

DOI: 10.15393/j9.art.2019.6582

УДК 821.161.1.09“18”

Михаил Викторович Строганов*(Москва, Российская Федерация)*

mvstroганov@gmail.com

Фабула и сюжет в поэтике А. С. Пушкина

Аннотация. Для творчества А. С. Пушкина в разных жанрах свойственны три постоянных признака. Первый — игра на законченности / незаконченности текста; второй — подчиненное положение фабулы по отношению к сюжету (завершенность / незавершенность произведения) и третий — открытая композиция. Все эти признаки являются тремя сторонами единого закона пушкинской поэтики, в котором проявился новый уровень в развитии историзма в европейском эстетическом сознании. Пушкин изображает жизнь как процесс, поэтому использует такие художественные приемы, которые помогают воплотить это представление в специфически художественных формах. Это позволяло публиковать произведения по частям без твердой уверенности в том, что оно когда-то будет завершено, и строить на этом вариативную композицию («Евгений Онегин»). Эти свойства поэтики Пушкина вызывали трудности: публикаторы относили незаконченные произведения к числу завершенных, исследователи и педагоги анализировали эти тексты так, как будто автор вполне выразил в них свою мысль (например, незаконченный роман «<Дубровский>»).

Ключевые слова: А. С. Пушкин, сюжет, фабула, открытая композиция, законченный текст, незаконченный текст, завершенное произведение, незавершенное произведение

Об авторе: *Строганов Михаил Викторович* — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН (121069, Российская Федерация, г. Москва, ул. Поварская, 25а); профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (117997, Российская Федерация, г. Москва, ул. Садовническая, 33, стр. 1)

Дата поступления: 18.02.2019

Дата публикации: 28.06.2019

Для цитирования: Строганов М. В. Фабула и сюжет в поэтике А. С. Пушкина // Проблемы исторической поэтики. — 2019. — Т. 17. — № 2. — С. 86–110. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6582

Определяющая черта поэтики А. С. Пушкина характеризовалась различно, но всегда в непосредственной зависимости от методологических позиций ученого. Ю. Н. Тынянов справедливо писал, что «многократное и противоречивое осмысление его творчества со стороны современников и позднейших

литературных поколений» «находит объяснение в самых писательских методах Пушкина» [Тынянов, 1969: 122, 123]. Как же эти «писательские методы» следует понимать?

Ю. Н. Тынянов считал, что «самое веское слово по отношению к семантике пушкинского стиха было сказано Гоголем: “бездна пространства”», понимая под этим «отношение к слову как к лексическому тону, влекущему за собой целый ряд ассоциаций» [Тынянов, 1969: 159, 131]. Сходное суждение находим у В. В. Виноградова: «Для Пушкина слово, образ, фраза, помимо своих вещественных значений, были отягчены отслоениями литературной традиции, литературных стилей. <...> Вокруг слова сгущалась атмосфера литературных намеков» [Виноградов: 117].

Наконец, Ю. Н. Тынянов писал, что самое же «веское слово по отношению к пушкинской прозе было сказано Львом Толстым»: «иерархия предметов», «гармоническая правильность распределения предметов» [Тынянов, 1969: 159]. Подобным образом высказывался В. В. Виноградов: «...упор не на творчество элементов, а на творчество новых форм их комбинаций, их соединений, на творчество новых приемов выражения мыслей и чувств — вот основа литературно-языковой деятельности Пушкина с начала двадцатых годов» [Виноградов: 30].

Таким образом, Ю. Н. Тынянов отказался (а в его лице и вслед за ним все отечественное литературоведение) от поиска единых принципов поэтики Пушкина, хотя эта «гармоническая правильность распределения предметов» является фактически прозаическим адекватом той «гармонической точности», которую Л. Я. Гинзбург назвала позднее признаком литературной «школы» Пушкина [Гинзбург: 5].

Л. В. Пумпянский, ученый совсем иных методологических установок, чем Ю. Н. Тынянов, называл центром поэтики «пушкинского классицизма» «исчерпывающее деление» [Пумпянский: 204–215]. То же явление отмечал в стиле Пушкина и В. В. Виноградов, но не давал ему необходимого ценностного объяснения [Виноградов: 313–358]. Формула Л. В. Пумпянского только внешне совпадала с тыняновской — «гармоническая правильность распределения предметов». Дело в том, что

Л. В. Пумпянский не предполагал, что исчерпывающее описание предмета обуславливает гармонию изображаемой картины мира и имитирует гармоническое строение самого мира: сказать все о нем — еще не значит построить его гармонию.

С 1920–1940-х гг. ситуация с трактовкой генеральных понятий поэтики Пушкина принципиально не изменилась, что мы и попытаемся преодолеть, рассмотрев последовательно законченность / незаконченность текста, завершенность / незавершенность произведения, связанные с подчиненным положением фабулы по отношению к сюжету, и открытую композицию в произведениях Пушкина.

1

Обратимся сначала к дихотомии законченного / незаконченного текста у Пушкина. Здесь и далее мы будем использовать термины *законченный* и *незаконченный текст* по отношению к такому сочинению, которое не было подготовлено к печати самим автором, которое он сам считал недоработанным. А термины *завершенное* и *незавершенное произведение* мы будем применять к сочинениям, которые сам автор считал доработанными и (даже) подготовил к печати.

Итак, одна из самых бросающихся в глаза особенностей Пушкина как писателя — это отсутствие четкой границы между его законченными и незаконченными текстами, вследствие чего читатели и исследователи не могут осознать замкнутость и непроницаемость этих групп произведений друг для друга. Например, «<Дубровский>» — это незаконченный текст, но как вполне завершенное произведение он проник даже в школьную программу.

Сразу нужно оговорить, что под *незаконченным текстом* мы имеем в виду не незавершенную работу над словом, которую принято называть стилистической правкой. Разумеется, эта работа над словом имеет также композиционное значение, но она не обязательно распространяется непосредственно на художественное целое. Речь у нас идет о том, что Пушкин очень часто прекращал работу чуть ли не перед самым финишем, когда очертания художественного целого уже проглядывались, но когда еще это художественное целое нельзя было признать

завершенным, когда текст уже не производил впечатление черновика, но еще и не дотягивал до состояния «всё сказал».

В настоящее время проблема незавершенности пушкинских произведений вновь стала особенно актуальной в связи с подготовкой Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН нового академического собрания его сочинений¹, и принципы их подачи широко обсуждаются (см.: [Аринштейн: 279–305]). Не поставлена, однако, главная проблема: могут ли исследователь и читатель сами выяснить, какой незаконченный и не подготовленный к печати текст Пушкина является завершенным произведением, а какой — незавершенным? Существует ли принципиальная разница между ними и чем обусловлена сложность решения данного вопроса?

Рассмотрим примеры. При этом мы ограничимся материалом двух изданий: академического Полного собрания сочинений в 16 томах 1937–1958 гг. (далее: Полное собрание сочинений) и собрания сочинений в 10 томах 1974–1978 гг. (далее: Собрание сочинений).

Например, не опубликованное Пушкиным стихотворение «Мирская власть» считается законченным и в собраниях сочинений печатается в разделе завершенных произведений, хотя внешне оно кажется недоработанным. Все стихотворение написано 5-тистопным ямбом, но пятый стих представляет собой 3-хстопный ямб, и на фоне всех остальных он может быть воспринят либо как результат промежуточной правки текста, не доведенной до конца, либо как окончательное волеизъявление автора, который решил таким образом семантически выделить его среди других.

Другой пример. Те же самые редакторы относят стихотворение «Напрасно я бегу к сионским высотам...» к числу незаконченных текстов, хотя никаких примет того, что работа была не закончена, нет. Более того: в автографе перед началом и по окончании текста стоят черточки, которые усиливают обособленность и выделенность текста как завершенного произведения, а после текста Пушкин рисует льва, который нюхает песок — такие рисунки вполне в духе позднего Пушкина как иллюстрации к тексту². Так что стихотворение «Напрасно я бегу к сионским высотам...» очевидно закончено, хотя в нем

всего четыре стиха. Примеры таких путаниц с помещением того или иного стихотворения (и не только стихотворения) в раздел законченных или незаконченных произведений можно умножать бесконечно. Но для нас главное то, что, опровергая ту или иную точку зрения, в каждом конкретном случае мы тоже можем ошибаться, ибо четких границ между явлениями нет.

Среди драматургических произведений незаконченной считается «<Русалка>», однако приводятся аргументы и в пользу ее полной завершенности (см.: [Рецептер, 1976: 219–262], [Рецептер, 1978: 90–105], [Рецептер, 1998]). В прозе не закончены «<Арап Петра Великого>», «История села Горюхина», «Рославлев», «<Дубровский>», «Египетские ночи» и т. д.

Вместе с тем, повторим, «Напрасно я бегу к сионским высотам...», «<Русалка>», «<Арап Петра Великого>», «Рославлев», «<Дубровский>» производят впечатление вполне законченных произведений, так что следует поставить вопрос о причинах, которые побуждают читательское восприятие и научную мысль относить то или иное незаконченное произведение к числу законченных.

Эта внешняя незаконченность сочинений Пушкина не должна быть воспринята как результат случайного, непреднамеренного прекращения работы Пушкина над тем или иным сочинением. С одной стороны, хорошо известно, что в черновиках поэта осталось очень много произведений, которые можно признать вполне законченными, поэтому если бы мы исключили их из основного корпуса, мы потеряли бы значительную часть наследия Пушкина. Но, с другой стороны, когда мы относим тексты, которые не были напечатаны Пушкиным, в разряд законченных, мы тем самым утверждаем полное равноправие их с завершенными произведениями. Так, например, составители собрания сочинений помещают романы и повести «<Дубровский>», «<Арап Петра Великого>», «Рославлев», «Египетские ночи» (тезис о «внутренней <...> незавершенности» «Египетских ночей» дает внешне противоположную формулу, но означает по сути то же самое явление [Ржевский: 11–18]) в разделе «Романы и повести». А сочинения «<Роман в письмах>», «<Повесть из римской жизни>», «<Марья

Шонинг» те же самые составители располагают в разделе «Незавершенные произведения, отрывки, наброски»³. Однако чем произведения первой группы отличаются от текстов второй группы, совершенно не ясно. Полное собрание сочинений Пушкина (М., 1937–1959), впрочем, восстанавливает «социальные права» «<Романа в письмах>», «<Повести из римской жизни>» и «<Марьи Шонинг>», но продолжает дискриминировать «<Мы проводили вечер на даче>», оставляя это произведение в разделе «Отрывки и наброски» (см. расположение материала: (т. 8)⁴).

Вместе с тем, признавая законченными те или иные произведения, редакторы собраний сочинений Пушкина добросовестно отмечают незаконченность работы поэта над ними и даже названия драматических и прозаических произведений Пушкина приводят (во всяком случае, в Полном собрании сочинений) в редакторских (угловых) скобках. То же самое делаем и мы для наглядного подтверждения данной проблемы. Такое колеблющееся, нерешительное положение редакторов лишний раз подтверждает затруднения исследователей и публикаторов: невозможно твердо определить, какое из сочинений у Пушкина является наброском, отрывком (но не в смысле жанрового обозначения, с чем мы еще столкнемся в связи со стихотворением «Осень»), а какое — законченным целым. Однозначного ощущения целого по отношению к произведениям Пушкина у нас нет. Нет, как уже говорилось, потому, что часть текста у Пушкина всегда воспринимается как заместитель целого, как само целое, а фабульный мотив воспринимается как сюжет. Это позволяло Пушкину заканчивать, не начав, и бросать на полпути, но бросать — вещь уже почти целую и готовую.

2

Причина постоянной игры Пушкина с законченностью / незаконченностью текста заключена, как мы попытаемся далее показать, в том нетрадиционном понимании поэтом вопроса о соотношении фабулы и сюжета, которое он внес в литературу и которое было затем использовано на всех этапах ее развития, но использовано не столь остро, как это сделал сам

Пушкин. Речь идет о совершенно нетрадиционном для искусства соотношении фабулы как реальной последовательности событий, изложенных в произведении, и сюжета как художественно организованной цепи событий в произведении [Томашевский: 179–190].

Здесь необходимо сделать небольшое отступление в сторону общих положений. Мы придерживаемся той традиционной точки зрения на соотношение фабулы и сюжета, которую разработали формалисты и их ближайшее окружение, и пытались отстаивать эту позицию в доступных нам формах в справочной литературе⁵. Между тем в последнее время многие теоретики литературы вслед за Г. Н. Пospelовым толкуют соотношение сюжета и фабулы прямо противоположным образом. И только некоторые исследователи, подобно нам, упорно отстаивают классическое понимание отношений фабулы и сюжета, которое многое помогает понять в строении художественного произведения (см.: [Захаров, 1984, 1992, 2007]).

Возвращаясь к соотношению фабулы и сюжета у Пушкина, следует сказать, что только отдельные его последователи уверенно шли по намеченному им пути. Здесь стоит назвать Л. Н. Толстого, создавшего открытый финал и неустойчивость окончательного текста «Войны и мира» и завершившего «Анну Каренину» не смертью заглавной героини. Сюда следует отнести А. А. Блока как автора незавершенной поэмы «Возмездие», но не как автора лирики. И сюда же — А. А. Ахматову как автора текстов из поэмы «Пролог, или Сон во сне» и «Из Ташкентской тетради».

Согласно описанному выше соотношению фабулы и сюжета, фабула должна быть исчерпана в сюжете, то есть все основные мотивы фабулы как реальной последовательности событий должны быть использованы в построении сюжета — их художественной реализации. Если же некие фабульные мотивы не вошли в сюжет, то они незначимы, их просто не существует. У Пушкина же картина совершенно иная: фабула и ее мотивы не имеют никакого самостоятельного и определяющего эстетического значения. И это прекрасно понимал В. Г. Белинский, который анализировал произведения других авторов в форме пересказа их фабулы. Но когда Белинский обращался к Пушкину, он

понимал, что пересказывать фабулы Пушкина нельзя, и поэтому не пересказывал их, даже фабулу «Капитанской дочки», которая соотносится с сюжетом наиболее традиционно. Пушкин может поставить точку в любом месте стихотворения, повести, драмы — в любом месте сюжета, и тогда та часть текста, которая отграничена этой точкой, приобретает тем самым самостоятельное эстетическое значение.

Так, элегия 1834 г. «Пора, мой друг, пора! [покою] сердце просит...» заканчивается известными словами:

«Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег» (3₁, 330).

Вместе с тем хорошо известно, что в черновом автографе, из которого и «вычитывается» это восьмистишие, имеется план продолжения стихотворения:

«Юность не имеет нужды в *at home*, зрелый возраст ужасается *своего* уединения. Блажен кто находит подругу — тогда удались он *домой*.

О скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть» (3₂, 941).

В цитату предлагалось ввести конъектуру: вместо «удались он домой» — «усилен он дамой» [Лацис]; — едва ли это целесообразно.

Судя по плану поэта, у стихотворения должно было быть продолжение — еще две строфы, которые соответствуют двум абзацам плана. Но написаны эти строфы не были, а кроме того — сам поэт и не предполагал печатать это стихотворение. Однако художественная завершенность текста и поэтическая ясность мысли заставили публикаторов последующих поколений поместить это произведение в разряд законченных и изучать его в рамках этого разряда.

И как можно предположить, в недалеком будущем такой же канонизации подвергнется и стихотворение «Два чувства дивно близки нам...», которое до сего дня печатается в разделе незаконченных произведений.

Обратим внимание на то, что в стихотворении «Пора, мой друг, пора! [покою] сердце просит...» слово *покою* заключено

в прямые скобки, поскольку в автографе оно было зачеркнуто Пушкиным и оставлено без замены. Таким образом, здесь соединены верхний и нижний слои текста, разные уровни работы автора. И все же это стихотворение производит впечатление вполне законченного произведения, что происходит, видимо, по причине завершенности и самодостаточности, которые свойственны каждой части пушкинского текста. Очевидно, не будет большой натяжкой утверждение о том, что любой фрагмент пушкинского текста обладает этими завершенностью и самодостаточностью, принципиальной внутренней убедительностью, которая не требует ничего извне.

Другой пример. Стихотворение «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» было впервые напечатано самим Пушкиным под названием «Отрывок»⁶. Рассмотрев черновик стихотворения, С. М. Бонди пришел к выводу, что в нем заложено еще одно стихотворение, которое «следовало бы печатать среди сочинений Пушкина рядом с “Отрывком” (“На холмах Грузии”), как вполне законченную прекрасную вариацию того же замысла» [Бонди: 25]. Исследователь полагал, что Пушкин создал два законченных произведения на одну и ту же тему. И нам сейчас не важно, ошибался ли он или нет, для нас важнее другое: пушкинский черновик позволяет приписывать каждой части текста, каждому фрагменту впечатление законченности. Самое главное, что нам предстоит вынести из анализа данного эпизода, — это убеждение, что с пушкинским текстом можно поступить так, а можно поступить иначе: он предоставляет для этого равные основания. Фабула сама по себе не важна, но важны ее разработки, то есть сюжет.

Слово *отрывок* дает стихотворению «На холмах Грузии...» жанровое обозначение. С таким же подзаголовком Пушкин печатал и стихотворение «Осень» 1833 г., которое завершается так:

«XI.

<...>

Громада двинулась и рассекает волны.

XII.

Плывет. Куда ж нам плыть? . . .

.....
»(3₁, 321).

В черновом автографе было другое решение XII (в черновике — XIII) строфы:

«Ура!... куда ж<е> нам плыть... [какие] берега
 Теперь мы посетим — Кавказ ли колоссальный <?>
 Иль опаленные Молда<вии> <?> луга
 Иль скалы дикие Шотландии <печальной> <?>
 Или Нормандии блестя<щие> снега —
 Или Швейцарии ландшафт [пира<мидальный> <?>]»
 (3₂, 917).

Но на этот раз Пушкин вполне сознательно подает проблеме завершенности / незавершенности текста. Произведение имеет беловой автограф, и в нем оно оканчивается так, как мы читаем его теперь в собраниях сочинений. Следовательно, обрыв и многоточие в конце текста — это сознательно смоделированный прием, создающий впечатление незаконченности при общей эстетической завершенности произведения. В этом смысле жанровый подзаголовок «Осени» — *Отрывок* — сознательно создаваемая Пушкиным жанровая форма, имеющая свои эстетические законы.

«Отрывок» как жанровая форма пушкинской лирики связывается с традицией лирики А. Шенье, подобные тексты которого публикаторы называли фрагментами [Сандомирская: 69–82]. Это совершенно справедливо, но нужно указать на то, что Пушкин еще до знакомства с Шенье был готов к принятию этой традиции. И если наличие фрагментов в поэзии Шенье объясняется неожиданной и насильственной смертью поэта (возможно, что Шенье не успел доработать свои произведения), то в пушкинском творчестве наличие отрывков есть сознательный прием. Многим своим произведениям он не только не собирался придавать привычный завершенный вид, но, наоборот, оформлял их как незаконченные тексты. Наиболее ярким примером такой композиции является стихотворение 1824 г.:

«Ненастный день потух; ненастной ночи мгла
 По небу стелется одеждою свинцовой;

Как привидение, за рощею сосновой
 Луна туманная взошла...
 Все мрачную тоску на душу мне наводит.
 Далеко, там, луна в сиянии восходит;
 Там воздух напоен вечерней теплотой;
 Там море движется роскошной пеленой
 Под голубыми небесами...
 Вот время: по горе теперь идет она
 К брегам, потопленным шумящими волнами;
 Там, под заветными скалами,
 Теперь она сидит печальна и одна...
 Одна... никто пред ней не плачет, не тоскует;
 Никто ее колен в забвеньи не цалует;
 Одна... ничьим устам она не предает
 Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных.

 Никто ее любви небесной не достоин.
 Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен;

 Но если.»
 (2, 348).

Здесь неисчерпанность фабулы обнажена синтаксическим обрывом финальной конструкции, а перерывы в композиции подчеркнуты и на уровне графическом: 22-й стих («Не правда ль: ты одна... ты плачешь... я спокоен») заканчивается характерным знаком «;», после которого следует строка точек.

Вообще, об этом явлении писали разные авторы и писали во многом точно, но вне непосредственной связи явления с генеральной проблемой пушкинской поэтики. Д. Д. Благой в исследовании «Бездна пространства (О некоторых художественных приемах Пушкина)» видел в этих приемах не новое завоевание поэта, ставшее вкладом в историческую поэтику, но особенность его творческого метода [Благой, 1979: 237–238]. О. С. Муравьева рассматривает «пропущенные» стихи и строфы как один из приемов формирования суггестивности лирики Пушкина [Муравьева: 25]. В. Д. Сквозников отмечал «всегдашнюю возможность создания иллюзии завершенности

даже там, где ее нет», возможность «где ни угодно остановиться — везде остановка естественная», писал о «примерах неоконченных концов, брошенных “важных” замыслов» [Сквозников: 179, 215]. В этом мы соглашаемся с мнением исследователя. Но В. Д. Сквозников связывал это, как ясно из названия его работы, только с реализмом, то есть с одним из этапов развития пушкинской лирики, а не с его художественным мышлением как таковым. Между тем отношение стихотворения «Ненастный день потух; ненастной ночи мгла...» к «реализму» весьма сомнительно (см. также: [Сандомирская: 81]).

Итак, с одной стороны, мы видим завершенность, внутреннюю самодостаточность каждой части текста, позволяющую вычленять ее в определенное целое и рассматривать как завершенное, эстетически самодостаточное произведение; с другой — перед нами нарочитая установка на незаконченность, разыгрывание незаконченности текста при внутренней завершенности и законченности его. Таковы две стороны одного и того же явления, ярко характеризующего творчество Пушкина. Иначе можно было бы говорить о неустойчивом, зыбком, колеблющемся соотношении фабулы и сюжета у Пушкина, о «плывущем» характере его завершенной работы над текстом.

Должно отметить, что колеблющееся соотношение фабулы и сюжета, игра на незавершенности / завершенности «заданы» творчеству Пушкина изначально, с лицейских лет, но фактически проявились с послелицейского времени. Пушкин-лицеист, вполне согласуясь с традицией и наследуя ее, завершает свои произведения вполне традиционно. Вместе с тем это колеблющееся соотношение фабулы и сюжета в лицейской лирике Пушкина определяло возможность не переработки лицейских стихов в последующее время, а именно создания новых стихов на основе старых — иначе сказать: вторичная сюжетная разработка уже известных фабул и придание старым фабулам новой сюжетной организации. Речь идет не о совершенствовании лицейских стихотворений, что мы видим в послании «Лицинию», а о принципиальной переработке их, как это было сделано со стихотворением «Друзьям» [Благой, 1950: 140–141].

В прозе Пушкина картина не меняется, что подтверждает общность этого закона для всех видов его творчества. Очень часто сюжет в прозаических произведениях Пушкина заканчивается уже тогда, когда фабульные мотивы еще не исчерпаны. Например, в «Рославле» отдельные фабульные мотивы начинают возникать в сюжете только с момента появления Сеникура, в которого должна влюбиться Полина. Однако сюжетно роман исчерпывается уже завязкой: герои любят друг друга, но являются истинными патриотами и принадлежат разным лагерям. И едва только определен конфликт, а роман уже и закончился. Правда, тут есть внешнее объяснение. Пушкин пишет парафраз романа М. Н. Загоскина «Рославле» и поэтому рассчитывает, что дальнейшие элементы фабулы читатель знает из этого произведения, и потому не считает нужным повторяться. Он только уточняет вводные данные, изменяющие соотношение героев и иначе расставляющие смысловые акценты.

Но примерно та же самая ситуация обнаруживается и в «Арапе Петра Великого», где все написанные главы представляют собой не более чем развернутую экспозицию: французский двор периода упадка — русский двор Петра; герой-сподвижник царя-преобразователя — его нареченная, принадлежащая миру противников Петра. И как только выясняется, что Наталья (нареченная невестой Ибрагима) любит стрельца Валерьяна (тут бы и начаться роману!), роман сразу же прекращается. Романа-прототипа в данном случае не было. Пушкин опирался на семейное предание, что жена арапа Ибрагима родила ему белого ребенка. Однако читателю это семейное предание не было известно. И если искать причины, почему Пушкин и в данном случае бросил работу, то можно предположить, что ему уже неинтересно было писать всё остальное, когда и на самом деле сюжетно всё и так уже ясно. Развязка сюжета следовала самым прямым путем из завязки, и Пушкин указывает только завязку.

То же — в «Романе в письмах», в «Египетских ночах» и других прозаических произведениях Пушкина, о «головокружительной краткости» которых говорила А. А. Ахматова. Она же писала и о драматургии: «В сущности, в «Каменном

госте” трагедия начинается, когда падает занавес, так же как и в “Моцарте и Сальери” с сомнений Сальери, имел ли он право убить Моцарта (гений и злодейство) или

не был
Убийцею создатель Ватикана?

До тех пор Сальери совершенно уверен в своей правоте, и никакой трагедии нет» [Ахматова: 127].

Все это вовсе не значит, что у Пушкина нет отступлений от общего правила или что данный закон реализуется всегда совершенно одинаково и в одной и той же форме. Сложнее, чем в описанных случаях, обстоит дело в «<Дубровском>», в рукописи которого перед известным всем текстом написано: «Том первый» (8, 161). Написанный том романа обладает внутренней завершенностью: он разрешал очень важную для Пушкина коллизию отношений дворянства и народа. Второй том мог ставить уже другие вопросы, и фактически они могли стать вопросами другого произведения. Таким образом, незавершенность «<Дубровского>» не связана напрямую с неисчерпанностью фабулы в сюжете, поэтому незаконченный текст оказывает на читателя впечатление завершенного произведения.

Еще более традиционно обстоит дело с «Капитанской дочкой», где мы обнаруживаем полное совпадение фабулы и сюжета, полное исчерпание фабульных мотивов в сюжетном построении. Более того, это произведение вполне можно анализировать, пересказывая фабулу, и в этом не будет особого нарушения логики текста. Полное совпадение фабулы и сюжета мы находим, наконец, и в сказках Пушкина, которые сюжетно заканчиваются там, где исчерпываются все фабульные мотивы. Учитывая все эти факты, тот закон, который мы предлагаем рассматривать как центральный для всего пушкинского творчества, следует уточнить. Речь должна идти о тенденции, торжество которой не будут опровергать уже устоявшиеся и привычные художественные формы.

3

Уже из приведенных примеров видно, что внутренняя самодостаточность каждой части текста, которая позволяет

превратить часть текста в самостоятельное произведение, создает у Пушкина возможность открытости композиции, которую сам он назвал в применении к «Евгению Онегину» «далью свободного романа». На самом деле не только «Евгений Онегин», но и элегия «Пора, мой друг, пора! [покою] сердце просит...» тоже «открыта», завершаясь вопросом о том, что ждет человека в «обители дальней трудов и чистых нег»? Именно эта внутренняя самодостаточность каждой отдельно взятой главы позволяла печатать «Евгения Онегина» поглавно, причем очень часто — без надежды на продолжение, нередко — с большими перерывами между публикацией отдельных глав. Именно поэтому издание первой главы стихотворного романа в 1824 г. содержало в себе предисловие, которое начиналось словами: «Вот начало большого стихотворения, которое, вероятно, не будет окончено» (6, 638). В первой главе действительно нет никакого намека на фабулу, поэтому рассказать содержание главы практически невозможно. Но то же происходит и со второй главой, ибо переезд Онегина в деревню, знакомство его с Ленским и характеристики Ленского и Лариных — это еще не та привычная последовательность событий, которую можно пересказывать. Но именно так: при полной сюжетной завершенности каждой главы, при наличии в них вступления, заключения (прощание с читателями) и фактически при полном отсутствии фабульных элементов — именно так и печатал Пушкин все главы «Евгения Онегина». Точно так же, по частям, печатался и роман «Рославлев». Сначала сам Пушкин напечатал в «Современнике» (1836) только начальный фрагмент, хотя к этому времени весь текст был уже написан и никаких цензурных преград для публикации полного текста романа совершенно не было. Затем в посмертном 11-томном собрании сочинений (СПб., 1838–1841) был опубликован вместе с ними еще небольшой фрагмент. Потом уже издатель П. В. Анненков опубликовал весь текст до конца в 7-томном собрании сочинений Пушкина (СПб., 1855–1857) (см. об этом: (8₂, 1053)). Таким образом, сначала сам Пушкин начал почастную публикацию романа, а потом публикаторы пошли по этому же пути — потому, что он был совершенно очевиден.

В этой связи интересно и то, что хотя у Пушкина существовали планы создания и продолжения произведений, но он достаточно редко ими пользовался. План живет своей собственной жизнью, в качестве варианта одного из возможных путей развития событий и героя, а написанный текст — сам по себе, в качестве другого варианта развития событий и героя. Такова вариативность судеб героев «Евгения Онегина». Не только Ленский мог быть «повешен как Рылеев», «а может быть и то: поэт обыкновенный ждал удел», «быть может, он для блага мира иль хоть для славы был рожден». Но и сам Онегин мог очутиться в кругу декабристов, мог сделаться еще кем-либо, а еще лучше... И тут можно поставить многоточие, потому что мы не знаем, что может еще произойти с Онегиным, которого оставляем в конце 8-й главы «в минуту, злую для него» и перед которым как раз в финале раскрывается богатейший выбор всевозможных дорог. И в этом смысл поэтики Пушкина, который после 8-й главы помещает «Отрывки из Путешествия Онегина», и заглавный герой вновь отправляется в странствие.

Более того, «свобода» композиции, в частности «даль свободного романа» «Евгений Онегин», сказалась и в том, что у романа было несколько планов построения в процессе его создания. И эти планы последовательно сменяли друг друга (см.: [Дьяконов: 25]), но для Пушкина было не принципиально, в каком фабульном составе будет существовать роман: в двенадцати, девяти, восьми главах, — важно было совершенно другое: чтобы роман был сюжетно завершен и закончен. При этом сюжетное завершение получает самые разные формы. При построении романа в двенадцати главах по закону симметрического расположения частей целого финал первой части (так указано в отдельном издании 6-й главы) — смерть Ленского — предвещал трагические события финала второй части, двенадцатой главы, скорее всего — восстание декабристов. При построении романа в девяти главах произведение состояло из трех частей (план издания, написанный в Болдине): первая часть (три главы) — экспозиция героев (до их личного знакомства); вторая часть (три главы) — сюжетный узел романа от письма до дуэли; наконец, третья часть (еще три главы) —

развязка романа. При этом Пушкин намечал в финале воспеть хвалу «девяти каменам», вдохновительницам девяти песен, от чего ему пришлось отказаться, когда он расстался с замыслом такой композиции, хотя традиционное обращение к музам, которых на самом деле было девять, вовсе не предполагало такого строгого соответствия. Наконец, при строении в восьми главах Пушкин основал роман (хотя внешне это никак не обозначил) тоже на симметрии двух частей: четыре плюс четыре главы, каждая часть заканчивается письмом одного из героев к другому и ответной «отповедью» адресата. Такая композиция придает роману другую сюжетную завершенность (см.: [Дьяконов]).

Таким образом, вполне оправданным оказывается то впечатление, которое складывалось у исследователей этого произведения: роман не о героях с отступлениями автора, а роман об авторе с отступлениями о героях [Тынянов, 1977: 52–77]. Это впечатление опирается на то, что фабула (рассказ о героях) волновала Пушкина постольку, поскольку помогала ему реализовать сюжет (проявление авторского начала в перестройке фабулы). «Свобода» композиции «Евгения Онегина» есть вместе с тем общий принцип композиции у Пушкина. Наиболее крайний случай этого — возможность перестановки частей произведения местами, так как каждая часть имеет самостоятельное значение завершенного произведения, значение целого, а не части, и потому сможет вступать в комбинаторные отношения с другими целыми на правах части, при этом непременно формируется новый смысл этих отношений. Речь идет, конечно, не о том, что именно так, комбинаторно, и следует подходить к Пушкину, не о том, что читательский и исследовательский произвол в расположении частей должен стать нормой по отношению к пушкинскому тексту. Во все нет. Но в поисках верных решений мы вправе идти на определенные комбинации и перестановки, если стремимся постичь Пушкина. В этом смысле не только не порочна, но вполне оправданна попытка перестроить композицию «<Русалки>», руководствуясь не совсем ясными, но очевидно существующими указаниями самого поэта. Дело для нас сейчас даже не в том, какая из двух версий более адекватно отражает авторский

замысел: традиционная или та авангардная, которую в свое время предложил В. Э. Рецеттер. Любая из версий принципиально допустима, и, как бы мы ни читали «<Русалку>», мы все равно не сможем доказать эстетическую несостоятельность какого-либо из вариантов. Для самого Пушкина могло быть и так, и так.

«Свобода» композиции обнаруживает, наконец, незначительность фабулы как таковой в художественном мире Пушкина, у которого все содержание произведения вычитывается подчас (не всегда, конечно! нет правил без исключения) из сюжета — из определенной композиционной организации фабулы, из авторского повествования. Обратившись к поэмам, мы легко заметим ту же самую картину.

Так, уже в «Руслане и Людмиле», которую мы привыкли причислять по разряду поэм-сказок, не фабула (верность Руслана и стойкость Людмилы) несет на себе основной заряд содержания поэмы, но сюжет: авторские отступления, беседы автора с читателями, смена читательских ориентиров автора. И тогда становится понятно, что это не поэма-сказка, а поэма-послание (см.: [Строганов: 84–100]). Поэма была опубликована, но Эпилог к ней был напечатан отдельно, хотя и практически одновременно со всем текстом. Эпилог этот не имел связи с фабулой «Руслана и Людмилы», но имел прямое отношение к сюжету самого автора, к судьбе Пушкина, и поэтому он оказался нужен поэме.

Попробуем пересказать фабулу «Полтавы»: Мария любила Мазепу и отдалась ему — ее отец Кочубей за соблазнение дочери написал донос на него — Мазепа перехватил донос — вследствие этого Кочубей был оклеветан и казнен — узнав об этом, Мария сошла с ума и бежала от Мазепы — а потом была Полтавская битва, где Мазепа, сторонник Карла XII, потерпел поражение. Пересказав вот так фабулу поэмы, мы совершенно ничего не поймем в ней. И точно так же мы ничего не вынесем из фабулы «Медного всадника». Только сюжетно-композиционное соотношение истории Марии—Мазепы и Полтавской битвы, соотношение истории Петербурга и истории Евгения дают смысл обоим произведениям. Тем более это относится к «Графу Нулину», «Домику в Коломне», «Езерскому», хотя

между этими поэмами есть и существенное различие. В «Графе Нулине» фабула, как и фамилия заглавного героя, по сути «нулевая»: мнимая супружеская верность современной поэту женщины. Смысл можно было бы искать в мерцающем за историей героев намеке на историю Древнего Рима, но этот намек может быть и не услышан, и по большей части читатели его не воспринимают. В «Домике в Коломне» фабула тоже нулевая, потому что, по словам самого автора, из его рассказа «больше ничего не выжмешь», и, руководствуясь этими словами, читатель пытается что-то понять из анализа сюжетного строения поэмы. Иными словами, обе поэмы написаны о том, что знание фабулы вовсе не обязательно для понимания художественного целого. Но в «Езерском» фабулы вообще нет, вся поэма — это открытое публицистическое обращение автора к читателю, это только сюжет.

Внешне несколько иначе (но по сути так же) обстоит дело и с так называемыми романтическими поэмами. Пересказав историю взаимоотношений Марии — Заремы — Гирея (даже учтя всё то, что практически нельзя и недопустимо пересказывать, — фигуры умолчания), мы не можем понять содержание поэмы, не приняв в расчет сюжетно-композиционные элементы: посвящение, примечания, автобиографические аллюзии. При пересказе фабулы «Кавказского пленника» пропадают Посвящение и Эпилог, — а без них тоже не понять произведения в целом. «Братья-разбойники» вообще поданы как отрывок, хотя в пушкинских черновиках нет и намека на продолжение текста, что уже наводит на мысль, что фрагментарность этой поэмы — лишь прием, хотя и не осознавалось, что это — прием формирования «свободной» композиции. Поэма «Цыганы» в плане соотношения фабулы и сюжета гораздо проще, но автобиографизм тоже в фабулу не включишь, а без него — и поэмы не поймешь. Исключение (и, конечно, абсолютное) — «Гавриилиада», но она написана еще в допушкинских формах, к которым и восходит совпадение фабулы и сюжета в поэме.

Подводя итоги нашим наблюдениям, мы приходим к следующим выводам. Игра на законченности / незаконченности текста, подчиненное положение фабулы по отношению к сюжету

(завершенность / незавершенность произведения) и открытая композиция — это три стороны общего закона пушкинской поэтики, в котором проявился новый уровень в развитии историзма в европейском эстетическом сознании.

В этом отношении творчество Пушкина может быть сопоставлено только с творчеством И. В. Гёте как автора романов «Годы учений...» и «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1793–1796 и 1821–1829), создававшихся до и одновременно с произведениями Пушкина. Но если Гёте как создатель нового типа романа (романа воспитания) с новым типом художественного хронотопа был предметом научных штудий М. М. Бахтина, то Пушкин с этой точки зрения практически не изучался. Сам Бахтин и его прямые наследники при обращении к Пушкину сосредоточивались обычно на изучении пушкинского слова, но не пушкинской композиции (см.: [Бахтин: 134–142; 410–418]). Единственный автор, который использовал терминологический аппарат М. М. Бахтина, В. С. Баевский, вел речь не о принципах изображения человека в категориях времени-пространства, а о художественном времени в «Евгении Онегине» Пушкина [Баевский, 1982: 207–218], [Баевский, 1983: 115–150]. Между тем изучение пушкинского хронотопа помогает глубже осознать и пушкинского человека как новую эстетическую целостность в его отношении к миру.

Роман воспитания (вариант Гёте) показал становящегося человека в его отношениях с миром, а не воздействие на человека только идеологической сферы, обычно опосредуемой в лице некоего дидакта-воспитателя, подобного Ментору — учителю Телемака. Пушкин же, не останавливаясь на романе воспитания как таковом и сознательно (возможно) избегая этой художественной формы, воплотил во всем своем творчестве становящегося человека и в этом смысле распространил на всю литературу открытия, совершенные романом воспитания. В зыбкости отношений фабулы и сюжета, в неразличении законченных и незаконченных произведений, в «открытости» пушкинских финалов сказалась характернейшая черта нового художественного сознания — представление о жизни человека как о пути, им совершаемом. Процессуальность каждого

момента жизни — это не только черта пушкинского мировоззрения, это и основа его поэтики как формы осуществления этого мировоззрения.

Примечания

- ¹ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 20 т. Т. 1, 2, 7. СПб.: Наука, 1999–...
- ² См. воспроизведение рукописи: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т. М.: Воскресенье, 1996. Т. 18 (доп.): Рисунки. С. 234; Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1974. Т. 2. С. 528.
- ³ См. расположение материала: Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1975. Т. 5.
- ⁴ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. [Л.]: Изд-во АН СССР, 1940. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома, книги (нижний индекс), страницы в круглых скобках.
- ⁵ Сюжет и фабула // Литература и язык: энциклопедия / науч. ред. П. А. Николаев, М. В. Строганов. М.: Росмэн, 2007. С. 465–466.
- ⁶ Пушкин А. Орывок: «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» // Северные цветы на 1831 год. СПб.: Тип. департамента народного просвещения, 1830. С. 15.

Список литературы

1. Аринштейн Л. М. Незавершенные стихотворения Пушкина (текстологические проблемы) // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1989. — Т. XIII. — С. 279–305.
2. Ахматова Анна. Сочинения: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1987. — Т. 2. — 512 с.
3. Баевский В. С. Структура художественного времени в «Евгении Онегине» // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. — 1982. — № 3. — С. 207–218.
4. Баевский В. С. Время в «Евгении Онегине» // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1983. — Т. XI. — С. 115–130.
5. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.
6. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. 1813–1826. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. — 580 с.
7. Благой Д. Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. — 2-е изд., доп. — М.: Советский писатель, 1979. — 623 с.
8. Бонди С. М. Черновики Пушкина: Статьи 1930–1960-х гг. — 2-е изд. — М.: Просвещение, 1978. — 231 с.
9. Виноградов В. В. Стиль Пушкина. — М.: ГИХЛ, 1941. — 620 с.
10. Гинзбург Лидия. О лирике. — 2-е изд. — Л.: Советский писатель, 1974. — 408 с.
11. Дьяконов И. М. Об истории замысла «Евгения Онегина» // Пушкин:

- Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1982. — Т. X. — С. 70–105.
12. Захаров В. Н. О сюжете и фабуле литературного произведения // Принципы анализа литературного произведения: сб. ст. / ред. П. А. Николаев, А. Я. Эсалнек. — М.: МГУ, 1984. — С. 130–136.
 13. Захаров В. Н. Историческая поэтика и ее категории // Проблемы исторической поэтики. — Петрозаводск: ПетрГУ, 1992. — Вып. 2: Художественные и научные категории. — С. 3–9 [Электронный ресурс]. — URL: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2355> (12.01.2019). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2355
 14. Захаров В. Н. Проблема жанра в «школе» Бахтина (М. М. Бахтин, П. Н. Медведев, В. Н. Волошинов) // Русская литература. — 2007. — № 3. — С. 19–30.
 15. Лацис Александр. Шутка Пушкина // Известия. — 1984. — 3 июня. — С. 3.
 16. Муравьева О. С. Об особенностях поэтики пушкинской лирики // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1989. — Т. XIII. — С. 21–32.
 17. Пумпянский Л. В. Об исчерпывающем делении, одном из принципов стиля Пушкина // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1982. — Т. X. — С. 204–215.
 18. Рецпер В. Э. Над рукописью «Русалки» // Вопросы литературы. — 1976. — № 2. — С. 219–262.
 19. Рецпер В. Э. О композиции «Русалки» // Русская литература. — 1978. — № 3. — С. 90–105.
 20. [Рецпер В. Э.] Возвращение пушкинской Русалки / сост., подгот. текста, документальная повесть и статья В. Э. Рецпера; пер. на англ. Д. М. Томаса, А. Вуда; иллюстр. М. Шемякина. — СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1998. — 160 с., 40 ил.
 21. Ржевский Л. Структурная тема «Египетских ночей» // Ржевский Л. К вершинам творческого слова. Литературоведческие статьи и отклики. — Norwich: Norwich university press, 1990. — С. 11–18.
 22. Сандомирская В. Б. «Отрывок» в поэзии Пушкина двадцатых годов // Пушкин: Исследования и материалы. — Л.: Наука, 1979. — Т. IX. — С. 69–82.
 23. Сквозников В. Д. Реализм лирической поэзии: Становление реализма в русской лирике. — М.: Наука, 1975. — 368 с.
 24. Строганов М. В. Читатели-современники о поэме А. С. Пушкина «Руслан и Людмила» // Литературное произведение и читательское восприятие. — Калинин: КГУ, 1982. — С. 84–100.
 25. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект-Пресс, 1996. — 334 с.
 26. Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. — М.: Наука, 1969. — 424 с.
 27. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М.: Наука, 1977. — 576 с.

Mikhail V. Stroganov
 (Moscow, Russian Federation)
 mvstroganov@gmail.com

The Storyline and Subject in A. S. Pushkin's Poetics

Abstract. Pushkin's works of different genres have three permanent characteristics. The first one resides in the contraposition of the completeness or incompleteness of the text; the second one concerns a subordinate position of the storyline in relation to the subject (the completeness or incompleteness of the writing) and the third particularity is an open composition. All the three features are three sides of the unique law of Pushkin's poetics, which manifested a new stage in the development of historicism in the European aesthetic consciousness. Pushkin depicts life as a process; therefore he uses the artistic techniques that help to embody his idea in specifically artistic forms. This made it possible to publish the work by parts without being sure that it will be completed once, and based on it to build a variable composition ("Eugene Onegin"). These peculiarities of Pushkin's poetics caused difficulties for researchers of his works: publishers attributed unfinished works to completed ones, and scholars and educators analyzed unfinished works as if the author had fully expressed his idea in them (e. g. unfinished novel "Dubrovsky").

Keywords: A. S. Pushkin, subject, storyline, open composition, finished text, unfinished text, completed work, incompleting work

About the author: *Stroganov Mikhail V.* — Doctor of Philology, Leading Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (ul. Povarskaya 25, Moscow, 121069, Russian Federation); Professor, The Kosygin State University of Russia (ul. Sadovnicheskaya 33, Moscow, 117997, Russian Federation)

Received: February 18, 2019

Date of publication: June 28, 2019

For citation: Stroganov M. V. The Storyline and Subject in Pushkin's Poetics. In: *Problemy istoricheskoy poetiki [The Problems of Historical Poetics]*, 2019, vol. 17, no. 2, pp. 86–110. DOI: 10.15393/j9.art.2019.6582 (In Russ.)

References

1. Arinshteyn L. M. Pushkin's Unfinished Poems (Textual Problems). In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy [Pushkin: Researches and Materials]*. Leningrad, Nauka Publ., 1987, vol. 13, pp. 279–305. (In Russ.)
2. Akhmatova Anna. *Sochineniya: v 2 tomakh [Writings: in 2 Vols]*. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1987, vol. 2. 512 p. (In Russ.)
3. Baevskiy V. S. The Structure of Artistic Time in "Eugene Onegin". In: *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Seriya literatury i yazyka [Proceedings of the Academy of Sciences of the USSR. Series Language and Literature]*, 1982, no. 3, pp. 207–218. (In Russ.)
4. Baevskiy V. S. Time in "Eugene Onegin". In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy [Pushkin: Researches and Materials]*. Leningrad, Nauka Publ., 1983, vol. 11,

- pp. 115–150. (In Russ.)
5. Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniya raznykh let* [Questions of Literature and Aesthetics: Studies of Different Years]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975. 502 p. (In Russ.)
 6. Blagoy D. D. *Tvorcheskiy put' Pushkina. 1813–1826* [Pushkin's Creative Way. 1813–1826]. Moscow, Leningrad, Academy of Sciences of the USSR Publ., 1950. 580 p. (In Russ.)
 7. Blagoy D. D. *Dusha v zavetnoy lire: Ocherki zhizni i tvorchestva Pushkina* [A Soul in the Cherished Lyre: Essays of Life and Works of Pushkin]. Moscow, Sovetskiy pisatel' Publ., 1979. 623 p. (In Russ.)
 8. Bondi S. M. *Chernoviki Pushkina: Stat'i 1930–1960-kh gg.* [Pushkin's Drafts: Articles of the 1930s–1960s]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1978. 231 p. (In Russ.)
 9. Vinogradov V. V. *Stil' Pushkina* [Pushkin's Style]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury Publ., 1941. 620 p. (In Russ.)
 10. Ginzburg Lidiya. *O lirike* [About Lyrics]. Leningrad, Sovetskiy pisatel' Publ., 1974. 402 p. (In Russ.)
 11. D'yakonov I. M. On the History of the Idea of “Eugene Onegin”. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: Researches and Materials]. Leningrad, Nauka Publ., 1982, vol. 10, pp. 70–105. (In Russ.)
 12. Zakharov V. N. About the Subject and Plot of the Literary Work. In: *Printsipy analiza literaturnogo proizvedeniya* [The Principles for Analysis of Literary Work]. Moscow, Moscow State University Publ., 1984, pp. 130–136. (In Russ.)
 13. Zakharov V. N. Historical Poetics and its Category. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics]. Petrozavodsk, Petrozavodsk State University Publ., 1992, issue 2, pp. 3–9. Available at: <http://poetica.pro/journal/article.php?id=2355> (accessed on January 12, 2019). DOI: 10.15393/j9.art.1992.2355 (In Russ.)
 14. Zakharov V. N. The Problem of Genre in Bakhtin's “School” (M. M. Bakhtin, P. N. Medvedev, V. N. Voloshinov). In: *Russkaya literatura*, 2007, no. 3, pp. 19–30. (In Russ.)
 15. Latsis Aleksandr. Pushkin's Joke. In: *Izvestiya*, 1984. 3 June. (In Russ.)
 16. Murav'eva O. S. On the Peculiarities of the Poetics of Pushkin's Poetry. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: Researches and Materials]. Leningrad, Nauka Publ., 1979, vol. 13, pp. 21–32. (In Russ.)
 17. Pumpyanskiy L. V. On an Exhaustive Division, One of the Principles of the Style of Pushkin. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: Researches and Materials]. Leningrad, Nauka Publ., 1982, vol. 10, pp. 204–215. (In Russ.)
 18. Retseptser V. E. The Manuscript of “The Mermaid”. In: *Voprosy literatury*, 1976, no. 2, pp. 219–262. (In Russ.)
 19. Retseptser V. E. On the Composition of “The Mermaids”. In: *Russkaya literatura*, 1978, no. 3, pp. 90–105. (In Russ.)
 20. Retseptser V. E. *Vozvrashchenie pushkinskoy Rusalki* [Return of the Pushkin's Mermaid]. St. Petersburg, St. Petersburg's State Pushkin Theater Center Publ., 1998. 160 p. (In Russ.)

21. Rzhevskiy L. A Structural Theme of “Egyptian Nights”. In: *Rzhevskiy L. K vershinam tvorcheskogo slova. Literaturovedcheskie stat'i i otkliki* [Rzhevsky L. *More on the Heights of a Creative Word: Literary Articles and Comments*]. Norwich, Norwich university press Publ., 1990, pp. 11–18. (In Russ.)
22. Sandomirskaya V. B. A “Fragment” in the Poetry of Pushkin of the Twenties. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy* [Pushkin: *Researches and Materials*]. Leningrad, Nauka Publ., 1979, vol. 9, pp. 69–82. (In Russ.)
23. Skvoznikov V. D. *Realizm liricheskoy poezii: Stanovlenie realizma v russkoy lirike* [Realism of Lyrical Poetry: The Formation of Realism in Russian Lyrics]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 368 p. (In Russ.)
24. Stroganov M. V. Contemporary Readers about the Poem of A. S. Pushkin “Ruslan and Lyudmila”. In: *Literaturnoe proizvedenie i chitatel'skoe vospriyatie* [A Literary Work and Readers' Perception]. Kalinin, Kalinin State University Publ., 1982, pp. 84–100. (In Russ.)
25. Tomashevskiy B. V. *Teoriya literatury. Poetika* [Literary Theory. Poetics]. Moscow, Aspekt-Press Publ., 1996. 334 p. (In Russ.)
26. Tynyanov Yu. N. *Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and his Contemporaries]. Moscow, Nauka Publ., 1969. 424 p. (In Russ.)
27. Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. Literary History. Cinema]. Moscow, Nauka Publ., 1977. 576 p. (In Russ.)