательными и туманными особенностями “петербургского воздуха”, но – главным образом – совершенно определенной темой, различно трактованной, однако же ясно выраженной в заключительных словах “Уединенного домика на Васильевском”: “откуда у чертей эта охота вмешиваться в людские дела?..”» [Там же, с. 70]. Этот несколько наивно звучащий вывод, тем не менее, содержит значимое свидетельство: сущностной особенностью *петербургской повести* для Ходасевича и (как станет ясно из дальнейшего) для его современников является сюжет о герое, вступающем в противоборство с inferнальными силами и гибнущем в этом противостоянии. В таком контексте «Пиковая дама» прочитывается как история Германна, бросившего вызов судьбе и погубленного ее враждебной силой, воплощенной в образе дьявольской графини. Чем же была обусловлена такая интерпретация – проникновением в авторский замысел или эстетическими установками рубежа XIX–XX веков?

Опубликованная в 1834 г. «Пиковая дама» стала «первым и единственным прозаическим произведением Пушкина, имевшим несомненный читательский успех» [Муравьева, 2020, с. 47]. Известна дневниковая запись автора о «большой моде» на его новую повесть [Пушкин, т. 12, с. 324] и ряд подтверждающих эту оценку мемуарных свидетельств. Можно было бы предположить, что такой интерес современников к «Пиковой даме» (в отличие, например, от «Повестей Белкина») был в какой-то мере обусловлен особой популярностью жанра фантастической новеллы, занимавшего одно из центральных мест в русской романтической беллетристике. Пушкинская повесть, явившаяся читателям в одном ряду с повестями Антония Погорельского, Н. В. Гоголя, В. Ф. Одоевского, М. Н. Загоскина, Н. А. Полевого, А. А. Бестужева-Марлинского и др., теоретически могла бы быть прочитана как фантастическая новелла. Читателям 1830-х годов была хорошо знакома восходящая к Гофману жанровая конвенция фантастической повести, изображающей вторжение в человеческий мир потусторонних враждебных сил. Однако первые читательские отзывы свидетельствуют совсем о другом восприятии: современники увидели в «Пиковой даме» не фантастику, а быт. Повесть увлекает их «анекдотическим» сюжетом и яркими узнаваемыми картинами светских нравов и жизни картежников [см.: Ильин-Томич, 1988, с. 97–109]. В их глазах «Пиковая дама» – занимательное,

но поверхностное произведение. Критики – от Ф. В. Булгарина до В. Г. Белинского – высказывают автору один и тот же упрек: в повести нет идеи (ср.: «... Это не повесть, а анекдот: для повести содержание <...> слишком исключительно и случайно. Но рассказ <...> верх мастерства» [Белинский, 1955, с. 577]). Подобные отзывы свидетельствуют от том, что ближайшим рецептивным контекстом «Пиковой дамы» для первых читателей была не гофманиана, а новеллы белкинского цикла, в которых отмечаются те же самые достоинства и недостатки (ср., например: «Ни в одной из “Повестей Белкина” нет идеи. Читаешь – мило, гладко, плавно; прочтешь – все забыто, в памяти нет ничего, кроме приключений <...> В заключение всего напечатана “Пиковая дама” <...> Подробности сей повести превосходны: Герман замечателен по оригинальности характера; Лизавета Ивановна – живой портрет компаньонки наших старых знатных дам, рисованный с натуры мастером. Но в целом – важный недостаток, общий всем “Повестям Белкина”, – недостаток идеи» [цит. по изд.: Строев, 2008, с. 52–53]). Большой успех «Пиковой дамы» по сравнению с болдинским циклом в какой-то мере объясняется тем, что картины светского быта оказались для столичных читателей занимательнее, чем образы провинциальной повседневной действительности. Оставляя в стороне вопрос о глубине таких интерпретаций, отметим значимый факт: они помещают «Пиковую даму» в один ряд не с фантастической беллетристикой или с поэмой «Медный всадник» (впервые опубликованной в 1837 г.), а с белкинскими новеллами. Так, если для Ходасевича «Пиковая дама» оказывается петербургской повестью, то для читателей 1830-х годов – еще одной повестью Белкина. Чтобы понять, каким образом текст вмещает два столь различных прочтения, обратимся к поэтике и попробуем охарактеризовать его повествовательные стратегии.

Главной особенностью повествовательной структуры «Повестей Белкина» является многосубъектность. Каждая новелла представляет собой рассказ от первого лица, который формально соотнесен с конкретной фигурой (обозначенные инициалами рассказчики перечислены в предисловии издателя). При этом в повествовании звучит не один, а множество голосов: это и герои, от которых рассказчики узнают разные эпизоды историй; и Белкин, которому принадлежат отдельные элементы стиля, обнаруживающие горизонт писателя-дилетанта; и некий «авторский» голос, субъект иронии и тонкой интертекстуальной игры. В «Повестях Белкина» отвергнут значимый для романтического новеллистического цикла принцип иерархии рассказчиков: ни один из голосов не претендует на обладание полным знанием о мире, каждый из них может раскрыть только какой-то фрагмент действительности. Такая структура предполагает отказ от однозначной оценки изображаемых событий, транслируемой читателю (эта особенность и вызывала упреки современников в отсутствии идеи). Возникает мир, как бы изнутри раскрывающийся, «сам себя рассказывающий»: повествуемая история предлагается читателю не как иллюстрация некоей «морали», а как побуждение к размышлению и к собственной оценке [см. об этом: Бочаров, 1974, с. 127–185; Маркович, 1997 и др.].

Этой повествовательной модели соответствует модель конфликта, которая реализуется в пяти новеллах белкинского цикла. Повести изображают героев – «средних» или «маленьких» людей – в их стремлении к благополучию и в попытках изменить свою судьбу. Каждый из них имеет свои представления о счастье (часто основанные на литературных схемах или распространенных житейских воззрениях); каждый, руководствуясь этими представлениями, предпринимает на своем пути какие-то действия. Одним героям удается воплотить свои стремления, другим нет. Так, Дуня Вырина достигает желаемого и превращается в богатую барыню, однако поступок, приведший ее к благополучию, становится причиной гибели ее отца, утратившего свою «сентиментальную идиллию». Бурмин и Марья Гавриловна неожиданно для себя оказываются счастливыми супругами, а Владимир Николаевич, потеряв богатую невесту, отправляется на войну и гибнет. Счастье одних оборачивается несчастьем других, и нередко этому способствует случай, помогающий или противостоящий человеческим устремлениям. Жизнь всякий раз оказывается сложнее любых готовых представлений о ней: порой героини достигают желаемого не благодаря своим целенаправленным действиям, а вопреки им. Вопрос о смысле человеческой судьбы остается открытым, он адресуется читателю [см. об этом: Берковский, 1985; Маркович, 1997; Шмид, 2013 и др.].

От новелл Белкина «Пиковую даму» отличает одна значимая особенность формы: это единственный в пушкинской прозе заверченный образец повествования от третьего лица. Здесь нет рассказчиков, излагающих эпизоды истории, виденные ими самими или слышанные от других героев, – носителем слова является некий безличный субъект. Когда в «эпоху романа» этот тип повествования станет преобладающим в русской прозе, оформятся две основные его модели: *объективное авторское всеведение* (предполагающее, что повествователю доступны не только мысли и мотивации героев, но и некое высшее знание о мире) и *персональное повествование* (где повествователь может принимать точку зрения каждого из персонажей и видеть события его глазами, но при этом его знание о мире ограничено знанием героев). Нарратив «Пиковой дамы» имеет уникальную специфику, не раз отмечавшуюся исследователями, – в нем сочетаются обе эти модели: заданная в начале текста норма персонального повествования в определенные моменты нарушается, и повествователь преодолевает горизонты героев, не восходя, однако, к всеведению [см.: Виноградов, 1936, с. 105–114; Бочаров, 1974, с. 190–191].

История, составляющая содержание «Пиковой дамы», излагается как ряд эпизодов, увиденных глазами главных персонажей – Германна и Лизы. В. В. Виноградов, а вслед за ним С. Г. Бочаров показывают, как в повествовании осуществляется «монтаж» отдельных фрагментов, в каждом из которых характер описания событий определен перспективой героя или героини (так, например, дважды описана их первая встреча: сначала мы видим Лизавету Ивановну, с удивлением заметившую «молодого инженера, стоящего неподвижно и устремившего глаза к ее окошку», с. 234²; а затем Германна, случайно оказавшегося

² Текст повести «Пиковая дама» цит. по изд.: Пушкин, 1937–1959, т. 8, с. 225–252. Далее номер страницы указывается в круглых скобках после цитаты.

перед домом графини и увидевшего в окне «черноволосую головку, наклоненную, вероятно, над книгой или над работой», с. 236). Внутренняя точка зрения проявляется в повествовании и в плане восприятия времени и пространства, и в плане стиля, и в плане психологии (обнаруживая степень знания героев о происходящем и принадлежащие им оценки событий [см. об этом: Виноградов, 1936, с. 105–145; Бочаров, 1974, с. 186–204]). Так, перед нами разворачивается как бы не одна, а две истории: в перспективе каждого из героев выстраивается самостоятельный «сюжет». Содержанием этих сюжетов, как и в «Повестях Белкина», оказываются человеческие попытки изменить свою судьбу, добиться счастья и благополучия. Оба героя недовольны своим положением и считают себя достойными лучшего, оба они имеют какие-то «готовые» представления о жизненных законах, почерпнутые извне, и оба, руководствуясь этими представлениями, предпринимают какие-то действия, чтобы достичь желаемого. Причем друг в друге Лиза и Германн видят своего рода «орудия», могущие способствовать осуществлению их устремлений.

История Лизы начинается задолго до встречи с Германном: «Лизавета Ивановна была пренесчастное создание <...> Кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи? <...> Она была самолюбива, живо чувствовала свое положение и глядела кругом себя, – с нетерпением ожидая избавителя» (с. 233–234). В браке она видит для себя единственную возможность изменить свое положение (подобно героине повести «Станционный смотритель»). Появление Германна в ее судьбе оказывается ожидаемым случаем (как и появление Минского в судьбе Дуни). Увидев не «любезного молодого человека» (с. 252), искателя руки, а странного преследователя, Лиза выбирает соответствующий сценарий, который надеется воплотить в своей жизни, – это сюжет хорошо знакомых ей романтических любовных романов. «Ей не с кем было посоветоваться, у нее не было ни наставницы, ни подруги» (с. 237): и потому литературная схема становится для героини моделью, в рамках которой она интерпретирует все с ней происходящее. Получив письмо, «слово-в-слово взято<e> из немецкого романа» (с. 237), Лиза принимает его за выражение подлинной страсти и вступает в переписку. Она допускает два варианта развития событий: счастливый, в котором герой ее романа окажется «ангелом хранителем», и несчастливый, в котором «коварный искуситель» ввергнет ее в позор и погубит. Далее следует череда случайностей, воспринимаемых героиней как знаки. Думая о Германне, Лиза упоминает в разговоре с Томским инженерного офицера; на балу Томский, «дуясь на <...> княжну Полину», приглашает Лизу на мазурку и во время танца шутит «над ее пристрастием к инженерным офицерам» – только потому, что запомнил ее «проговорку», однако «некоторые из его шуток были так удачно направлены, что Лизавета Ивановна думала несколько раз, что ее тайна была ему известна» (с. 243). Нарисованный Томским образ Германна полностью соответствует ожиданиям Лизы: «Этот Германн, – продолжал Томский, – лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодейства. Как вы побледнели!.. <...> Слова Томского были не что иное, как *мазурочная болтовня*, но они глубоко заронились

в душу *молодой мечтательницы*)» (с. 244; здесь и далее курсив в цитатах мой. – Е.Ф.). Ожидая свидания, Лиза готова «встретиться» с развязкой своего романа, в которой воплотится один из двух сценариев. Увидев Германна и выслушав его, она достраивает в своем сознании сюжет о демоническом злодее: «Лизавета Ивановна взглянула на него, и слова Томского раздались в ее душе: у этого человека по крайней мере три злодеяния на душе!» В повествование, организованное внутренней точкой зрения Лизы, проникает клишированная «романическая» риторика: «Итак, эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь! Деньги, – вот чего алкала его душа! Не она могла утолить его желания и осчастливить его! Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!..» (с. 244–245). Здесь – в контексте созданного Лизой романного сюжета – не только Германн приобретает черты Наполеона («Он сидел на окошке, сложа руки и грозно нахмурясь. В этом положении удивительно напоминал он портрет Наполеона. Это сходство *поразило даже Лизавету Ивановну*», с. 245), но и графиня из мучительницы превращается в «благодетельницу». В своей попытке изменить судьбу Лиза – подобно героям «Повестей Белкина» – следует представлениям о жизни, почерпнутым из литературы, и в соответствии с этими сценариями выстраивает свой жизненный сюжет.

В истории Германна отправной точкой также становится неудовлетворенность героя своим положением в жизни и стремление «упрочить свою независимость» (с. 235). Для достижения своей цели он видит две возможности: долгий, но верный путь бережливости и расчета или скорый, но сомнительный путь к богатству за карточным столом. Германн колеблется в выборе, имея в своем характере противоположные черты: «твердость» направляет его к первому жизненному сценарию, «сильные страсти и огненное воображение» влечут ко второму. Окончательный выбор определяет случай (подобно тому, как это происходит в судьбе Лизы и в судьбах героев белкинских новелл): «анекдот о трех картах», который «сильно подействовал на его воображение» (с. 235), и случайное появление Германна у дома графини. Выбрав жизненную стратегию, герой начинает интерпретировать в рамках этой модели всё происходящее с ним: он выстраивает в своем сознании сюжет собственной судьбы как договор или поединок с потусторонними силами. Именно взглядом Германна (внутренней точкой зрения) и обусловлен фантастический план повести: «Неведомая сила, *казалось*, привлекала» его к дому графини (с. 236); «Не чувствуя раскаяния, он не мог, однако, совершенно заглушить голос совести, твердившей ему: ты убийца старухи! Имея мало истинной веры, он имел множество предрассудков. Он *верил*, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь <...> В эту минуту *показалось ему*, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом» (с. 246–247); «В эту минуту *ему показалось*, что пиковая дама прищурилась и усмехнулась. Необыкновенное сходство *поразило его*...» (с. 251). Так череда случайностей приобретает для Германна силу закономерности в контексте его собственного представления о судьбе.

Третий центральный персонаж повести – графиня – не имеет в повествовании своей перспективы [Виноградов, 1936, с. 112]. Во второй главе она предстает в объективном изображении рассказчика, где ее жизнь и поведение описываются как типичные для человека ее класса, ее эпохи и ее возраста: «Графиня ***, конечно, не имела злой души; но была своенравна, как женщина, избалованная светом, скупа и погружена в холодный эгоизм, как и все старые люди, отлюбившие в свой век и чуждые настоящему...» (с. 233). В третьей главе мы видим ее глазами Германна [см.: Бочаров, 1974, с. 200–201]: «Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; *смотря на нее, можно было бы подумать*, что качание страшной старухи происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма <...> Германн остановился. Графиня, *казалось*, поняла, чего от нее требовали; *казалось*, она искала слов для своего ответа <...> Графиня *видимо* смутилась. Черты ее изобразили сильное движение души, но она скоро впала в прежнюю бесчувственность» (с. 240–241)³. Образ графини как воплощения inferнальной силы возникает в повествовании в перспективе Германна и в контексте выстраиваемого им жизненного сюжета. Для героя и героини она оказывается «статичным обстоятельством» в их судьбах, которое может быть по-разному интерпретировано в зависимости от роли, отводимой ей в разыгрываемом сценарии (мучительница или «благодетельница» в романе Лизы, олицетворение мистической силы судьбы в сюжете Германна).

Мы видим историю глазами двух ее главных участников: в повествовании соединяются два ряда оценок и интерпретаций событий (подобная модель напоминает композицию новеллы «Выстрел»). Однако нарративная перспектива повести не ограничена горизонтами героев. В целом ряде эпизодов повествователь занимает объективную позицию или сочетает внутреннюю и внешнюю точки зрения в разных планах [см.: Бочаров, 1974, с. 190–206]. Эта особенность, многократно описанная исследователями, в какой-то мере сближает нарративные приемы «Пиковой дамы» и «Повестей Белкина»⁴. Вводя внешний взгляд на события, повествователь расшатывает однозначность субъективных оценок, принадлежащих героям. Он не объясняет происходящее, но формирует некое объективное представление о реальности, с которым можно соотнести ту или иную ее интерпретацию. За рассказом о впечатлении, произведенном на Лизу словами Томского о Германне, следует замечание: «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, *благодаря новейшим романам, это уже пошлое лицо* пугало и

³ Внутренняя точка зрения графини появляется на протяжении всего повествования один единственный раз: «Губы перестали шевелиться, глаза оживились: перед графинею стоял знакомый мужчина» (с. 241).

⁴ Один из наиболее часто упоминаемых исследователями примеров подобного рода – описание комнаты графини, данное в пространственной перспективе Германна, но по степени подробности не соответствующее его психологическому состоянию [Бочаров, 1974, с. 198–200]. Этот прием находит аналогию в повести «Станционный смотритель», где любовная сцена между Дуней и Минским «увидена» глазами Вырина, но «рассказ» о ней обнаруживает совсем другой повествовательный горизонт [см.: Пушкин, 1938, т. 8, с. 104].

пленяло ее воображение» (с. 244). Сцена объяснения в четвертой главе дана в перспективе Лизы, однако за рядом клишированных романтических формул возникает стилистически контрастная характеристика: «Эти страстные письма, эти пламенные требования, это дерзкое, упорное преследование, все это было не любовь! <...> Бедная воспитанница была не что иное, как слепая помощница разбойника, убийцы старой ее благодетельницы!.. <...> Германн смотрел на нее молча: сердце его также терзалось, но ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его» (с. 244–245). Здесь внешний взгляд принадлежит не Германну, погруженному в мысли о потере тайны, а повествователю: он как бы соотносит внутреннее «романтическое» переживание Лизы с реальностью ситуации. Такую же «острающую» функцию носит ирония: она возникает, когда готовым формулам противопоставляется объективный взгляд на события, – ср., например, надгробное слово архиерея на похоронах графини [см. об этом: Виролайнен, 1975]. Этому плану повествования принадлежат и заключительные слова повести, беспристрастно фиксирующие жизненную ситуацию каждого из героев по окончании истории (что напоминает финалы белкинских новелл): «Германн сошел с ума <...> Лизавета Ивановна вышла замуж за очень любезного молодого человека <...> Томский произведен в ротмистры и женится на княжне Полине» (с. 252).

Итак, несмотря на различие типов повествования «Пиковая дама» и «Повести Белкина» имеют схожую нарративную поэтику и воплощают одну и ту же модель конфликта. Герои в своем стремлении к счастью пытаются реализовать в своей судьбе некие выбранные ими жизненные сценарии, однако действительность оказывается сложнее любых готовых представлений о ней [ср.: Виролайнен, 1975, с. 175]. Одни герои осуществляют свои желания и добиваются благополучия, другие нет, однако это не влияет на читательскую оценку. «Повествование ведется так, что поочередно приближает читателя к кругозорам разных действующих лиц», в чем проявляется принцип «своеобразной художественной справедливости, которая уделяет каждому его долю внимания и сочувствия – без конфликтного столкновения с вниманием и сочувствием, которое вызывает другой» [Маркович, 1997, с. 56]. Таким образом, восприятие современников, прочитавших «Пиковую даму» как еще одну повесть Белкина, было определено не только рецептивным контекстом, но в значительной мере и сходством повествовательной поэтики двух *прозаических* произведений *поэта*, близостью их коммуникативных стратегий. Как же в дальнейшем оказалось возможным столь значительное смещение ракурса интерпретации?

Метаморфозы рецепции «Пиковой дамы» во второй пол. XIX – начале XX в. связаны с движением контекста читательского восприятия: быт, изображенный в повести, перестает быть узнаваемым, зато в культурном поле возникают новые смысловые проекции. Два наиболее значимых рецептивных фокуса, определивших характер нового прочтения «Пиковой дамы», связаны с творчеством Ф. М. Достоевского и оперой П. И. Чайковского [см. об этом: Ильин-Томич, 1988, с. 121–138].

Вопрос о пушкинском влиянии на Достоевского имеет обширную исследовательскую традицию. В рамках историко-литературного подхода «Пиковая дама» рассматривается как один из важнейших источников поэтики романа «Преступление и наказание» [см.: Тамарченко, 1972; Николаева, 2007 и др.]. Однако эта проблема имеет и другой – историко-рецептивный аспект: прочтение повести Достоевским и читателями рубежа веков, знакомыми с его творчеством, приводит к «переинтерпретации» текста Пушкина. Попробуем проследить, как рецептивная стратегия, обусловленная этим контекстом восприятия, соотносится с описанной выше повествовательной стратегией.

Известно два прямых высказывания Достоевского о «Пиковой даме». Одно из них – в контексте петербургской темы – в романе «Подросток»⁵, другое – в письме к Ю. Ф. Абаза от 15 июня 1880 г. Эти свидетельства показывают, на чем писатель сосредотачивает свой интерес, обращаясь к пушкинской повести: он видит героя, одержимого идеей, которая разрастается в сознании до колоссальных масштабов и начинает заслонять объективную реальность. Помещая в центр интереса коллизию Германна, подобная интерпретация задает иерархию повествовательных планов: субъективная перспектива Лизы оказывается за рамками читательского внимания (воспитанница графини здесь уже не героиня собственного жизненного сюжета, а одно из «обстоятельств» в судьбе героя). Вследствие такого смещения акцентов меняется источник повествовательного напряжения. Он видится уже не в столкновении готовых жизненных представлений персонажей с многомерной и сложной действительностью, а в колебании между двумя равно возможными объяснениями событий – фантастическим и рациональным. Соотносимый с сознанием Германна повествовательный план, в котором разворачивается мистический сюжет, становится доминирующим: внешний взгляд объективного повествователя уже не может «остранить» субъективные оценки героя. (Эта модель напоминает организацию нарратива в прозе Достоевского, где степень доступного повествователю знания о мире ограничивается совокупностью взглядов персонажей, открытых для интроспекции, но неподвластных «автору»). В результате читатель не получает однозначного ответа на вопрос о том, что стоит за изображенной историей – череда случайностей или действие сверхъестественной силы. О такой читательской реакции идет речь в письме Достоевского к Ю. Ф. Абаза: «Фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что Вы должны почти поверить ему. Пушкин, давший нам почти все формы искусства, написал “Пиковую даму” – верш искусства фантастического. И вы верите, что Германн действительно имел видение, и именно сообразное с его мировоззрением, а

⁵ «... Считаю петербургское утро, казалось бы, самое прозаическое на всем земном шаре, – чуть ли не самым фантастическим в мире <...> В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из “Пиковой дамы” (колоссальное лицо, необычайный, совершенно петербургский тип – тип из петербургского периода!), мне кажется, должна еще более укрепиться» [Достоевский, 1972–1990, т. 13, с. 113].

между тем в конце повести, то есть прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром, злых и враждебных человечеству духов» [Достоевский, т. 30, кн. 1, с. 192]⁶.

Итак, в «Пиковой даме» видится уже не новеллистическая история Белкина, а романский сюжет Достоевского, то есть возникает совсем иного рода «ззор» между нарративными стратегиями текста и его рецепцией, чем в ситуации восприятия повести читателями 1830-х годов. Выстраивая иерархию повествовательных планов (подчиняя перспективу Лизы и голос объективного повествователя внутреннему сюжету Германна), эта интерпретация по-иному моделирует конфликт повести. Смысловым фокусом истории оказывается не мысль о многомерности жизни, не вмещаемой в готовые формулы, а представление о бесконечной сложности и противоречивости субъективного мира человека. Судьба в рамках этого прочтения предстает не выражением объективных законов бытия, а некоей силой, порожденной собственным сознанием героя и воздействующей на его жизнь.

Эта интерпретация, повлиявшая на превращение «Пиковой дамы» в петербургскую повесть, входит в широкое читательское сознание на рубеже XIX–XX веков (одним из первых параллель между пушкинским Германном и героями Достоевского проводит Д. С. Мережковский). Возможность нового прочтения повести (почти забытой публикой) возникает на волне интереса к пушкинскому тексту, вызванного оперой П. И. Чайковского. Известно множество свидетельств о том впечатлении, которое появившаяся в 1890 г. опера произвела на современников, а ее многочисленные влияния и отзвуки в литературе и художественной культуре начала XX в. не раз становились предметом исследовательского внимания [см. об этом: Ильин-Томич, 1988, с. 126–128; Гаспаров, 2009]. Произведение Чайковского принадлежит индивидуальному художественному миру композитора и его эпохе, однако оно вводит пушкинский сюжет в культурное пространство модернизма. Новый рецептивный контекст обуславливает смещение акцентов в восприятии повести: с проекцией на оперный текст «Пиковая дама» прочитывается как часть петербургского мифа и оказывается в одном ряду уже не с «Повестями Белкина», а с поэмой «Медный всадник». В этой рецепции еще раз изменяется соотношение читательских стратегий с нарративными стратегиями текста.

В основании сюжетной коллизии оперы Чайковского лежит проходящая через всё его зрелое творчество идея фатума: все устремления героев к счастью оказываются безнадежными, их сметает некая враждебная к человеку внешняя сила. Судьба тяготеет над всеми: Герман и Лиза уравниваются в своей обреченности. Эта трактовка – несмотря на сюжетные отличия оперного либретто от повести – распространяется теперь и на пушкинский текст. Конфликт «Пиковой дамы» в

⁶ Здесь Достоевский одним из первых говорит о фантастике как об основном художественном модусе «Пиковой дамы», воспринимавшейся современниками в большей мере не как фантастическая, а как светская (т. е. бытовая) повесть.

таким прочтением напоминает символистскую модель: попытки человека наполнить смыслом пространство собственного жизненного бытия обнаруживают хрупкость под действием потусторонних сил – реальность оказывается зыбкой и ускользает от человеческого понимания.

Эта интерпретация, очевидным образом, предполагает «трансформацию» в читательском восприятии повествовательной структуры текста. Прочитываемая как повесть Белкина, «Пиковая дама» представляет сложную и многомерную картину действительности: в повествовании сталкиваются субъективные планы двух персонажей и острабяющий внешний взгляд повествователя. Прочтение в контексте романной конвенции Достоевского выдвигает в центр внимания внутренний мир Германна (и соответствующий ему повествовательный план), который заслоняет собой объективную действительность. Мысль о враждебной силе судьбы и связанное с ней мистическое объяснение событий оказываются порожденными сознанием героя. В рецепции, определенной оперным и символистским контекстами, сюжет о вторжении inferнального начала в человеческую жизнь воспринимается не как субъективное видение одного из персонажей, а как утверждаемая текстом картина реальности: мистические образы суть уже не химеры сознания Германна, а принадлежность знакового петербургского пространства. Именно так графиня – персонаж, не имеющий в тексте собственной повествовательной перспективы, – из «вздорной старухи», статичного «обстоятельства» в судьбах двух главных героев, превращается в центральную сюжетную силу. Теперь она олицетворяет дьявольское начало, вторгающееся в жизнь Германна и Лизы и рушащее их надежды на счастье. В этой роли графиня сближается с образом Петра, который, погубив судьбу Евгения, преследует его в облике Медного Всадника; в символической перспективе обе эти фигуры уравниваются с самим Петербургом, становятся воплощением inferнальных сил, заключенных в природе петербургского пространства. Это прочтение, многочисленные отзвуки которого рассыпаны в поэзии, беллетристике и эссеистике «Серебряного века», стало основой исследовательской концепции Ходасевича: «очевидную» для своих современников связь «петербургских повестей» Пушкина он объясняет единством темы, «различно трактованной, однако же ясно выраженной в заключительных словах “Уединенного домика на Васильевском”»: “откуда у чертей эта охота вмешиваться в людские дела?..”» [Ходасевич, 1996, с. 70].

Так, посредством ряда сдвигов в читательском восприятии «Пиковая дама» из светской новеллы (близкой белкинскому циклу) «превращается» в *петербургскую повесть* и обретает жанровую связь с поэмой «Медный всадник». Каждое новое прочтение определяется специфическим соотношением повествовательных стратегий текста и читательских стратегий, обусловленных рецептивным контекстом. Такая способность художественной структуры по-разному функционировать в различных условиях восприятия, определяемых сменой эпох, представляется свойством классического текста, одним из механизмов «накопления смысла», нележащих в основании литературной традиции.

СПИС ОК ЛИТЕРАТУРЫ

Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. Т. 7: Статьи и рецензии 1843. Статьи о Пушкине: 1843–1846 / В. Г. Белинский. – Москва: Изд-во АН СССР, 1955. – 738 с.

Берковский, Н. Я. О «Повестях Белкина» / Н. Я. Берковский // Берковский, Н.Я. О русской литературе. – Ленинград: Художественная литература, 1985. – С. 7–111.

Бочаров, С. Г. Поэтика Пушкина: Очерк / С. Г. Бочаров. – Москва: Наука, 1974. – 208 с.

Виноградов, В. В. Стиль «Пиковой дамы» / В. В. Виноградов // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1936. – [Вып.] 2. – С. 74–147.

Виноградов, В. В. Сюжет о влюбленном бесе в творчестве Пушкина и в повести Тита Космокротова (В. П. Титова) «Уединенный домик на Васильевском» / В. В. Виноградов // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Ленинград: Наука, 1982. Т. 10. – С. 121–146.

Виролайнен, М. Н. Ирония в повести Пушкина «Пиковая дама» / М. Н. Виролайнен // Проблемы пушкиноведения: Сб. науч. тр. – Ленинград: ЛГПИ, 1975. – С. 169–175.

Гаспаров, Б. М. Заблудившийся в символическом городе: множественные хронотопы в «Пиковой даме» Чайковского / Б. М. Гаспаров // Гаспаров, Б.М. Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. – Москва: Классика XXI, 2009. – С. 179–213.

Дилакторская, О. Г. Петербургская повесть Достоевского / О. Г. Дилакторская. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1999. – 350 с.

Достоевский, Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. / Ф. М. Достоевский; редкол.: В. Г. Базанов (гл. ред.), Г. М. Фридендер (зам. гл. ред.), В. В. Виноградов и др. – Ленинград: Наука, 1972–1990.

Ильин-Томич, А. А. «Пиковая дама означает...» / А. А. Ильин-Томич // «Столетия не сотрут...»: Русские классики и их читатели. – Москва: Книга, 1988. – С. 85–160.

Маркович, В. М. «Повести Белкина» и литературный контекст. К проблеме: классика и беллетристика / В. М. Маркович // Маркович, В.М. Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы: Статьи разных лет. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 1997. – С. 30–65.

Маркович, В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя / В. М. Маркович. – Ленинград: Художественная литература, 1989. – 208 с.

Михайлов, А. В. Методы и стили литературы / А. В. Михайлов; под ред. Л. И. Сазоновой. – Москва: ИМЛИ РАН, 2008. – 175 с.

Муравьева, О. С. Пиковая дама (1833) / О. С. Муравьева // Пушкинская энциклопедия: Произведения. Т. 4. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2020. – С. 47–71.

Николаева, Е. Г. Элементы кода повести Пушкина «Пиковая дама» в творчестве Достоевского / Е. Г. Николаева. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Специальность 10.01.01 – Русская литература. – Томск, 2007. – 22 с.

Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. / А. С. Пушкин; ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди и др. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937–1959.

Строев, В. М. «Повести, изданные Александром Пушкиным» / В. М. Строев // Пушкин в прижизненной критике: 1834–1837 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. – Санкт-Петербург: Государственный Пушкинский театральный центр, 2008. – С. 51–53.

Тамарченко, Н. Д. «Пиковая дама» А. С. Пушкина и «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского: (О преемственности нравственно-философской проблематики и жанровой традиции) / Н. Д. Тамарченко. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Специальность 10.01.01 – Русская литература. – Ленинград, 1972. – 22 с.

Титов, В. П. Уединенный домик на Васильевском / В. П. Титов // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.) / Сост. и авторы комментариев Карпов А.А., Иезуитова Р.В., Турьян М.А. и др.; авт. вступ. статьи Маркович В.М. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1990. – С. 188–210, 608–609.

Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избр. труды / В. Н. Топоров. – Санкт-Петербург: Искусство–СПб, 2003. – 616 с.

Филонов, Е. А. «Петербургские повести» Н. В. Гоголя: к проблеме генезиса и рецепции / Е. А. Филонов // Печать и слово Санкт-Петербурга. Петербургские чтения – 2015: Сб. науч. тр. – Санкт-Петербург: СПбГУПИД, 2016. – С. 44–50.

Ходасевич, В. Ф. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939 / В. Ф. Ходасевич. – Москва: Согласие, 1996. – 576 с.

Шмид, В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: «Повести Белкина» и «Пиковая дама» / В. Шмид. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2013. – 356 с.

REFERENCES

Belinskij, V. G. Polnoe sobranie sochinenij: v 13 t. T. 7: Stat'i i recenzii 1843. Stat'i o Pushkine: 1843–1846 / V. G. Belinskij. – Moskva: Izd-vo AN SSSR, 1955. – 738 s.

Berkovskij, N.Ya. O «Povestyah Belkina» / N.Ya. Berkovskij // Berkovskij, N.Ya. O russkoj literature. – Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1985. – S. 7–111.

Bocharov, S. G. Poetika Pushkina: Oчерk / S. G. Bocharov. – Moskva: Nauka, 1974. – 208 s.

Dilaktorskaya, O. G. Peterburgskaya povest' Dostoevskogo / O. G. Dilaktorskaya. – Sankt-Peterburg: Dmitrij Bulanin, 1999. – 350 s.

Dostoevskij, F. M. Polnoe sobranie sochinenij: v 30 t. / F. M. Dostoevskij; redkol.: V. G. Bazanov (gl. red.), G. M. Fridlender (zam. gl. red.), V. V. Vinogradov i dr. – Leningrad: Nauka, 1972–1990.

Filonov, E. A. «Peterburgskie povesti» N. V. Gogolya: k probleme genezisa i recepcii / E. A. Filonov // Pechat' i slovo Sankt-Peterburga. Peterburgskie chteniya – 2015: Sb. nauch. tr. – Sankt-Peterburg: SPbGUPiD, 2016. – S. 44–50.

Gasparov, B. M. Zabludivshijsya v simvolicheskom gorode: mnozhestvennyye hronotopy v «Pikovoj dame» CHajkovskogo / B. M. Gasparov // Gasparov, B. M. Pyat' oper i simfoniya: Slovo i muzyka v russkoj kul'ture. – Moskva: Klassika XXI, 2009. – S. 179–213.

Hodasevich, V. F. Sbranie sochineni: v 4 t. T. 2: Zapisnaya knizhka. Stat'i o russkoj poezii. Literaturnaya kritika 1922–1939 / V. F. Hodasevich. – Moskva: Soglasie, 1996. – 576 s.

Il'in-Tomich, A. A. «Pikovaya dama oznachaet...» / A. A. Il'in-Tomich // «Stolet'ya ne sotrut...»: Russkie klassiki i ih chitateli. – Moskva: Kniga, 1988. – S. 85–160.

Markovich, V. M. «Povesti Belkina» i literaturnyj kontekst. K probleme: klassika i belletristika / V. M. Markovich // Markovich V. M. Pushkin i Lermontov v istorii russkoj literatury: Stat'i raznyh let. – Sankt-Peterburg: Izd-vo SPbGU, 1997. – S. 30–65.

Markovich, V. M. Peterburgskie povesti N. V. Gogolya / V. M. Markovich. – Leningrad: Hudozhestvennaya literatura, 1989. – 208 s.

Mihajlov, A. V. Metody i stili literatury / A. V. Mihajlov; pod red. L. I. Sazonovoj. – Moskva: IMLI RAN, 2008. – 175 s.

Murav'eva, O. S. Pikovaya dama (1833) / O. S. Murav'eva // Pushkinskaya enciklopediya: Proizvedeniya. T. 4. – Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriya, 2020. – S. 47–71.

Nikolaeva, E. G. Elementy koda povesti Pushkina «Pikovaya dama» v tvorcestve Dostoevskogo / E. G. Nikolaeva. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Special'nost' 10.01.01 – Russkaya literatura. – Tomsk, 2007. – 22 s.

Pushkin, A. S. Polnoe sbranie sochinenij: v 16 t. / A. S. Pushkin; red. komitet: M. Gor'kij, D. D. Blagoj, S. M. Bondi i dr. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1937–1959.

Shmid, V. Proza Pushkina v poeticheskom prochtenii: «Povesti Belkina» i «Pikovaya dama» / V. Shmid. – Sankt-Peterburg: Izd-vo SPbGU, 2013. – 356 s.

Stroev, V. M. «Povesti, izdannye Aleksandrom Pushkinym» / V. M. Stroev // Pushkin v prizhiznennoj kritike: 1834–1837 / Pod obshch. red. E. O. Larionovoj. – Sankt-Peterburg: Gosudarstvennyj Pushkinskij teatral'nyj centr, 2008. – S. 51–53.

Tamarchenko, N. D. «Pikovaya dama» A. S. Pushkina i «Prestuplenie i nakazanie» F. M. Dostoevskogo: (O preemstvennosti npravstvenno-filosofskoj problematiki i zhanrovoj tradicii) / N. D. Tamarchenko. Avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Special'nost' 10.01.01 – Russkaya literatura. – Leningrad, 1972. – 22 s.

Titov, V. P. Uedinennyj domik na Vasil'evskom / V. P. Titov // Russkaya fantasticheskaya proza epohi romantizma (1820–1840 gg.) / Sost. i avtory kommentariev Karpov A. A., Iezuitova R. V., Tur'yan M. A. i dr.; avt. vstup. stat'i Markovich V. M. – Leningrad: Izd-vo LGU, 1990. – S. 188–210, 608–609.

Toporov, V. N. Peterburgskij tekst ruskoj literatury: Izbr. trudy / V. N. Toporov. – Sankt-Peterburg: Iskusstvo–SPB, 2003. – 616 s.

Vinogradov, V. V. Stil' «Pikovej damy» / V. V. Vinogradov // Pushkin: Vremennik Pushkinskoj komissii / AN SSSR. In-t literatury. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1936. [Vyp.] 2. – S. 74–147.

Vinogradov, V. V. Syuzhet o vlyublennom bese v tvorcestve Pushkina i v povesti Tita Kosmokratova (V.P. Titova) «Uedinennyj domik na Vasil'evskom» / V. V. Vinogradov // Pushkin: Issledovaniya i materialy / AN SSSR. In-t rus. lit. (Pushkin. Dom). – Leningrad: Nauka, 1982. T. 10. – S. 121–146.

Violajnen, M. N. Ironiya v povesti Pushkina «Pikovaya dama» / M. N. Virolajnen // Problemy pushkinovedeniya: Sb. nauch. tr. – Leningrad: LGPI, 1975. – S. 169–175.