

Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«Поволжский православный институт имени Святителя Алексия,  
митрополита Московского»

Кафедра русского языка и литературы

Направление подготовки 45.03.01 Филология  
направленность (профиль) «Отечественная филология (русский язык и  
литература)»

## **БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА**

на тему:

**«Поэтика незавершённой прозы А.С. Пушкина»**

Выполнила студентка  
4 курса группы ОФ-401  
очной формы обучения  
Шкаврова Валентина Геннадьевна

\_\_\_\_\_  
(подпись)

Научный руководитель:  
Александр Анатольевич Ильин,  
кандидат филологических наук, доцент

\_\_\_\_\_  
(подпись)

**Допустить к защите:**  
Заведующий кафедрой  
русского языка и литературы

\_\_\_\_\_  
(подпись)

М.А. Венгранович

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2021 г.

Тольятти  
2021

Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«Поволжский православный институт имени Святителя Алексия,  
митрополита Московского»

Кафедра русского языка и литературы

Направление подготовки 45.03.01 Филология  
направленность «Отечественная филология»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой русского языка и  
литературы  
М.А. Венгранович

*(подпись)*

«15» января 2021г.

## ЗАДАНИЕ

на выполнение бакалаврской работы

Студентка: Шкаврова Валентина Геннадьевна

1. Тема: Поэтика незавершённой прозы А.С. Пушкина
2. Срок сдачи законченной бакалаврской работы: 6.06.2021 г.
3. Исходные данные: собрания сочинений (художественная литература), научная и учебная литература по теме исследования, периодические издания, диссертационные исследования, словари, учебные пособия и др.
4. Содержание работы.

Введение: актуальность, степень изученности темы, объект и предмет исследования, цель, задачи, гипотеза, теоретическо-методологическая база, методы исследования, научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, положения, выносимые на защиту, структура ВКР, апробация

Содержание:

Глава 1. Теоретические основы изучения незавершённой прозы А.С. Пушкина

1.1 Проза как тип организации художественной речи

1.2 Особенности эпического произведения

1.3 Своеобразие прозы А.С. Пушкина

1.4 Проблемы изучения незавершённой прозы А.С. Пушкина

Выводы к первой главе

Глава 2. Творческие поиски А.С. Пушкина в произведениях незавершённой прозы

2.1 «Проза требует мыслей и мыслей»: формирование особенностей поэтики пушкинской прозы в «Романе в письмах»

2.2 «Старая канва и новые узоры»: художественная полемика в «Рославлёве» как форма творческого поиска

2.3 Сакральный сюжет социального романа: литературный эксперимент в «Дубровском»

2.4 Истоки и характер словесного завершения «Египетских ночей» А.С. Пушкина

2.5 Ирония в статье «Последний из свойственников Иоанны д'Арк»: анализ стилистического приёма как способ понимания авторской мистификации

Выводы ко второй главе

Заключение

Ориентировочный перечень графического и иллюстративного материала: отсутствует

6. Дата выдачи задания «15» января 2021г.

Научный руководитель \_\_\_\_\_ А.А. Ильин (к.ф.н.)

Задание принял к исполнению \_\_\_\_\_ В.Г. Шкаврова

Автономная некоммерческая организация высшего образования  
«Поволжский православный институт имени Святителя Алексия,  
митрополита Московского»

Кафедра русского языка и литературы

Направление подготовки 45.03.01 Филология  
направленность «Отечественная филология»

УТВЕРЖДАЮ

Зав. кафедрой  
Венгранович Марина  
Александровна, д.ф.н., доцент

*(подпись)*

«15» января 2021 г.

## КАЛЕНДАРНЫЙ ПЛАН

### выполнения бакалаврской работы

на тему: Поэтика незавершённой прозы А.С. Пушкина

студентки: Шкавровой Валентины Геннадьевны

	Наименование раздела работы	Плановый срок выполнения раздела	Фактический срок выполнения раздела	Отметка о выполнении	Подпись
1.	Поиск литературы и других источников, их предварительное изучение, подготовка списка источников	16.01.21	17.01.21		
2.	Формирование плана исследования, его содержания и структуры	30.01.21	30.01.21		

3.	Написание разделов ВКР:				
	Введение	6.02.21	6.02.21		
	1 глава	6.03.21	6.03.21		
	2 глава	10.04.21	10.04.21		
4.	Формирование выводов. Написание заключения.	24.04.21	26.04.21		
5.	Предзащита дипломной работы	20.05.21	20.05.21		
6.	Представление бакалаврской работы на кафедру	6.06.21	6.06.21		
7.	Ознакомление с отзывом руководителя и внешними рецензиями	8.06.21	8.06.21		
8.	Получение справки о проценте оригинального текста	8.06.21	8.06.21		
9.	Подготовка доклада и презентации для защиты	15.06	13.06		

Научный руководитель \_\_\_\_\_ А.А. Ильин (к.ф.н.)

*(подпись)*

Задание принял к исполнению \_\_\_\_\_ В.Г. Шкаврова

*(подпись)*

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	5
Глава 1. Теоретические основы изучения незавершённой прозы А.С. Пушкина .....	13
1.1 Проза как тип организации художественной речи.....	13
1.2 Особенности эпического произведения .....	20
1.3 Своеобразие прозы А.С. Пушкина .....	26
1.4 Проблемы изучения незавершённой прозы А.С. Пушкина .....	31
Выводы .....	35
Глава 2. Творческие поиски А.С. Пушкина в произведениях незавершённой прозы.....	38
2.1 «Проза требует мыслей и мыслей»: формирование особенностей поэтики пушкинской прозы в «Романе в письмах».....	38
2.2 «Старая канва и новые узоры»: художественная полемика в «Рославлёве» как форма творческого поиска .....	44
2.3 Сакральный сюжет социального романа: литературный эксперимент в «Дубровском».....	50
2.4 Истоки и характер словесного завершения «Египетских ночей» А.С. Пушкина .....	59
2.5 Ирония в статье «Последний из свойственников Иоанны д'Арк»: анализ стилистического приёма как способ понимания авторской мистификации ...	67
Выводы .....	74
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	78
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	81

## ВВЕДЕНИЕ

Данная работа посвящена поэтике незавершённой прозы А.С. Пушкина.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью незавершённой прозы А.С. Пушкина, а также значимостью изучения незавершённой прозы для понимания пушкинского творчества.

Незавершённая проза составляет значительную часть творческого наследия А.С. Пушкина. При жизни поэта всего четыре прозаических произведения были однозначно завершены и изданы: «Повести Белкина», «Кирджали», «Пиковая дама», «Капитанская дочка». Все остальные произведения (более двадцати), включая «Дубровского», включённого в школьную программу по литературе, относятся к корпусу незавершённой прозы.

Несмотря на то, что проза А.С. Пушкина исследовалась много и основательно, незавершённая проза осталась на периферии научного изучения. Незавершённой прозе на данный момент не посвящено ни одной монографии. Отдельные произведения рассматриваются как пройденный шаг на пути к завершённой прозе, однако такой подход связан с восприятием произведений незавершённой прозы как «черновых», «неполноценных», поиском «неудачных» художественных решений.

Особенно это касается прозы конца 20-х годов («Арап Петра Великого», «Роман в письмах», прозаические отрывки). Эти произведения часто включаются в качестве отдельного раздела в монографии, посвящённые стилю прозы Пушкина или «эволюции прозы Пушкина» (как это сформулировано у Н.Н. Петруниной), их анализ производится с целью выявить стилистические особенности пушкинской прозы, реализованные в дальнейших произведениях. Также произведения прозы Пушкина конца 20-х годов привлекаются в исследованиях, связанных с вопросом развития прозы Пушкина (был ли в творчестве Пушкина-прозаика период, когда им «вырабатывался» авторский стиль, известный нам по произведениям

незавершённой прозы, или стиль прозы Пушкина сформировался «сразу», без подготовительного этапа?) (С.Г. Бочаров, А.З. Лежнев, Н.Н. Петрунина).

Произведения, относящиеся к исторической прозе Пушкина («Арап Петра Великого», «Рославлёв», «Дубровский», «История Пугачёва»), оказались чуть более избалованы вниманием исследователей: они рассматриваются в сопоставлении с «Капитанской дочкой» как «предварительный этап» её написания в работах, затрагивающих проблему пушкинского историзма (Л.С. Сидяков, М.Г. Альтшуллер, Д.Д. Благой, Л.Н. Степанов).

В последние годы самарский исследователь Е.В. Абрамовских издала ряд работ, посвящённых рецепции произведений незавершённой прозы Пушкина в русской литературе.

Обзор проблематики исследований, так или иначе затрагивающих незавершённую прозу Пушкина, демонстрирует, как мало внимания уделено незавершённой прозе в пушкиноведческой литературе. Незавершённая проза А.С. Пушкина не рассматривалась в научной литературе как самостоятельный раздел пушкинского творчества. Между тем, произведения незавершённой пушкинской прозы не только являются шедеврами русского словесного искусства, но и отражают особенности художественного мира Пушкина, его поэтики. Именно на материале произведений незавершённой прозы представляется возможным увидеть художественные поиски поэта, «само формирование мира прозы у нас перед глазами» [Бочаров 1974: 111].

Несмотря на то, что незавершённая проза А.С. Пушкина в целом мало изучается, отдельным произведениям посвящаются статьи, ведётся полемика по тем или иным проблемам, связанным с изучением конкретных произведений незавершённой прозы.

Нами рассматриваются пять произведений А.С. Пушкина: «Роман в письмах», «Рославлёв», «Дубровский», «Египетские ночи», «Последний из собственников Иоанны д'Арк». Посмотрим, в каких аспектах изучались названные произведения.



«Роману в письмах» не посвящено ни одного обстоятельного исследования, однако он кратко упоминается в большинстве крупных работ по пушкинской прозе. С.Г. Бочаров рассматривает формирование стилистических особенностей пушкинской прозы в «Романе в письмах», сравнивая их с особенностями стиля завершённых произведений; Л.И. Вольперт и Т.Г. Цявловская упоминают «Роман в письмах» в контексте изучения пушкинской переписки в Тригорском; «Роман в письмах» также привлекается в исследованиях по теме рецепции Пушкиным французской литературы, в частности, жанра эпистолярного романа и романов Ричардсона.

«Рославлёва» можно считать изученным в большем объёме: он интересовал исследователей и как историческое произведение, и как своеобразный способ художественной полемики с М.Н. Загоскиным. Большинство работ по «Рославлёву» посвящены проблеме его завершенности/незавершенности (Д.Д. Благой, Ю.Г. Оксман, Л.С. Сидяков, С.М. Петров, А.В. Чичерин, Н.Ф. Филиппова и др.), сравнительному анализу в контексте загоскинского «Рославлёва» (А.И. Грушкин, Н.Л. Дмитриева), проблеме пушкинского историзма и творческого пути к написанию «Капитанской дочки» (Д.Д. Благой, Н.Л. Степанов, М.Г. Альшуллер). Также образ главной героини «Рославлёва» Полины рассматривается в сравнении с образом Татьяны (Н.Д. Дмитриева).

Несмотря на значительное количество научной литературы о «Дубровском», этот роман кажется изученным недостаточно. На наш взгляд, основная проблема, связанная с изучением «Дубровского», - сохранение рудиментов социалистического подхода, в рамках которого роман рассматривался как произведение о борьбе классов, незаконченного из-за несоответствующего жизненной правде сюжетного хода объединения дворянина и крестьян (Якубович Д.П.). Второе направление изучения «Дубровского» в рамках советского литературоведения было источниковедческое: были подробно разобраны биографические и литературные источники романа; значительной частью исследователей

«Дубровский» воспринимался как контаминация мотивов европейских авантюрных и сентиментальных романов. Несомненно, после окончания гегемонии социалистической идеологии подход к роману «Дубровский» должен быть переосмыслен. Этого, к сожалению, сделано не было: в новейшей Пушкинской энциклопедии (2009) объединены эти два взгляда, хотя социалистическая трактовка и смягчена до социальной. Новейшее литературоведение в изучении «Дубровского» движется по инерции, хотя, казалось бы, необходимость поисков нового подхода к произведению, прочтение которого было загнано в идеологические рамки, очевидна.

Изучение «Египетских ночей» в значительной мере связано с напряжённой полемикой по вопросу завершенности/незавершенности произведения. Большая часть литературы по «Египетским ночам» посвящена этой проблеме, а практически вся остальная – биографическим источникам образов Чарского и импровизатора. Предпринимаются отдельные попытки прочтения «Египетских ночей» как психологического произведения (Е.Г. Эткинд).

Последнее произведение А.С. Пушкина – статья-мистификация «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» – обычно не относится к корпусу незавершенной пушкинской прозы – его статус чётко не определён. В собраниях сочинений Пушкина «Последний из свойственников Иоанны д'Арк» печатается в разделе критики и публицистики, однако часть исследователей относит «Последнего свойственника» к художественным произведениям. На данный момент общепринятой точки зрения относительно жанра «Последнего из свойственников» не существует; неясно, был ли он задуман Пушкиным в качестве публицистической статьи или художественного произведения (и было ли это художественное произведение завершено – в этом вопросе пушкинисты тоже расходятся). Три основных трактовки «Последнего свойственника»: осмеяние Вольтера и отречение от вольтерьянства (Н.О. Лернер, Б.В. Томашевский, А. Севастьянов); пародийное переложение преддвуэльного конфликта (Д.Д. Благой, А.А. Долинин);

набросок для задуманного Пушкиным художественного произведения (С.А. Фомичев).

Эти исследования, делающие значимые шаги на пути к пониманию творчества А.С. Пушкина, тем не менее, не учитывают особый характер незавершённой пушкинской прозы, к которой принадлежат рассматриваемые произведения. Задача осложняется и тем, что вследствие недостаточной изученности незавершённой прозы неочевидно, в чём состоит её специфика, которая должна быть учтена при анализе произведений. Особенностью незавершённой прозы, видимо, считается незавершённый характер принадлежащих к ней произведений, при этом, как ни парадоксально, относительно завершенности/незавершенности большинства из них однозначного суждения наука не имеет.

Это противоречие (если не сказать – проблема) указывает на необходимость более внимательного изучения поэтики и проблематики произведений, традиционно относящихся к корпусу незавершённой прозы, в соотнесённости друг с другом, а также в контексте произведений завершённой прозы и всего пушкинского творчества, благодаря чему представляется возможным определить специфику незавершённой прозы А.С. Пушкина.

Исходя из этого, объектом исследования в бакалаврской работе будет являться незавершённая проза А.С. Пушкина, а предметом – проблематика и поэтика произведений незавершённой прозы А.С. Пушкина.

Соответственно, цель бакалаврской работы – определить особенности поэтики и проблематики произведений незавершённой прозы А.С. Пушкина.

Для поэтапного достижения цели были сформулированы следующие задачи:

- 1) изучить научную литературу, посвящённую прозе А.С. Пушкина и систематизировать изученный материал;
- 2) выделить доминанты пушкинской прозы;
- 3) определить проблемы, связанные с изучением незавершённой прозы А.С. Пушкина;

4) определить подходы исследователей к анализу рассматриваемых нами произведений незавершённой прозы;

5) проанализировать художественную проблематику и концептуальные особенности рассматриваемых произведений незавершённой прозы.

Выше было сказано, что именно на материале незавершённой прозы представляется возможным пронаблюдать художественные поиски А.С. Пушкина. В соответствии с данным утверждением нами была сформулирована следующая гипотеза: незавершённая проза А.С. Пушкина представляет собой творческую лабораторию, в которой находят отражение творческие поиски поэта.

Теоретико-методологическую базу исследования составили: теория герменевтики художественного текста А.А. Михайлова; работы М.М. Бахтина, посвящённые диалогической природе прозаического слова и проблеме завершенности литературного произведения; работы Н.Д. Тмарченко по эпосу; исследования поэтики прозы А.С. Пушкина С.Г. Бочарова и Н.К. Гея.

В ходе работы были использованы следующие методы литературоведческого исследования: историко-генетический, сравнительный, герменевтический, метод анализа и синтеза.

Научная новизна данной работы заключается:

- 1) в обращении к малоизученному разделу пушкинского творчества;
- 2) в рассмотрении незавершённой прозы А.С. Пушкина в качестве творческой лаборатории поэта;
- 3) в поиске художественных особенностей произведений незавершённой прозы, находящихся соответствие в других произведениях А.С. Пушкина.

Практическая значимость работы в том, что её материалы могут быть использованы на уроках литературы в школе и в вузе.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Незавершённая проза А.С. Пушкина имеет особый статус в творчестве поэта.

2. Лабораторный характер незавершённой прозы определяется её проблематикой и поэтикой.

3. Поэтика незавершённой прозы воплощает творческую установку автора: «новые узоры по старой канве».

4. В незавершённой прозе находят отражение концептуальные особенности художественного мышления А.С. Пушкина.

5. Проблематика незавершённой прозы должна рассматриваться в контексте творчества А.С. Пушкина.

Бакалаврская работа на тему «Поэтика незавершённой прозы А.С. Пушкина» состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

Во Введении обосновывается выбор темы и ее актуальность, научная новизна, определяются объект, предмет, цели, задачи, методы, теоретическая и практическая значимость работы, формулируются гипотеза и положения, выносимые на защиту.

Первая глава «Теоретические основы изучения незавершённой прозы А.С. Пушкина» состоит из четырёх параграфов. В первом параграфе рассматривается проза как тип организации художественной речи, её ритмическое своеобразие, а также диалогическая природа прозаического слова. Второй параграф раскрывает специфику эпоса, особенности эпического сюжета. В третьем параграфе определяется своеобразие прозы А.С. Пушкина. Последний параграф первой главы посвящён проблемам изучения незавершённой прозы А.С. Пушкина: подходу к её изучению, понятию завершённости.

В каждом из пяти параграфов второй главы «Творческие поиски А.С. Пушкина в произведениях незавершённой прозы» анализируется одно из произведений незавершённой прозы А.С. Пушкина: «Роман в письмах», «Рославлёв», «Дубровский», «Египетские ночи», «Последний из свойственников Иоанны д'Арк».

В Заключении представлены выводы, полученные в результате исследования.

Библиографический список включает 73 источника.

Результаты исследования были апробированы в рамках III Региональной молодёжно-практической конференции XLVI Самарской областной студенческой научной конференции (14.11.2020, Самарский национальный исследовательский университет), «Поволжский фестиваль студенческой науки» (3.12.2020, Поволжский православный институт), IV Региональной молодёжно-практической конференции «Поволжский фестиваль студенческой науки» (15.04.2021, Поволжский православный институт), XXVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2021» (15.04.2021, МГУ), а также опубликованы в научно-методическом журнале «Педагогический форум» (№2 (6), 2020 и №1 (7), 2021), в сборнике материалов XLVI Самарской областной научной конференции, в электронном сборнике материалов форума Международной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов-2021» (МГУ).

# Глава 1. Теоретические основы изучения незавершённой прозы А.С. Пушкина

## 1.1 Проза как тип организации художественной речи

Объект изучения в дипломной работе — незавершённая проза А.С. Пушкина.

Проза обычно рассматривается в соотношении с поэзией. Так, в Литературной энциклопедии терминов и понятий приводится следующее определение: «Поэзия и проза – два основных типа организации художественной речи, внешне различающиеся в первую очередь строением ритма» [Литературная энциклопедия понятий и терминов 2001: 778]. В отличие от поэтической речи, ритм которой делится на пропорциональные отрезки (стихи), прозаическая художественная речь, как и обычная (нехудожественная речь), делится на колоны, предложения, абзацы и периоды, но упорядоченные особым образом. Таким образом, наиболее упрощённо прозу можно определить как нестихотворную художественную речь.

Как указано в Литературной энциклопедии терминов и понятий, до Нового времени проза не играла существенной роли в художественной литературе и использовалась или в нехудожественных сочинениях (исторических, философских, религиозных трактатах, проповедях, мемуарной литературе и т.д.), или в произведениях, принадлежащих к «низким жанрам» (сатира). Проза в современном понимании берёт начало от итальянских новелл эпохи Возрождения, произведений Мигеля де Сервантеса, Даниэля Дефо.

На первых этапах формирования художественная проза стремилась к подчеркнутой обособленности от нехудожественной прозаической речи, вычурности, различным стилистическим украшениям. С утверждением реализма в XIX веке стала эстетически осознаваться простота прозы [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 780]. В это время проза, тяготеющая к воспроизведению разговорной речи, противопоставляется поэзии, которая воспринимается как неестественная,

условная речь. По Лотману, проза в русской литературе в современном представлении впервые появляется в творчестве Пушкина [Лотман 1996: 38].

Любопытно, что в словаре Н.Ф. Остолопова XIX века поэзия определялась как подражание природе, проза же – как изображение природы: «Поэзия есть вымысел, основанный на подражании природе изящной и выраженной словами, расположенными по известному размеру, - так как проза или красноречие есть изображение самой природы речью свободной» [цит. по: Гиршман 1982: 275]. Здесь характерно не только противопоставление подражания и изображения (которое, видимо, можно объяснить тем, что поэзия создаёт правдоподобное (по Аристотелю), а проза изображает природу (предмет) такой, какая она есть в действительности (реалистично), поэтому же, вероятно, различаются «природа изящная» и «сама природа»), но и противопоставление стихотворного размера и «свободной речи».

В исследовательской литературе значительное внимание уделяется ритмике поэзии и прозы.

Гиршман рассматривает поэзию и прозу как две «качественно своеобразных разновидности ритмически организованной художественной речи» [Гиршман 1982: 263], противопоставляя это понимание традиционному представлению о ритме, из которого следует восприятие стиха как ритмически организованной художественной речи, а прозы как «неритмичной». В стихе ритм всего произведения задаётся первой строкой, предопределяется ей, в прозе, хотя всё произведение составляет ритмическое единство, это единство не предопределяется началом, не делается «предсказуемым», а завершается только с последним словом.

Проза характеризуется уподоблением «естественной» речи. В поэзии ритм доминирует над синтаксисом, синтаксис подстраивается под ритм, изменяется в соответствии с требованиями ритма, в то время как ритм художественной прозы, наоборот, определяется синтаксическим строением речи – по Томашевскому, ритм художественной прозы «есть следствие синтаксического строя», «спектр синтаксиса» [Томашевский 1929: 309-310].



Тем не менее, как указывают Гиршман и Орлицкий, синтаксический строй произведения является частью целостного выражения художественного мира и определяется творческой установкой писателя, в том числе и ритмической [Гиршман, Орлицкий 2003: 529].

Различается, в частности, расстановка ритмических и интонационных (следственно, и смысловых) акцентов в поэзии и прозе. В поэтической речи, ритмически упорядоченной и состоящей из соразмерных стихов, ритмически наиболее выделены строки, нарушающие метрическую схему, в то время как в прозе особенно акцентируются фрагменты, имеющие внутреннюю симметрию, содержащие повторы [Гиршман, Орлицкий 2003: 530].

Проза воплощает изобразительную доминанту, как пишет Гиршман, «центр тяжести» переносится «со слова и высказываемого в нём субъективного состояния на объективно изображаемую словом и в слове действительность» [Гиршман 1982: 285-286]. Ритмичность прозы выражается не только в ритмичности самой речи, но и в чередовании положений, событий, ситуаций, образов, создаётся особый ритм повествования.

Отдельные исследователи выделяют также прозиметр как самостоятельный ритмический тип текста [Гиршман, Орлицкий 1982: 545-547]. Прозиметрический текст, или прозиметрум, содержит в себе как прозаические, так и поэтические фрагменты. Нам явление прозиметрии интересно тем, что одно из анализируемых в данной работе произведений незавершённой пушкинской прозы «Египетские ночи» можно рассматривать как прозиметрум, т.к. в прозаический текст «Египетских ночей» включаются два стихотворения Пушкина. Как указывают Гиршман и Орлицкий, при анализе и интерпретации прозиметрического текста необходимо учитывать особенности его структуры. При этом в таком произведении поэтические фрагменты обычно более лирические, эмоционально насыщенные, а прозаические выполняют роль повествовательного обрамления. Несмотря на то, что в литературе, посвящённой «Египетским ночам», произведение не идентифицируется как прозиметрум, при интерпретации одна из сюжетных

линий – представленная или в лирическом тексте, или в прозаическом повествовании – большинством исследователей трактуется как менее значимая поэтическая вставка или обрамление соответственно (см. §2.4), что может объясняться, в числе прочего, и особым восприятием специфической структуры произведения.

Вернёмся к особенностям прозаического произведения в его соотнесённости с поэзией.

По Шкловскому, в поэзии строфика определяет «смысловое движение» произведения: посредством рифмы выделяются, сближаются на основании похожего звучания определённые слова, обнаруживается различие их смысла («разносмыслие близкозвучащих слов» [Шкловский 1983: 114]). Рифма возвращает к слову, повторяет его в сопоставлении с другим, новым словом. В прозаическом произведении повторяются, рифмуются события. Событие повторяется в другом варианте, осмысливается в другом положении («перенос точки освещения сюжета» [Шкловский 1983: 114]). Эта событийная рифма и своеобразные повторы создают замедление на смысловых событиях, выделяя их.

Как известно, специфика и функции прозаического слова самым подробным образом были осмыслены Бахтиным. Согласно концепции М.М. Бахтина, прозаическая художественность создается диалогической ориентацией слова среди чужих слов: чужих высказываний в рамках одного языка, других «социальных языков» или чужих национальных языков. Слово, направленное на предмет, встречает сопротивление среды, состоящей из чужих слов, уже сказанных об этом предмете, который «опутан и пронизан общими мыслями, точками зрения, чужими акцентами, оценками» [Бахтин 1975: 90]. Слово формируется под влиянием этой особой диалогической среды, «пробиваясь к своему смыслу» [Бахтин 1975: 91] и возникает не само по себе, а как часть и продолжение диалога, и по своей сути ориентировано на ответ – оно не может существовать изолированно. Таким образом, по Бахтину, прозаическое слово – как художественное, так и нехудожественное –

исторично и социально, характеризуется диалогической ориентацией среди чужих слов, неизбежной необходимостью вступать во взаимодействие с чужим словом, в то время как поэзия монологична и чужда идеи «множественности языковых миров» [Бахтин 1975: 99]. Поэтический стиль «довлеет себе самому» [Бахтин 1975: 98], поэтическое слово является чистым воплощением авторского представления о предмете, авторского замысла.

Более того, сам язык, само слово носит на себе исторический «отпечаток» контекстов, интенций, акцентов; «слово языка – чужое слово» [Бахтин 1975: 106]. Поэт «очищает» слово от чужих интенций, слово «должно помнить свою жизнь только в поэтическом контексте» [Бахтин 1975: 110]. Прозаик не «очищает» слово от контекстов и чужих интенций, но «преломляет» их в соответствии с собственным замыслом. Прозаик может отстраниться от языка произведения, отдалить его и сделать чужим или получужим, но при этом он всегда выступает в качестве «последней смысловой инстанции» [Бахтин 1975: 112]. Под «последней смысловой инстанцией» Бахтиным понимается авторский замысел [Бахтин 2017: 283].

М.М. Бахтин также выделял несколько типов прозаического слова: прежде всего, он разделял 1) слово, направленное непосредственно на объект (предмет), т.е. изображающее и выступающее в качестве последней смысловой инстанции, и 2) изображённое слово, также направленное на объект и изображающее, но, помимо этого, и само являющееся объектом направленности (наиболее частым видом такого слова Бахтин называет прямую речь героев). Второй тип объединяет в одном слове авторское высказывание и высказывание героя, при этом авторское слово включает в себя высказывание героя, которое воспринимается как чужое, и направлено собственно на предмет изображения. Если же слово подразумевается как типичное, характерное для определённой социальной группы, или конкретного лица, или художественного направления, то оно является стилизацией и относится к последнему типу – 3) слово, имеющее установку на чужое слово («двухголосое слово» [Бахтин 2017: 300]). По Бахтину,

стилизация всегда имеет установку и направленность на чужое слово, т.к. для её понимания необходим контекст другой речи, которая, собственно, и становится объектом стилизации. Стилизация без этого необходимого контекста воспринимается неадекватно – как собственный авторский стиль.

Первый тип: слово (прямое) направлено на себя и на свой предмет, адекватно своему предмету.

Слово второго типа (слово героя, изображённое слово) включается в авторский контекст и осмысливается в соответствии с намерением автора (последней повествовательной инстанцией). Слово автора, или последняя смысловая инстанция, может быть вовсе не выражено в тексте и заменено речью рассказчика, но оно неизменно присутствует в произведении и всегда направлена непосредственно на объект изображения. В случае, если в тексте отсутствует прямая авторская речь, то он весь относится ко второму или третьему типу (например, в «Повестях Белкина» рассказ состоит из слов третьего типа, слова героев принадлежат ко второму).

Слово первого и второго типа – одноголосое слово, т.к. оно полностью подчинено авторскому замыслу и является объектом непосредственной авторской направленности. Третий тип представляет использование чужого слова для реализации авторского намерения, при этом чужое слово должно сохранять свою направленность и быть узнаваемым, не восприниматься как собственное авторское слово. Третий тип сочетает в себе две различных авторских направленности (пародия, стилизация). В третьем типе слово первого типа, имеющее свою собственную предметную направленность, становится объектом пародии или стилизации. Поэтому слово третьего типа – двухголосое. Слово, ставшее объектом стилизации, используется автором для реализации своего замысла, включается в текст именно в статусе чужого слово, но становится условным, несерьёзным, в отличие от слов героев, которые всегда серьёзны. К третьему типу Бахтин относит рассказ рассказчика, если он является стилизацией чужого тона, т.к. автор воспроизводит не только речь, но само видение, переживание, манеру

изображение, слово рассказчика воспринимается автором как точка зрения, как позиция (Белкин). Но если рассказчик вводится не как точка зрения, а только ради привнесения устных интонаций повествования, то он может сливаться с автором, и тогда слово становится прямо направленным на объект изображения (первого типа) (как в повестях Тургенева, где рассказчик сохраняет свойственный Тургеневу литературный стиль и язык). Так что композиционная форма сама по себе не определяет тип слова.

В пародии, также относящейся к третьему типу, чужое слово подчёркнуто противопоставлено авторскому слову, противонаправленно, чужая позиция сталкивается с авторской, в то время как в сказе чужое и авторское слово однонаправленны (если слово рассказчика не пародируется, что тоже возможно).

В речи, имеющей диалогический или скрытый полемический характер («отраженное чужое слово» [Бахтин 2017: 301]), чужое слово не воспроизводится, но учитывается и присутствует в авторском слове, воздействуя на него и определяя его. Слово направлено на предмет, но при этом о предмете говорится с учётом чужого слова об этом же предмете, кроме предметной направленности присутствует вторая направленность на чужое слово.

Мы рассмотрели особенности прозы. Проза как тип организации художественной речи чаще всего используется в эпических произведениях: «проза формируется как наиболее адекватная художественно-речевая форма эпоса Нового времени» [Гиршман, Орлицкий 2003: 536]. Все произведения А.С. Пушкина, рассматриваемые нами в данной работе, по своей родовой принадлежности относятся к эпосу. Поэтому представляется целесообразным рассмотреть также эпос как род литературы и особенности эпического произведения.

## 1.2 Особенности эпического произведения

Эпос – один из трёх литературных родов. Помимо эпоса, выделяются также лирика и драма. К эпическим жанрам относятся: эпопея, эпическая поэма, сказка, рассказ, новелла, повесть, роман.

Предметом изображения в эпосе является эпическое событие. Эпос сближается с драмой тем, что в нём показано действие, происходящее в определённом времени и пространстве. Специфика эпоса как рода литературы состоит в наличии повествования (в современной науке также используется термин нарратив), выступающего в качестве организующего начала. В эпосе события, описываемые повествователем, воспринимаются как уже произошедшие, поэтому одной из важнейших особенностей эпоса является временная дистанция между речью повествователя и изображаемым событием: повествователь говорит о событии «как о чём-то отдельном от себя» [Аристотель 1957: 45].

Эпическое повествование насыщено описаниями природы, обстановки, внешнего облика героев. Описания могут присутствовать в незначительном количестве или практически отсутствовать, но тогда малое количество описаний воспринимается как черта авторского стиля, выполняющая определённые художественные функции. Кроме того, в повествовательную ткань произведения также входят авторские рассуждения. Речь повествователя («изображающая речь») взаимодействует с речью героев, их диалогами и монологами (в том числе внутренними монологами) («изображённой речью»).

В работах М.М. Бахтина, В.В. Виноградова, М.Б. Эйхенбаума 20-х годов XX века разрабатывалось понятие образа повествователя. Г.А. Гуковский, обобщая их исследования в своих работах по творчеству Гоголя, писал: «Всякое изображение в искусстве образует представление не только об изображенном, но и об изображающем, носителе изложения <...> Повествователь — это не только более или менее конкретный образ <...>, но

и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе — непременно некая точка зрения на излагаемое» [Гуковский 1959: 500]. Таким образом, в эпическом произведении художественно изображается не только событие, действие, но и рассказывающий о событии, и сама повествовательная речь, т.е. сам акт повествования.

Но повествователь не тождествен рассказчику: повествователь отделен большей дистанцией от предмета повествования, он безличен и не участвует в описываемых событиях; рассказчик является образом конкретного лица и может быть участником событий (как, например, Пётр Гринёв в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина).

Н.Д. Тмарченко называет сочетание изображающей и изображённой речи родовым признаком эпического произведения [Тмарченко 2003: 224].

Эпос обладает большими возможностями целостного, масштабного художественного изображения действительности в её многообразии, как указывает В.Е. Хализев, эпос «может сосредоточить в себе такое количество характеров и событий, которое недоступно другим родам литературы и видам искусства» [Литературная энциклопедия терминов и понятий 2001: 1240].

Эпос как род литературы наиболее свободен в изображении художественного времени и пространства. Эпическое произведение может представлять как краткий эпизод, имеющий место в небольшом пространстве, так и масштабное полотно целой эпохи, охватывающее различные места, включающее в себя описания огромных локаций. Эпос не имеет ограничений в объёме текста: эпическое произведение может представлять собой как маленький рассказ (например, рассказы из цикла «Крохотки» А.И. Солженицына), так и многотомный роман-эпопею («Война и мир» Л.Н. Толстого, «Тихий Дон» М.А. Шолохова).

Самым влиятельным эпическим жанром античной и средневековой литературы был народно-героический эпос. В Новое время, начиная с XVIII века (в России – с XIX), преобладающим эпическим жанром становится роман.

Специфика эпопеи и романа как эпических жанров были рассмотрены М.М. Бахтиным в ставшей хрестоматийной работе «Эпос и роман». Эпопея, по Бахтину, - жанр уже сложившийся (в том виде, в котором она дошла до нас), готовый, завершённый и «закостеневший», жанр романа – единственный становящийся, складывающийся, проблемный, т.к. он входит в контакт с ещё незаконченной, изменяющийся современностью, что обеспечивают специфическую «незавершённость» романа как жанра, постоянно изменяющегося, вытесняющего свои устаревшие формы, ставшие условными.

М.М. Бахтин выделяет три принципиальных жанровых особенности романа: «1) стилистическую трёхмерность романа, связанную с многоязычным сознанием, реализующемся в нём; 2) коренное изменение временных координат литературного образа в романе; 3) новую зону построения литературного образа в романе, именно зону максимального контакта с настоящим (современностью) в его незавершённости» [Бахтин 1975: 454-455].

Многоязычность (под «языком» понимается не только национальный язык, но и территориальные, социальные, профессиональные языки, диалекты и жаргоны, литературный язык, языки различных эпох, различных жанров, различные идеологические и мировоззренческие языки и т.д.) создаёт особую среду, особые отношения взаимоосвещения и взаимопроникновения. По Бахтину, многоязычие существовало и до романа, в классической литературе, но оно было распределено между жанрами, в то время как роман сложился «в условиях обострённой активизации внешнего и внутреннего многоязычия» [Бахтин 1975: 456], что обусловило своеобразие его стиля.

Две другие особенности романа понятны в сопоставлении с эпопеей.

Бахтин считает конститутивными особенностями следующие черты эпопеи: 1) «предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое»; 2) источником эпопеи служит национальное предание; 3) эпический мир отделён от современности, то есть от времени



певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией» [Бахтин 1975: 456].

Эпопея всегда изображает «национальное героическое прошлое» [Бахтин 1975: 456], отделённое от настоящего непреодолимой дистанцией. Изображаемый мир лежит не только в иной временной плоскости, но и в ценностной: в эпопее рассказывается об абсолютных началах, предках, которые существуют в идеализированном «абсолютном прошлом», представляющем из себя своеобразную ценностную категорию; в прошлом – всё значимое хорошее; предание и память об этом «первоначальном» прошлом – священны. В прошлом эпопеи отсутствует естественное временное развитие, связывающее события прошлого, поэтому мир эпопеи оказывается замкнутым в себе и недостижимым, целостным и непротиворечивым.

Единственным источником эпопеи является предание, обеспечивающее благоговейное отношение к изображаемому и не допускающее личной оценки, другой точки зрения на события, ценностная оценка уже содержится в самом предмете, и прошлое не может быть переосмыслено.

Предметом же изображения и осмысления романа является современность в её постоянной изменчивости и незавершённости. Дистанция между предметом и художником устраняется, предмет рассматривается с различных точек зрения, оценивается, изучается, осмеивается, подвергается сомнению. Изображаемый мир романа переносится в одно временное и ценностное измерение с автором и читателем. В романе может быть изображено и прошлое, но оно оценивается и осмысливается с позиции современности – не подменяется современностью, а именно осмысливается ей, создаётся объективный взгляд на прошлое, «подлинный облик прошлого, подлинный чужой язык чужого времени» [Бахтин 1975: 472] – художественная задача, которая, по Бахтину, доступна только роману.

Сам мир утрачивает ту завершёность, замкнутость, которая была характерна для эпопеи, предмет изображается в своей незавершённости, в развитии. Время принципиально переосмыляется: в эпопее существовала

категория будущего, например, было возможно пророчество, но это пророчество, это будущее совершалось в том же «абсолютном прошлом», не касаясь автора и слушателей; будущее романа – ещё не совершившееся, это будущее автора и читателей, и автор романа хочет влиять на это будущее.

Несомненно, с изменением временного восприятия изменяются и литературные образы – в первую очередь, образ человека. Герой эпопеи, принадлежащий к «абсолютному прошлому» - целостен, окончательно завершён и определён и потому неизменен, всё в нём способствует созданию героического образа: характер, судьба, социальное положение, внешность, герой эпоса однозначен, он не может быть противоречив. Герой романа противоречив, сложен, по Бахтину, одна из основных проблем романа – неадекватность героя своей судьбе: «человек или меньше своей судьбы, или больше своей человечности» [Бахтин 1975: 479]. Человек изображён в развитии, изменчивости, противоречивости и не может быть до конца исчерпан и завершён: «всегда остаётся нереализованный избыток человечности, всегда остаётся нужда для будущего и необходимого места в этом будущем» [Бахтин 1975: 479]. Кроме того, герой индивидуализируется, получает «идеологическую и языковую инициативность» [Бахтин 1975: 480].

По Бахтину, своеобразие романа, наиболее пластичного и изменяющегося эпического жанра, состоит также в том, что в эпоху его расцвета и господства все остальные жанры тоже романизируются, освобождаясь от того, что стало «окаменевшим» и условным.

Мы сделали обзор концептуальной работы М.М. Бахтина об эпосе и романе. Теперь рассмотрим некоторые другие художественные особенности эпического произведения.

Как утверждает Н.Д. Тмарченко, инвариантным эпическим событием является встреча, которая в древнем эпосе реализуется в виде поединка, а в романе – в виде диалога-спора. Встреча как событие, по Тмарченко, обнаруживает «родство противоположностей», открывающее «единство мира». Также одной из важнейших черт эпоса как рода литературы

Тамарченко называет «нераздельность-неслиянность героя и мира в событии» [Тамарченко 2003: 232]. В эпосе поединок показан как катастрофическое событие, в котором гибнет и возрождается мир, в романе эпическое событие так же становится мировым обновлением. Например, в романе «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского духовный кризис и возрождение Раскольникова соотносится с определением возможного будущего мира, его дальнейшего исторического существования – спасения или гибели.

Н.Д. Тамарченко выделяет следующие особенности структуры эпического сюжета.

1) «Удвоение центрального события» [Тамарченко 2003: 233].

Для древнего эпоса специфично дублирование наиболее важных событий. Этот принцип Тамарченко объясняет тем, что событие отражает сущность мира, заключающуюся в единстве противоположностей. Поэтому событие дублируется с противоположным результатом, восстанавливая мировое равновесие.

По Тамарченко, принцип дублирования главного события и основных сюжетных мотивов присутствует и в романе, и в других эпических жанрах литературы XIX века.

2) «Закон эпической ретардации» [Тамарченко 2003: 234].

Для эпического сюжета характерно противодействие обстоятельств намерениям и действия героев. Препятствия в достижении целей героев создают замедление, или ретардацию, которое является результатом «равноправия двух несовпадающих факторов сюжетного развёртывания: инициативы героев и «инициативы» обстоятельств» [Тамарченко 2003: 235].

3) «Равновесие и равноправие случая и необходимости» [Тамарченко 2003: 236].

4) «Равноправие циклической и кумулятивной схем» [Тамарченко 2003: 236].

Циклическая схема представляет собой повторение начальной ситуации в конце в изменённом виде, например, с изменением статуса героя или его

внутренней переменной. Внутри циклической схемы одно за другим «нанизываются» события (кумулятивная схема). События кумулятивной схемы замедляют сюжет, создавая эпическую ретардацию.

2) «Условность границ сюжета» [Тамарченко 2003: 237].

Эпические события, по Тамарченко, представляют собой лишь часть жизни, бесконечной и непрерывной, поэтому начало и конец повествования носят условный характер, что может выражаться в «случайном начале» произведения или в открытом финале, а также в образах детей или воскресения в конце произведения.

Мы рассмотрели эпос как литературный род и особенности эпического произведения. Все произведения незавершённой прозы А.С. Пушкина, анализируемые в данной работе, по своей родовой принадлежности относятся к эпосу. Теперь перейдём к характеристике пушкинской прозы.

### 1.3 Своеобразие прозы А.С. Пушкина

Как указывает Б.М. Эйхенбаум, в 20-х годах XIX века русский стих переживает кризис, возникает необходимость в разработке языка прозы (по словам Пушкина, «языка мысли»). Ю.М. Лотман также пишет, что движение от поэзии к прозе стало переходом к более зрелой форме эстетического сознания, когда разделяется понимание простоты и «украшенности», простота осознаётся как эстетическое явление. Необходимость в прозе возникает на фоне реакции по отношению к поэтической системе («действие стиха считается исчерпанным» [Эйхенбаум 1927: 226]), которая воспринимается как условная, неестественная в противоположность живому разговорному языку. Эта необходимость осознаётся и Пушкиным.

На той стадии развития русской литературы, какой застал её Пушкин, кризис поэзии решался перенесением некоторых стилистических приёмов поэзии в так называемую «поэтическую прозу», переполненную замысловатыми «изысканными» выражениями. Такую прозу Пушкин называл

«детской». Б.М. Эйхенбаум писал, что Пушкин резко разделял поэзию и прозу, ясно понимая различие их целей и стиля. Переход Пушкина от поэзии к прозе явился закономерной эволюцией форм пушкинского творчества, осознанной и сопровождавшейся созданием своеобразной «теории прозы», изложенной Пушкиным в замечательно точной и остроумной статье «О русской прозе» (1822), которую мы, к сожалению, не можем привести полностью и потому ограничимся хрестоматийными выдержками из неё: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат» [Пушкин 1962: 256]. Как прокомментировал стиль прозы Пушкина голландский исследователь Ян М. Мейер, «строгая» проза Пушкина могла быть «некрасива, непозитична в том смысле, что в прозе красота никогда не могла существовать сама по себе, а состояла только в выражении идей, в их единственно адекватном выражении» [Meijer 1968: 112], «блестящие» поэтические выражения в прозе «могли бы помешать, а не способствовать выражению мысли» [Meijer 1968: 112].

Здесь необходимо отметить, что красота прозы как художественной формы сознавалась не только в её способности к точному выражению мыслей, но именно в её «строгости», простоте в сопоставлении с поэзией. Отсутствие художественных украшений воспринимается эстетически как сознательный отказ и производит «впечатление не отсутствия приёмов, а предельной их насыщенности» [Лотман 1996: 36]. Т.е. отказ от использования художественного приёма сам по себе является приёмом – в терминологии Лотмана, «минус-приёмом». «Гольый» прозаический текст, таким образом, действительно насыщен минус-приёмами поэтической речи.

Вышеназванная статья часто рассматривается как некая теоретическая «будущая программа», предшествующая писательскому опыту (Ян М. Мейер, С.Г. Бочаров), ряд исследователей (Ю.Н. Тынянов, А.З. Лежнев) пишут, что в прозе Пушкина не было периода, подобного лицейскому периоду в лирике, что пушкинский прозаический стиль сформировался «сразу», без подготовительного этапа. Л.С. Сидяков отмечает развитие стиля пушкинской

прозы в лицейских дневниковых записях и прозаических опытах (сохранившихся не в полной мере), а также в ранних публицистических статьях и говорит о формировании стиля прозы Пушкина в лицейские годы. По Сидякову, статья 1822 года стала для Пушкина не столько «программой на будущее», сколько обобщением предыдущего опыта писателя-прозаика.

Пушкинская «теория прозы» разрабатывалась не только в публицистике, посвящённой прозе, но и осознавалась творчески в стихотворениях, где характеристика прозы давалась в живой поэтической форме: «Лета к суровой прозе клонят» [Пушкин 1960: 128], «Унижусь до смиренной прозы» [Пушкин 1960: 59]. Как отмечает С.Г. Бочаров, определения прозы («нагая», «презренная», «простая», «смирненная», «суровая», «хладнокровная») возникают на фоне другого, поэтического лица.

Переход к прозе сопровождается изменением «авторского лица», авторского отношения к создаваемому художественному миру. В поэзии автор выступает открыто, например, в «Евгении Онегине», как говорит С.Г. Бочаров всеобъемлющий авторский образ становится «композиционной осью»: «мир охвачен миром автора, миром «я» [Бочаров 1974: 201]. В романе в стихах авторское «я» выражается прямо, подчёркивается личное авторское отношение к произведению – «моя Татьяна», «мой роман», «мой бедный Ленский» - и связывает мир читателя с миром героев:

«Онегин, добрый мой приятель,  
Родился на берегах Невы,  
Где, может быть, родились Вы  
Или блистали, мой читатель» [Пушкин 1960: 12].

Такой прямо наличествующий образ автора присутствует и в «Домике в Коломне».

Для прозы А.С. Пушкина, как указывает С.Г. Бочаров, характерна редукция авторского первого лица, изменение образа автора. В прозе роль повествователя и часто роль автора передаётся другому лицу, принадлежащему художественному миру, а не находящемуся как бы «над

миром»: «Речь в третьем лице не только повествует о мире, но как будто звучит из мира, о котором она повествует; эта пушкинская повествовательная речь одновременно — чья-то, некоего рассказчика, она поставлена на некоторую дистанцию, как отчасти чужая речь» [Бочаров 1974: 114].

Сам же Пушкин может выступить в качестве издателя, как в «Повестях Белкина». Любопытно, что в письмах Пушкин называл Белкина «мой приятель», что указывает на сохранение «авторского лица» и личного авторского отношения к художественному миру, однако оно выносится за пределы прозаического произведения, в самом же тексте повестей — максимально редуцируется, а авторство передаётся повествователю, непосредственному участнику событий, создаётся «хор голосов», который, как указывает Н.Н. Смирнова создаёт «смысловую многогранность» [Смирнова 1999: 86]. Именно этим сочетанием голосов, разных взглядов, разных измерений, С.Г. Бочаров объясняет «бездну пространства» пушкинского слова, о которой говорил Гоголь. Н.К. Гей, анализируя сюжетно-композиционную функцию «обрамления» «Повестей Белкина» - образа Ивана Петровича Белкина и многоголосого «хора» рассказчиков, также отмечает передачу авторства повествователю (или нескольким повествователям) как способ создания особой словесной реальности: «Для Автора важен не акт говорения подставного автора или персонажа-рассказчика, а установка на многоговорящее слово» [Гей 2008: 131]. Особенность поэтики Пушкина, названная Гоголем «бездной пространства» и проанализированная С.Г. Бочаровым и Н.К. Геём на материале «Повестей Белкина», в прозе реализуется через создание многоголосья, а также лапидарностью пушкинского слова в сочетании в предельной смысловой наполненностью.

Исследователями отмечается «стилевой синтез» в прозе Пушкина: архаизмы, просторечие, разговорный стиль, неологизмы, высокий и низкий стиль, различные литературные направления — контрастные стилевые элементы образуют стилевое единство [Гей 2008: 103].

Особенностью пушкинского текста Н.К. Гей называет многомерность слова, его способность иметь различное смысловое содержание в авторской реальности и в повествовательном мире персонажа художественного произведения, существуя одновременно в двух пространствах и объединяя их в одну словесную действительность - «слиянно-неслиянное присутствие персонажных и авторских повествовательных интенций в одном и том же многомерном слове. <...> Пространство персонажное и авторское сливаются вместе в одной действительности» [Гей 2008: 75].

Как считает Н.К. Гей, именно особой онтологией пушкинского слова — его «духовной бытийственностью» - определяются стилевые черты прозы Пушкина, главные из которых («стилевая постоянная») — простота и лаконизм.

Важнейшую роль в творчестве Пушкина и в понимании сущности творчества Пушкиным играет вдохновение, которое поэтом воспринимается как «приобщение к божественной истине» [Гей 2008: 27]. Природа вдохновения у Пушкина обуславливает и специфику его слова, которое оказывается не самоценным (в эстетическом понимании «искусства ради искусства»), а самодостаточным, направленным на поиск «сокровенного художественного смысла» [Гей 2008: 27], а не риторически «готового», заранее определённого. Такое слово, по Гей, «религиозно онтологично» [Гей 2008: 30]. Оно не условно, в том смысле, что оно не отражает внешний мир в условной реальности, мир слова и реальность не разделяются. Слово не является вторичным по отношению к предмету, «чем-то отличным от реального статуса бытийственного мира» [Гей 2008: 28], соответственно, пушкинская художественная действительность, явленная в слове, не вторична по отношению к реальной действительности. Пушкин, по Гей, создаёт новую художественную действительность — действительность сущего слова, содержательного слова — метадействительность, объединяющую в себе предметную внехудожественную реальность и пространство художественного мира. Слово не используется автором как описательное, оценочное или риторическое средство, оно по своей сущности не отражающее и не



эстетическое, а «бытийственное». Слово живёт в мире «живой бытийственной жизнью» [Гей 2008: 28] и само становится миром. Только такое слово может быть смысловым в своей сущности.

Стилистические особенности прозы Пушкина, выделенные исследователями, характерны как для завершённых прозаических произведений, так и для незавершённых. Далее рассмотрим, как в научной литературе рассматривается незавершённая проза.

#### 1.4 Проблемы изучения незавершённой прозы А.С. Пушкина

Незавершённая проза составляет значительную часть литературного наследия А.С. Пушкина. Из всех прозаических произведений при жизни поэта были однозначно завершены и полностью изданы только «Повести Белкина», «Кирджали», «Пиковая дама» и «Капитанская дочка», всю остальную прозу относят к незавершённой.

Несмотря на то, что творчество А.С. Пушкина, казалось бы, изучено основательно, произведения незавершённой прозы всё ещё недостаточно освещены в научной литературе.

Произведения незавершённой прозы Пушкина часто рассматриваются как неудавшиеся, недоработанные по какой-либо причине. Особенно это касается прозы конца 20-х годов. Исследователи ищут причины незаконченности в художественной структуре произведений незавершённой прозы, сравнивая их с законченными прозаическими произведениями Пушкина, выделяя «неудачные» художественные решения, несоответствующие задачам пушкинской прозы (как это сделано, например, у С.Г. Бочарова).

Как писал В.Б. Шкловский, «у Пушкина нет брошенных, именно брошенных, а не незаконченных рукописей» [Шкловский 1983: 106] (ср. у А.З. Лежнева: «множество брошенных попыток доказывают, что Пушкина в них

что-то не удовлетворяло» [Лежнев 1966: 18]). (Не)понимание незавершённой прозы как «брошенной попытки произведения» симптоматично.

Незавершённая проза интересует исследователей как шаг на пути к завершённым произведениям и практически не рассматривается в качестве самостоятельного предмета изучения. Конечно, незавершённая проза интересна и должна быть изучена в этом аспекте. Именно на материале незавершённой прозы представляется возможным проследить «само формирование мира прозы у нас перед глазами» [Бочаров 1974: 111] (хотя и этого ещё не было сделано). Но анализ в контексте завершённой прозы не должен сопровождаться восприятием произведений незавершённой прозы как неудавшихся попыток, предшествующих написанию «полноценных» прозаических произведений. Предполагаем, что в произведениях незавершённой прозы Пушкиным ставятся и *решаются* актуальные творческие задачи, значимые и для работы над последующими произведениями.

Е.В. Абрамовских выделяет следующие позиции исследователей относительно причин, по которым А.С. Пушкин оставил значительную часть своих прозаических произведений незавершёнными:

1) Пушкин перешёл к работе над более глобальными и обширными замыслами тех произведений, которые впоследствии были завершены (Е.С. Гладкова, В.Е. Измайлов);

2) произведения не были закончены в силу сложившихся жизненных обстоятельств, а не из-за нежелания Пушкина их продолжать (Н.О. Лернер, Ю.Г. Оксман);

3) раскрытие замысла произведения становилось неинтересным для Пушкина, т.к. общая идея была для него ясна (Ю.М. Лотман, Н.Н. Петрунина);

4) незавершённость (открытый финал) – особенность поэтики Пушкина, впервые замеченная В.Г. Белинским (В.С. Непомнящий, Н.Н. Петрунина).

Незавершённость здесь, вероятно, понимается как формальное отсутствие окончания и нереализованность замысла, кроме, разумеется,

последней позиции, согласно которой формальное отсутствие окончания не обязательно указывает на неосуществлённый замысел, а может быть структурной особенностью законченного произведения.

Проблема понятия завершенности/незавершенности и критериев завершенности произведения особенно актуальна для изучения корпуса незавершенной прозы. При этом, как ни странно, единого понимания незавершенности в пушкинистике, видимо, не существует: практически во всех работах, посвящённых произведениям незавершенной пушкинской прозы, так или иначе затрагивается вопрос о завершенности/незавершенности, по поводу завершенности/незавершенности отдельных произведений («Рославлёв», «Египетские ночи») ведётся неутрачивающая полемика, но в этой полемике исследователи руководствуются различными критериями завершенности, из чего следует и различие самих их понятий. Выводы о завершенности/незавершенности на основании наличия белого автографа, исчерпанности плана произведения или его внутренней целостности основаны на различном понимании того, что из себя представляет завершенное произведение. Сами эти представления также иногда становятся предметом возражений: «В качестве доказательства здесь выступает художественное совершенство <...> эстетические оценки, какими бы тонкими и пронизательными они ни были, не могут служить основанием для решения этой проблемы» [Пушкинская энциклопедия 2012: 63] (по проблеме завершенности/незавершенности «Египетских ночей») (между прочим, М.М. Бахтин, как мы увидим далее, именно художественную целостность считал критерием завершенности произведения).

В данной работе при анализе произведений, традиционно относящихся к корпусу незавершенной пушкинской прозы, мы основываемся на рассуждениях М.М. Бахтина.

М.М. Бахтин разделял внутреннее тематическое завершение произведения и условное речевое окончание, полемизируя с представителями формальной литературоведческой школы, рассматривавшими

художественное произведение как набор приёмов, из-за чего проблема целостности произведения неизбежно сводилась к вопросам его композиционного окончания. По Бахтину, произведение может быть завершено тематически при композиционной незаконченности, при этом композиционная незаконченность может только подчёркивать «глубинную тематическую завершённость» [Медведев (Бахтин) 1993: 145].

Позднее Бахтин ввёл понятие архитектоники, под которым понимается «воззрительно необходимое, неслучайное расположение и связь конкретных, единственных частей и моментов» [Бахтин 1975: 14]. В работах Бахтина разграничиваются композиционные и архитектурные формы. Архитектоническая форма – это «содержание эстетической деятельности» [Бахтин 1975: 19], композиционная форма воплощает архитектурную в знаковом материале. Архитектоническая форма не проходит процесс становления, она всегда цельна и завершена. Композиционная форма создаётся в процессе работы над произведением и может быть незакончена, но если архитектурная форма получила адекватное воплощение, то произведение завершено. Таким образом, понятие завершённости/незавершённости произведения связано с архитектурной, законченности/незаконченности – с композицией.

Е.Н. Абрамовских, принимая бахтинское разграничение архитектурных и художественных форм в качестве критерия завершённости/незавершённости литературного произведения, предлагает следующие дефиниции понятий «завершённость», «незаконченность» и «незавершаемость»: «Завершенность — качество архитектурной формы, целостность художественного произведения как эстетического объекта» [Абрамовских 2019: 37]; «Незаконченность — композиционная открытость текста <...>, которая может быть присуща как завершённому, так и незавершённому произведению» [Абрамовских 2019: 37]; «Незавершаемость — сознательная установка на композиционную незаконченность текста, на открытость его структуры» [Абрамовских 2019: 38]. Композиционно

незаконченное произведение может быть архитектурно завершено (тематически исчерпано), внутренняя завершенность или незавершенность незаконченного произведения определяется «в зависимости от степени реализованности авторской интенции» [Абрамовских 2019: 40].

Чёткое разграничение произведений корпуса незавершённой прозы А.С. Пушкина по критерию художественной полноты не было произведено исследователями. Но даже при наличии ясных дефиниций отнесение произведения прозы Пушкина к числу завершённых/незавершённых может быть затруднено: например, роман «Дубровский», согласно плану Пушкина, предполагал третью часть, т.е. можно сделать вывод о нереализованности авторской интенции, однако некоторые исследователи считают незавершённую роман условной (В.Г. Маранцман, Н.Л. Степанов) и пишут о внутренней художественной целостности романа «Дубровский» и в существующем виде [Маранцман 1974: 4; Степанов 1962: 209].

Рассматривая произведения, традиционно относящиеся к корпусу незавершённой прозы, мы не уделяем большого внимания проблеме их законченности/незаконченности – для наших целей это не столь принципиально. Незавершённая проза интересна нам как творческая лаборатория, поэтому для нас большее значение имеет творческий поиск автора: характер творческих задач, им поставленных, и способы их решения.

## Выводы

При анализе произведений незавершённой прозы А.С. Пушкина нами будут учитываться теория художественной прозы, теория эпического произведения и работы, раскрывающие своеобразие стиля пушкинской прозы.

Обзор научной литературы по теории художественной прозы позволил определить следующие особенности художественной прозы: 1) своеобразная ритмика – прозаическое произведение составляет ритмическое единство, которое не предопределяется первой строкой, а завершается последним

словом; ритмика прозаического произведения характеризуется уподоблением «естественной речи», благодаря чему смысловой акцент получают именно ритмически симметричные, содержащие повторы фрагменты, и включает в себя не только ритмической организацией художественной речи, но и чередованием событий, положений, образов, ситуаций (М.М. Гиршман, Ю.Б. Орлицкий); 2) наличие событийно-смысловой рифмы (В.Б. Шкловский); 3) диалогическая ориентация прозаического слова среди чужих слов (М.М. Бахтин).

Все рассматриваемые нами произведения незавершённой прозы А.С. Пушкина по своей родовой принадлежности относятся к эпосу. Инвариантом эпического произведения является сочетание изображённой и изображающей речи (Н.Д. Тмарченко). Для структуры эпического сюжета характерны: 1) удвоение эпического события; 2) эпическая ретардация; 3) равновесие и равноправие случая и необходимости; 4) равноправие циклической и кумулятивной сюжетных схем; 5) условность границ сюжета.

Стилистическое своеобразие прозы А.С. Пушкина состоит в простоте, точности и краткости. Также особенностью прозаических произведений А.С. Пушкина является простая фабула и сложное обрамление – отказ от всеобъемлющего авторского «я», передача авторства рассказчику или многим рассказчикам. «Хор рассказчиков», голоса которых звучат как бы из художественного мира произведения, создаёт многоголосие, при этом голоса рассказчиков объединяются в одной повествовательной среде, чем обеспечивается «смысловая многогранность» пушкинского прозаического слова. Лапидарностью пушкинского слова в сочетании с предельной смысловой наполненностью объясняется особенность пушкинской поэтики, названная Н.В. Гоголем «бездной пространства в каждом слове».

Значительная часть научной литературы по незавершённой пушкинской прозе посвящена вопросу завершённости/незавершённости того или иного произведения. В связи с этой проблемой, требующей внимания, становится отсутствие общепринятого понятия завершённости художественного

произведения. В своих выводах о завершённости/незавершённости рассматриваемых произведений мы опираемся на работы М.М. Бахтина, разграничившего архитектурную завершённость (смысловую исчерпанность) и условно-композиционное окончание.

Мы указываем на несостоятельность подхода к незавершённой прозе А.С. Пушкина как к «брошенным попыткам произведения» и исходим из предположения о том, что незавершённая проза А.С. Пушкина представляет собой творческую лабораторию, в которой ставятся и решаются творческие задачи, значимые и для работы над последующими произведениями.

## Глава 2. Творческие поиски А.С. Пушкина в произведениях незавершённой прозы

### 2.1 «Проза требует мыслей и мыслей»: формирование особенностей поэтики пушкинской прозы в «Романе в письмах»

«Роман в письмах», относящийся к незавершённой пушкинской прозе, был написан осенью 1829 года за 10 дней (21 октября – 1 ноября) в Павловском. Произведение включает в себя десять писем: семь из них – переписка Лизы с подругой Сашей, два написаны возлюбленным Лизы Владимиром своему другу и одно письмо – ответ друга Владимиру.

Как считает Л.И. Вольперт, в это время (с середины 20-х годов) Пушкин решал творческую задачу усвоения французской литературной традиции (о европейских литературных источниках «Романа в письмах» см. Пушкинская энциклопедия: произведения. Выпуск 4. С. 509-513; Вольперт Л.И. Пушкин в роли Пушкина: творческая игра по моделям французской литературы. С. 33-59). По Вольперт, переписка с обитателями Тригорского, где поэт гостил во время ссылки в Михайловское, содержащая игровое начало и в некотором роде составлявшая эпистолярный роман, стала своеобразным творческим заданием, художественной лабораторией, в которой происходило осмысление и усвоение литературного эпистолярного жанра: «предваряющая функция литературного быта оказывается связанной с жанрообразующими элементами прозы» [Вольперт 1998: 34]. Исследователями также отмечаются детали романа, прямо соотносящиеся с жизнью Пушкина у Вульфов: имена героинь романа (Лиза, Саша, Машенька), как указывает Т.Г. Цявловская, принадлежат обительницам Тригорского: Елизавете Петровне Полторацкой, младшей сестре А.П. Керн, Александре Ивановне Осиповой, падчерице П.А. Осиповой, и Марье Васильевне Борисовой, осиротевшей девушке, жившей в доме П.И. Вульфа. Первое письмо Лизы, героини романа, отправлено из села Павловское [Цявловская 1958: 282-284]. Литературная игра, которой стала бытовая



переписка, по мнению Вольперт, способствовала зарождению замысла «Романа в письмах».

Обращение к эпистолярному жанру позволило Пушкину впервые отказаться в прозаическом произведении от позиции всеобъемлющего и всезнающего автора – принцип отстранения, окончательно сформировавшийся в «Повестях Белкина», впоследствии стал характерной стилистической особенностью пушкинской прозы и использовался Пушкиным практически во всех прозаических произведениях («Рославлёв», «Капитанская дочка» и др.). Также в «Романе в письмах» начинает формироваться такая особенность пушкинской поэтики прозы, как полифония: наличие нескольких героев, через которых передаются события романа, в совокупности с устранением всезнающего автора-повествователя, создаёт многоголосие; одни и те же ситуации (побег Лизы в деревню, её влюблённость во Владимира, приезд в деревню Владимира) даны в восприятии разных героев. Так, например, приезд Владимира описывается влюблённой и испуганной Лизой, далее следует реакция Саши («поступок твоего рыцаря меня тронул» [Пушкин 1960: 484]) и, наконец, рассказ самого Владимира.

Важный поэтологический принцип, впоследствии воспринятый Достоевским и ставший одним из основных в его диалогической поэтике, – герой как точка зрения на мир и на самого себя [Бахтин 2017] реализуется уже в незавершённой прозе Пушкина конца 20-х годов. В «Романе в письмах» Лиза досадует, когда на бал княжна Ольга не надевает жемчуга, чтобы не отличаться от Лизы, – эта внимательность задевает Лизу, понимающую, что её воспринимают как бедную родственницу. Владимир, приехав в деревню, шутит над своим успехом среди женщин и «томным фатовством», которым так недовольны мужчины, не понимающие, «в чём именно его нахальство». Герои сознают себя в восприятии других и реагируют, отвечают на это восприятие.

Несмотря на редукцию авторского «я», С.Г. Бочаровым отмечается, что в «Романе в письмах» в речи героев содержатся собственные пушкинские размышления находящие прямые соответствия в публицистике и переписке (вряд ли можно согласиться с Т.Г. Цявловской в том, что мужским персонажам Пушкин передал собственные мысли, а героиням – мысли и чувства знакомых ему женщин [Цявловская 1958: 282]), «речи героев находятся на положении авторской речи» [Бочаров 1974: 125]. По предположению Бочарова, именно поэтому роман не был закончен – такое прямое, непосредственное выражение собственных мыслей, распределение их между героями не соответствовало принципам «складывающейся поэтики пушкинской прозы» [Бочаров 1974: 125]; в завершённых произведениях герои не говорят словами автора. Как бы то ни было, в «Романе в письмах» наиболее явно выражены пушкинские размышления, находящие отражение в последующих произведениях, но уже не высказанные так прямо.

Собственные размышления о романах XVIII века Пушкин передаёт Лизе (письмо 5). Исследователи полагают, что они выражают намерение Пушкина обновления европейского романа [Пушкинская энциклопедия 2020: 509] («взять готовый план, готовые характеры, исправить слог и бессмыслицы, дополнить недомолвки» [Пушкин 1960: 478]), а под P\*, вероятно, обозначен сам Пушкин [Вольперт 1998]. Хотя P\* ранее назван Алексеем, это не опровергает предположения пушкинистов. Стоит отметить, что в этом фрагменте сформулирован поистине пушкинский художественный принцип – «по старой канве новые узоры» [Пушкин 1960: 478] (о реализации этого принципа в «Рославлёве» см. далее).

Интересен и отзыв Лизы о романе «Кларисса Гарлоу» - как указывает Ю.М. Лотман, размышления Лизы о романе Ричардсона имеют для Пушкина автобиографический характер. В списке книг библиотеки Тригорского значится издание «Клариссы Гарлоу», в предисловии которого переводчик уверяет, что после пяти-шести скучных частей роман приобретает

занимательность. Пушкин писал из Тригорского брату Льву: «Читаю Кларису, мочи нет какая скучная дура!» [цит. по: Лотман 1974: 88].

Важное место в «Романе в письмах» занимает деревенский быт, противопоставленный жизни петербургского общества. Светское общество изображено с долей иронии, деревня – идиллически. Как отмечает Л.С. Сидяков, сфера изображения «Романа в письмах» - петербургский «свет» и провинциальная жизнь – находят отражение также и в «Евгении Онегине» [Сидяков 1975: 29]. Сидяков также сближает Лизу с Татьяной Лариной. В момент создания «Романа в письмах» Пушкин работал над восьмой главой «Евгения Онегина», где Татьяна предстаёт уже не уездной барышней, а светской дамой. Лиза, выросшая в петербургском свете и не чуждая светским интересам, тем не менее, похожа на Татьяну некоторой отчужденностью, сдержанностью, нежеланием высказывать свои сокровенные чувства, и вместе с тем непосредственностью, живостью, которая обращает на себя внимание Владимира. Хотя Лиза, в отличие от Татьяны, не уездная барышня (по Сидякову, эта сторона Татьяны в сниженном виде воплощена в Машеньке, однако Маше не хватает духовной глубины Татьяны), Лизе близок деревенский быт, для неё важно быть *дома* (слово выделено курсивом и в пушкинском тексте), быть хозяйкой.

Тема быта, дома – одна из важнейших для Пушкина и, соответственно, для понимания пушкинского творчества. Слово «хозяин» («хозяйка») имеет особое значение в пушкинской поэтике и неизменно связывается с независимостью, с волей (ср. в «Путешествии Онегина» над кодом которым Пушкин работал как раз в конце 1829-1830 гг.: «Мой идеал теперь – хозяйка, <...>, Дай щей горшок, да сам большой» [Пушкин 1960 : 188]). Лиза, болезненно переживающая своё положение бедной родственницы, счастлива оказаться в своих правах, буквально наследницей старинного дворянского рода, *хозяйкой* – это для Лизы естественное, органически ей присущее состояние. Так же чувствует себя в деревне и Владимир: «Петербург приходящая, Москва – девичья, деревня же наш кабинет» [Пушкин 1960: 484]

(собственно пушкинское размышление, впоследствии появившееся в заметках «Table talk»).

Саше пишет Лизе: «Он аристократ; а ты именем, воспитанием разве не аристократка?» [Пушкин 1960: 483]. Это же замечает в Лизе Владимир: «Эта тихая благородная стройность в обращении, <...> а между тем что-то живое, снисходительное, добродородное» [Пушкин 1960: 488]. Для Лизы благородное аристократическое поведение естественно, непосредственно, обыденно, оно составляет часть её *быта* и в сочетании с хозяйственностью (в пушкинском понимании) составляет «добродородство» - качество, которому петербургским светским «однообразным красавицам», конечно, нечего противопоставить.

Так тема быта странном, вроде бы, образом оказывается связана с исторической проблематикой романа – судьбой родовой аристократии, которая, как мы увидим, приводит к проблеме понимания исторической памяти и преемственности.

Размышления Владимира об упадке дворянской аристократии начинаются следующим образом: «Я без прискорбья никогда не мог видеть унижения наших исторических родов; никто у нас ими не дорожит, начиная с тех, которые им принадлежат. Да какой гордости воспоминаний ожидать от народа, у которого пишут на памятнике: Гражданину Минину и князю Пожарскому. Какой князь Пожарский? Что такое гражданин Минин? <...> ... отечество забыло даже настоящие имена своих избавителей. Прошедшее для нас не существует. Жалкий народ!» [Пушкин 1960: 485]. Восклицание «жалкий народ!» находит соответствие в статье «Последний из свойственников Иоанны д'Арк», но об этом – в своё время.

Эта цитата буквально повторяет собственные пушкинские размышления, высказанные в «Примечании о памятнике Минину и Пожарскому» к статье М.П. Погодина для «Современника». В статье Погодина отмечалось, что надпись «совершенно не в русском духе»: Пожарского называли исключительно князем Димитрием Михайловичем Пожарским, «назвать его князем Пожарским — это галлицизм» [цит. по

Буланин 2016 : 62]). Как ни парадоксально, надпись на памятнике русским национальным героям, установленном к 200-летию освобождения Москвы от иностранных интервентов, была сделана по французскому образцу.

Памятник, таким образом, становится попыткой как бы «присвоить» прошлое, демонстративно провозгласить себя наследниками — неправомерно, поскольку «прошедшее для нас не существует» [Пушкин 1960: 485].

Историческая память в «Романе в письмах» приравнивается к памяти родовой, семейной: «*Семейственные воспоминания* дворянства должны быть *историческими воспоминаниями* народа» [Пушкин 1960: 485] (ср. «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»: «Дикость, подлость и невежество не уважает прошедшего, пресмыкаясь пред одним настоящим. И у нас иной потомок Рюрика более дорожит звездой двоюродного дядюшки, чем *историей своего дома, то есть историей отечества*» [Пушкин 1962: 337]). Поэтому Владимир так остро переживает падение аристократических домов: сохранение семейной памяти отождествляется с сохранением исторической памяти народа, без которой невозможна историческая преемственность, наследственность. Владимир хочет быть наследником истории, чувствовать себя хозяином (т.е. быть в своих правах) в своём Отечестве.

Историческое наследование также связано с памятью: «...отечество *забыло* настоящие имена своих избавителей. Жалкий народ!». Утрачивая воспоминания, наследник становится «собственником», использующим прошлое в своих целях (как в случае памятником Минину и Пожарскому).

Связь домашнего быта с исторической памятью, указанная в «Романе в письмах» в размышлениях Владимира, впоследствии стала для Пушкина особенностью поэтики. Подобный художественный принцип Пушкин отмечал у Вальтера Скотта: «Главная прелесть романов Walter Scott состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с *enflure* (напыщенностью) французских трагедий, — не с чопорностью чувствительных романов — не с *dignité* (достоинством) истории, но современно, но домашним образом» [Пушкин 1962: 303]. В исторических произведениях Пушкина неизменно

присутствует этот «домашний» аспект; пушкинский исторический роман – всегда бытовой. Этот принцип реализуется и в «Рославлёве», и в «Капитанской дочке».

Проблема понимания исторической памяти – также одна из важнейших в творчестве Пушкина, и о её разработке в других произведениях незавершённой прозы будет сказано далее.

«Роман в письмах», таким образом, стал для Пушкина творческой лабораторией, в которой формировались особенности поэтики пушкинской прозы, были сделаны художественные открытия, использованные Пушкиным при создании более поздних прозаических произведений.

## 2.2 «Старая канва и новые узоры»: художественная полемика в «Рославлёве» как форма творческого поиска

Повесть «Рославлёв» была написана А.С. Пушкиным в ходе своеобразной полемики с М.Н. Загоскиным, незадолго до этого издавшим исторический роман с аналогичным названием.

По сюжету М.Н. Загоскина, Рославлёв собирается жениться на Полине. Полина, во время поездки в Париж полюбившая француза Синекура, не сразу соглашается на брак с Рославлёвым. После помолвки начинается война с Наполеоном, и Рославлёв, пылкий патриот, отправляется на фронт, невзирая на недовольствие чуждой патриотическим чувствам невесты. Во время его отсутствия Полина встречает пленного Синекура, уже овдовевшего, и выходит за него замуж. Концовка романа представляет собой «возмездие» Полине за предательство Родины: овдовевшая, всеми покинутая, она в осаждённом Данциге выпрашивает для своего умирающего ребёнка кусок хлеба у русского офицера, которым, разумеется, оказывается Рославлёв. Полина, умирая от русского ядра, раскаивается в том, что покинула Россию, и просит похоронить в родной земле хотя бы клочок её волос.

Пафос романа Загоскина заключается в изображении патриотизма русского народа. Но загоскинский патриотизм граничит с ксенофобией: Россия, русские, русская культура противопоставлены Франции и французам по оппозиции «свои-чужие»: французы – по определению враги, интервенты. Ценность личных отношений нивелируется в сравнении с национальными интересами: Полина осуждена именно потому, что полюбила француза, врага Отечества – в однолинейной загоскинской логике любовь к Синекуру противоречит любви к Родине и патриотическому чувству.

После выхода романа Загоскина в сентябре 1831 г. Вяземский пишет Пушкину: «Не правда ли, что в Рославлёве нет истины ни в одной мысли, ни в одном чувстве, ни в одном положении?», на что Пушкин отвечает: «То, что ты говоришь о «Рославлёве», сушая правда; мне смешно читать рецензии наших журналов, кто начинает с Гомера, кто с Моисея, кто с Вальтер-Скотта; пишут книги о романе, которого ты оценил в трёх строчках совершенно полно, но в котором можно прибавить ещё три строчки: что положения, хотя и натянутые, занимательны; что разговоры, хотя и ложные, живы, и что всё можно прочесть с удовольствием» [Пушкин 1962: 67]. Летом 1831 г. Пушкиным было написано произведение с черновым названием «Рославлёв». В 1836 г. фрагмент повести был напечатан в «Современнике» под заглавием «Отрывок из неизданных записок дамы». Согласно воспоминаниям П.В. Нащокина, «Рославлёв, как говорил сам Пушкин, был написан для того, что Пушкину не нравился характер Полины в романе Загоскина: она казалась ему слишком опошленную; ему хотелось представить, как он изобразил бы её. Весь рассказ вымышлен» [Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П.И. Бартеневым в 1851-1860 годах 1925: 36].

Пушкин представляет другую версию событий загоскинского романа, от имени подруги Полины пересказывая его начало. Вместо поверхностной галломанки Полина предстаёт образованной, начитанной барышней, собеседницей m-de de Stael; искреннее и глубокое переживание Полины о судьбе русского народа противостоит декларативному патриотизму

дворянского общества. Жених Полины и брат рассказчицы Алексей не воспринимает Полину как собеседницу и кажется легкомысленным, что, однако же, искупается его смертью за Отечество. Пленный француз Сеникур понравился Полине тем, что «первый мог ясно ей истолковать военные действия» [Пушкин 1960: 145]. Повесть заканчивается известием о московском пожаре и гибели Алексея.

В научном изучении «Рославлёва» традиционно относят к произведениям незавершённой пушкинской прозы. Впрочем, вопрос о его законченности пока не находит однозначного ответа. Часть исследователей (Н.Л. Степанов, С.М. Петров, А.В. Чичерин и др.) считает отрывок началом исторического романа, работу над которым Пушкин оставил, и предлагает различные варианты дальнейшего развития событий. Другая точка зрения состоит в том, что продолжение «Рославлёва» не планировалось Пушкиным (Д.Д. Благой, Ю.Г. Оксман, Л.С. Сидяков, Н.Ф. Филиппова, Н.Л. Дмитриева, Д.М. Буланин). Комментаторы указывают на невозможность дальнейшего развития сюжета и внутреннюю целостность произведения, утверждается, что Пушкин обозначил все точки своего несогласия с Загоскиным. Исследователями рассмотрены художественные и идеологические различия пушкинского и загоскинского произведений (А.И. Грушкин подробно разбирает расхождения Пушкина и Загоскина, касающиеся понимания сути патриотизма), Д.М. Буланин также отмечает социальное содержание повести – переосмысление роли женщины в обществе.

Несомненно, в «Рославлёве» находят отражение и историософские, и социальные воззрения и размышления А.С. Пушкина. Принимая их во внимание, мы, однако, сосредоточимся на другом аспекте и рассмотрим повесть как произведение лабораторной прозы, для чего попробуем выделить в «Рославлёве» элементы, отражающие развитие авторского стиля и существенные особенности пушкинского художественного мышления.

Всеми исследователями отмечается использованный Пушкиным сказовый принцип – повесть написана в форме мемуаров подруги Полины:



«Читая «Рославлёва», с изумлением увидела я, что завязка его основана на истинном происшествии, слишком для меня известном. Некогда была я другом несчастной женщины, выбранной г. Загоскиным в героини его повести. <...> Я буду защитницею тени...» [Пушкин 1960: 136]. Этот же приём используется Пушкиным в «Повестях Белкина» и «Капитанской дочке». Как указывает С.Г. Бочаров, для прозы Пушкина характерна «редукция всеобъемлющего авторского «я» [Бочаров 1974: 110], «пушкинская повествовательная речь – одновременно чья-то, она поставлена на некоторую дистанцию, как отчасти чужая речь» [Бочаров 1974: 114]. В пушкинской прозе передача авторства другому лицу (которая нередко осуществляется при помощи мистификации) позволяет писателю дистанцироваться и обуславливает диалогический характер произведений, особенно заметный в «Рославлёве» вследствие полемической направленности повести. Между прочим, опубликованному в 1836 г. «Отрывку из записок дамы» Пушкин тоже придал черты мистификации, датировав его 1811 годом и сделав приписку «с французского». Мистификация оказалась убедительной: Б.В. Томашевский приводит пример того, как «Рославлёв» был принят французским историком за настоящие мемуары [Томашевский 196: 143]. Форма воспоминаний придаёт описываемым событиям статус не придуманных, а рассказанных непосредственным очевидцем (засвидетельствованных) – единственно с этой позиции возможно оправдание Полины.

В воспоминаниях подруги Полина противопоставлена дворянскому обществу. Различие между Полиной и представителями общества обозначено уже в сцене с *madame de Stael*: хотя отец Полины «скликал всех московских умников» [Пушкин 1960: 138], они «были гораздо более довольны ухом князя, нежели беседою *m-me de Stael*» [Пушкин 1960: 138], в которой видели «толстую пятидесятилетнюю бабу, одетую не по летам» [Пушкин 1960: 138]. Ничтожность высшего общества приводит Полину в отчаяние, искренняя любовь к России и честность проявляются в том, что ей стыдно за невежество своих соотечественников. Красноречиво свидетельствует о нравах «светской

черни» абсурдное предположение, что m-me de Stael – шпион Наполеона, а Полина доставляла ей сведения, и – позднее – опасения доноса со стороны Полины.

Подъём патриотических настроений во время французского нашествия прямо объясняется трусостью, в описании светского патриотизма сквозит неприкрытая ирония: «...гостиные наполнились патриотами: кто высыпал из табакерки французский табак и стал нюхать русский; кто сжёг десяток французских брошюр, кто отказался от лафита и принялся за кислые щи. Все закаялись говорить по-французски; все закричали о Пожарском и Минине и стали проповедовать народную войну, собираясь на долгих отправиться в саратовские деревни» [Пушкин 1960: 141]. Полина оказывается едва ли не единственной настоящей патриоткой, настоящей русской. В наиболее напряжённое для России время все её мысли и переживания связаны с судьбой русского народа: Полина не читает ничего, кроме газет, занимается только политикой, ей приходит безрассудная мысль убить Наполеона. Самоотверженно преданная России Полина – национальный герой, носительница национального русского духа.

Можно отметить, что для Пушкина соответствие национальному призванию исключает враждебность к другой культуре и монологическое мышление. У Полины увлечение французской литературой (оправдание которого неразвитостью русской прозы соотносится с собственными пушкинскими размышлениями – см. набросок статьи «О причинах, замедливших ход нашей словесности») и восхищение m-me де Сталь сочетаются с любовью к Родине и русскому народу, француженке madame de Stael принадлежат слова «Народ, который, тому сто лет, отстоял свою бороду, в наше время отстоит свою голову» [Пушкин 1960: 139], тогда как поверхностное модное «подражание французскому тону» сопровождается презрением ко всему русскому, при этом полюса легко меняются, и галломания сменяется аффективным патриотизмом и тотальным отторжением французской культуры, начиная с французского языка и заканчивая табаком и

лафитом. Ксенопатриотизм и ксенофобия оказываются взаимозаменяемыми формами отрицания национального призвания.

Сеникур, выделяющийся среди своих соотечественников, «незначащих людей, фанатически преданных Наполеону» [Пушкин 1960: 145], как и Полина, является носителем национального духа. Сеникур понравился Полине «суждениями, основанными на знании дела и беспристрастии» [Пушкин 1960: 145]. В отличие от загоскинского сюжета, у Пушкина отсутствует мотив Полининой неверности жениху: Алексей погибает (как в аналогичной ситуации погибает и Владимир в «Метели» - возможно, героическая гибель становится своеобразным спасением от роли «бывшего жениха»).

Для Полины, «которой надоели и трусливые предсказания, и глупое хвастовство соседей» [Пушкин 1960: 145], Сеникур становится единственным человеком, способным объяснить ей военное положение и движение войск. Закономерно, что именно Сеникур понимает значение отступления русских и смысл московского пожара и открывает его Полине.

Полину приводит в восторг осознание того, что сожжение Москвы символизирует не бегство русской армии и капитуляцию, а, напротив, историческое мужество и жертву во имя спасения Родины. Московский пожар показал духовную силу русского народа, «который рубит сам себе руки и жжет свою столицу» [Пушкин 1960: 147], чтобы она не досталась захватчикам. Поэтому, по словам Полины, счастлив Алексей, убитый за спасение России: его жертва сделала его навсегда причастным к великому подвигу русского народа. В воспоминаниях подруги раскрывается не только истинный смысл московского пожара как конкретного исторического события, но и – шире – историческое призвание русского народа.

В отличие от Загоскина, который изображает преступление, возмездие и смерть Полины, Пушкин воскрешает Полину в воспоминаниях приятельницы. Загоскин возвращается к времени, «когда проклятия оскорблённых россиян гремели над главою несчастной» [Загоскин 1988: 288], и пытается вновь осудить Полину и публично предать её «праведной казни». Память о прошлом

оказывается не самоценна, становится предметом манипуляции, используется, чтобы с пафосом провозгласить «непоколебимую верность к престолу, привязанность к вере предков и любовь к родимой стороне» [Загоскин 1988: 277] русской нации. Принципиально другая установка у Пушкина: подруга защищает имя Полины от использования в качестве плохого примера для идеологических спекуляций, рассказывая не о мёртвой – о живой, вспоминая её именно как живой образ, а не реанимированный условный знак. В художественном воплощении истинного образа Полины Пушкин находит путь сохранения связи с прошлым, единства с ушедшими друзьями, в то время как манипуляция историей неизбежно сопряжена с восприятием прошлого и умерших как объекта – в этой ситуации «прошедшего для нас не существует» и соприкосновение с ним невозможно, следовательно, невозможно и наследование исторического опыта.

Таким образом, Пушкин переосмысливает загоскинский сюжет и образы героев с принципиально иной авторской позиции, реализуя сформулированный в «Романе в письмах» художественный принцип – «по старой канве новые узоры».

### 2.3 Сакральный сюжет социального романа: литературный эксперимент в «Дубровском»

Роман «Дубровский» в историко-литературной науке традиционно числится среди незавершённых произведений пушкинской прозы.

Сюжет «Дубровского» основан на действительном происшествии, рассказанном Пушкину П.В. Нащокиным: бедный белорусский дворянин Островский был лишён имения соседом, после чего стал разбойничать вместе со своими крестьянами. Самовольное отчуждение земель и имений, видимо, не было редкостью: в Пушкинской энциклопедии приводятся факты аналогичных происшествий и судебные документы, известные Пушкину и использованные им при написании романа [Пушкинская энциклопедия 2009:

483-484]. Роман писался в октябре 1832 – начале 1833 года, после чего работа над ним была приостановлена, однако осенью 1834 года Пушкин планировал вернуться к «Дубровскому». В ранних вариантах рукописи главного героя звали Островским. Первоначальный план был переписан в ходе работы над романом, и первые две части второго плана, в котором главный герой уже назван Дубровским, соответствуют известному тексту романа. План содержит также схему третьей части романа: «Жизнь Марьи Кирилловны – Смерть Князя Вереяского. Вдова. Англичанин – Свидание. Игроки. Полицеймейстер. Развязка» [Пушкинская энциклопедия 2009: 483]. Несмотря на намерение Пушкина продолжить роман, некоторые исследователи (В.Г. Маранцман, Н.Л. Степанов) считают незавершённость романа условной и утверждают, что «Дубровского» в существующем виде можно рассматривать как целостное художественное произведение [Маранцман 1974: 4; Степанов 1962: 209].

Делая в 70-х годах XX века обзор советской научной литературы, посвящённой «Дубровскому», Маранцман указывал, что произведение традиционно рассматривали как «или разбойничий роман с романтическим героем, поражающим своей подчёркнутой литературностью, либо утопическую попытку Пушкина соединить бунт деклассированного дворянина с крестьянским восстанием» [Маранцман 1974: 13-14]. В целом, современная наука недалеко после этого продвинулась: в вышедшей в последние годы Пушкинской энциклопедии анализ социально-исторической проблематики романа приводит исследователя Н.Н. Петрунину к тому, что объединение Дубровского с крестьянами «делает пушкинскую интерпретацию бунта недостаточно чёткой» [Пушкинская энциклопедия 2009: 485], из-за чего социальная проблематика уступает место авантюрному сюжету; после следует подробный обзор литературных источников пушкинского романа (преимущественно авантюрных и сентиментальных европейских романов, среди которых «Разбойники» Шиллера, «Роб Рой» Вальтера Скотта, «Эрнани» Виктора Гюго, «Валентина» Жорж Санд, «Новая Элоиза» Руссо и др.), отмечается «литературность» действия и образов героев [Пушкинская

энциклопедия 2009: 485-487]. Мотив вражды двух семейств, использованный Пушкин также в «Барышне крестьянке», по мнению исследователей, восходит к «Ромео и Джульетте» Шекспира [Пушкинская энциклопедия 2009: 487]. Петрунина вслед за Б.В. Томашевским определяет роман «Дубровский» как экспериментальный [Пушкинская энциклопедия 2009: 486; Томашевский 1960: 409], отмечая неестественность соединения сюжетных коллизий [Пушкинская энциклопедия 2009: 487].

Б.В. Томашевский объясняет «экспериментальность» «Дубровского» развитием европейского романа, появлением новых тем и способов художественного изображения общества [Томашевский 1960: 409]. По Томашевскому, документальный материал, который лёг в основу сюжета, не обуславливал развитие любовной интриги [Томашевский 1960: 412], поэтому Пушкин придумал её в соответствии с законами жанра романа, что привело к «раздвоенности» произведения, в котором две сюжетные линии объединены неорганично [Томашевский 1960: 421].

В.Г. Маранцман, называя «Дубровского» художественно целостным произведением, считал, что смысловое единство романа заключается в конфликте законов общества и внутренних желаний и устремлений человека [Маранцман 1974: 17]. По Маранцману, характер Троекурова является выражением и следствием его социального положения владетельного русского барина, причина ссоры между Троекуровым и Андреем Дубровским – в неравенстве их общественного положения: Троекуров, позволяя слуге дерзко ответить Дубровскому, ведёт себя с другом так, как привык вести себя со всеми в соответствии со своим барским положением, и не понимает унижительность ситуации для Дубровского; негодование оскорблённого человеческого достоинства Андрея Дубровского воспринимается как превышение полномочий бедного дворянина; дружба, человеческие отношения вступают в конфликт с социальным порядком, усугубляющийся неравенством героев перед судом [Маранцман 1974: 18-21].

В социальном аспекте Маранцман комментирует также любовный конфликт в романе и образы Владимира Дубровского и Маши: бунт Владимира рассматривается как социальный протест; переодевания (в разбойника, во француза-учителя) – как попытка противостоять обстоятельствам, выйти за пределы своей социальной роли, которая оканчивается неудачей: переодевание не сопровождается преображением, внутренним изменением, и в роли разбойника или учителя Владимир остаётся сыном бедного дворянина. Маша должна преодолеть не обстоятельства, как Дубровский, а внутреннее противоречие между предрассудками среды и любовью: Маша, для которой «учитель был род слуги», не может стать женой бедного дворянина – учителя – разбойника; Маранцман рассматривает её отказ бежать с Дубровским после венчания с князем Верейским как победу социального предрассудка над чувством.

Таким образом, по Маранцману, пафос произведения заключается в столкновении человеческих чувств и законов общества, роман трактуется как социальный.

Хотя социальный конфликт является сюжетобразующим началом романа «Дубровский», мы попробуем рассмотреть произведение в другом аспекте, выделив дублирующиеся в различных вариантах события в пределах самого романа и в других прозаических произведениях Пушкина.

Итак, роман начинается описанием дружбы и ссоры Кирилы Петровича Троекурова и Андрея Гавриловича Дубровского. Кирила Петрович обрисован предельно отталкивающе: грубость, необразованность, обжорство, пьянство, разврат, барская праздность, самодурство, жестокость – в его характере собраны различные пороки. Троекуров, тем не менее, не является абсолютно отрицательным персонажем: Пушкину не нравились герои, воплощающие ту или иную страсть, становящиеся условным обозначением порока; его больше привлекали живые персонажи Шекспира, обладающие разнообразными, многосторонними характерами. Кирила Петрович «по природе не корыстолюбив» [Пушкин 1974: 168], его тревожит состояние старого приятеля

настолько, что Троекуров решает помириться; он по-своему любит дочь Машу. Между прочим, характеристика «не корыстолюбив» интересна тем, что позже в «Капитанской дочке» Пушкин так же не делает из Швабрина условного героя-антагониста, характер которого является только сгущением всевозможных отрицательных черт, подчёркивая неподверженность Швабрина корыстолюбию: в «Пропущенной главе» Швабрин не позволяет разграбить дом плененного врага, «сохраняя в самом своём унижении невольное отвращение от бесчестного корыстолюбия» [Пушкин 1960: 409].

В «Дубровском» размолвка между друзьями, как известно, происходит на псарне из-за слов Андрея Дубровского о том, что у Троекурова собаки живут лучше, чем люди, и ответа псаля Парамошки. Мотив «псарни» приобретает в произведении религиозный смысл: на первый взгляд бессвязная речь сумасшедшего Андрея Дубровского в суде отсылает к Евангелию. Так, слова Дубровского «псари вводят собак в божью церковь! собаки бегают по церкви» становятся понятны в контексте Нагорной проповеди: «не давайте святыни псам» (Мф. 7:6). «Псами» оказываются Троекуров и его лакеи-чиновники, игнорирующие нравственные, соответственно, и религиозные ценности, и потому не имеющие святыни.

Этот мотив снова возникает в V главе. После похорон Андрея Дубровского по пути на похоронный обед Егоровна рассказывает церковному причту: Кирила Петрович «небось поджал хвост, когда Гришка мой закричал ему: «Вон, старый пёс! долой со двора!» [Пушкин 1960: 171], на что дьячок отвечает: «я скорее соглашусь, кажется, лаять на владыку, чем косо взглянуть на Кирила Петровича» [Пушкин 1960: 171].

«Церковная тема» занимает важное место в романе и получает своеобразную реализацию.

Владимир Дубровский, возвращаясь домой после похорон, слышит слова уходящего из имения священника, обращённые к попадьё: «Удались от зла и сотвори благо» [Пушкин 1960: 172]. Это несколько искаженное начало 14 стиха 33-го псалма: «Уклонися от зла и сотвори благо: възши мира и



пожени и» (Пс. 33:14). Однако вместо окончания стиха следует: «нечего нам здесь оставаться. Не твоя беда, чем бы дело не кончилось» [Пушкин 1960: 172]. Подойдя к имению, Владимир видит, от чего стремился удалиться отец Антон: на дворе чиновники объявляют кистенёвским крестьянам решение суда о передаче имения во владение Троекурова. Замена предполагаемого ситуацией слова Писания не устраняет его, но, напротив, усиливает несоответствие между тем, что должно было быть сказано («взыщи мира»), и словами священника («Не твоя беда, чем бы дело не кончилось» [Пушкин 1960: 172]).

Отдельного внимания заслуживает описание обедни в престольный праздник храма Покрова Пресвятой Богородицы в Покровском (глава IX). Храм построен Троекуровым. Центром описания становится посещение церкви Кирилой Петровичем: служба не начинается до приезда Троекурова, он «с гордым смирением поклонился в землю, когда дьякон громогласно упомянул и о зиждителе храма сего» [Пушкин 1960: 187], по окончании обедни Троекуров первый подходит ко кресту, после него – гости. Тон повествования – торжественный, внимание акцентируется на демонстрации власти и значительности Троекурова, что подчёркивается не только поздним началом службы, отдельной молитвой за него, очередностью целования креста, но и бытовыми подробностями, легко понимаемыми читателем XIX века: Троекуров приезжает «в коляске шестернёю» [Пушкин 1960: 187]. Согласно «Табели о рангах», запрягать в упряжку шесть лошадей могли чиновники и военнослужащие рангом не ниже 5-го, обладателям 1-го и 2-го рангов также полагалось иметь двух форейторов [Лотман 2008]. Троекуров был генерал-аншефом, что соответствует второму рангу «Табели». Коляска считалась одним из самых комфортабельных и дорогих транспортных средств.

В описании присутствует едва заметная ирония: «Собралось такое множество почётных богомольцев, что простые крестьяне не могли поместиться в церкви и стояли на паперти и в ограде» [Пушкин 1960: 187]. «Почётные богомольцы» – это чиновники-гости Троекурова (самым почётным богомольцем оказывается, очевидно, сам Троекуров, у которого в церкви

зарезервировано особое место: «торжественно прошёл на своё место» [Пушкин 1960: 187]). Ирония, направленная на разделение прихожан на «почётных» и крестьян, т.е. на неуместное в храме соблюдение социальной иерархии, снижает торжественность всей сцены.

Можно отметить параллелизм конструкций в описании обедни и последовавшего за ней обеда: «Кирила Петрович первый подошёл ко кресту. Все двинулись за ним, потом соседи подошли к нему с почтением» [Пушкин 1960: 187-188], «Кирила Петрович первый пошёл садиться к столу, за ним двинулись дамы» [Пушкин 1960: 188], который также подчёркивает барское положение Троекурова и униженное холуйство его гостей.

Кирила Петрович упрекает за опоздание прибывшего после начала обеда Антона Пафнутьича: «не был у моей обедни» [Пушкин 1960: 188], определение точное – обедня действительно Троекурова. Антон Пафнутьич, по словам Троекурова, богомолен – тем ироничнее звучат его слова об изъятии имени у Андрея Дубровского в пользу Троекурова: «не я ли в удовольствие Ваше, т.е. по совести и по справедливости...» [Пушкин 1960: 189].

Венчание Маши с князем Верейским происходит в «холодной, пустой церкви». Двери церкви запираются за Машей и князем – или из-за опасения перед Дубровским, или чтобы не дать войти крестьянам: выходя из церкви после обряда, Маша видит крестьян, столпившихся на паперти; так или иначе, приказать запереть двери мог только Троекуров. Церковь не просто построена Троекуровым – она принадлежит ему.

Таким образом, «псарня» расширяется и выходит за пределы имения Троекурова, представляя собой не пространство, а общество, живущее по законам, установленным Кирилой Петровичем, и служащее его капризам. На «псарне» религия приватизирована Троекуровым и также подчинена его желаниям; святыня утрачивает самоценность и сакральный смысл.

Власть Троекурова основана на силе и страхе; для него привычны такие развлечения и способы убеждения, как «шутка» с медведем, разбой и опустошение чужого имения. Мечь Андрею Дубровскому и судебная тяжба

тоже становятся способом «воспитать» зарвавшегося друга, продемонстрировав, что Дубровский только «по снисхождению» Троекурова (по словам Андрея Пафнутьича) владеет Кистенёвкой и по его желанию может быть лишён имения.

Сам же Кирила Петрович оказывается в полной власти Владимира Дубровского. При этом Владимир, как ни странно, обладает большей свободой и силой: в отличие от Троекурова, он имеет власть отказаться от мщения и оставить Троекурову жизнь. Этот мотив присутствует и в других произведениях Пушкина: например, в «Выстреле» он становится сюжетообразующим. Для Сильвио, привыкшего первенствовать, высшей формой первенства становится сохранение жизни графа и отказ от мщения. Высшей формой власти и свободы утверждается власть миловать. Этой же способностью обладает Пугачёв в «Капитанской дочке» («казнить так казнить, жаловать так жаловать» [Пушкин 1960: 379]). Гринёв советует Пугачёву прибегнуть к милости императрицы как единственному пути сохранить голову и, наконец, сам же оказывается стараниями Маши Мироновой помилован государыней. Власть миловать у Пушкина принадлежит государю (или государыне) – не только в буквальном смысле (главе государства), но в качестве обозначения особого духовного статуса (отсюда особая семантика, казалось бы, этикетного обращения «милостивый государь», или в редуцированном виде «сударь», как в «Выстреле»).

В «Дубровском» находят отражение и другие особенности пушкинского художественного метода: можно отметить сходство сюжетного хода венчания невесты с другим в «Метели» и в «Дубровском». Бедный прапорщик Владимир похищает Марию Гавриловну (с её согласия), чтобы тайно обвенчаться против воли родителей, но из-за метели опаздывает, из-за чего Мария Гавриловна оказывается обвенчана с незнакомцем. Владимир Дубровский, вероятно, тоже предполагает тайное венчание (Марья Кирилловна обещает стать его женой), но опаздывает и является освободить Машу уже после её венчания с князем Верейским. В «Капитанской дочке»

присутствует другой вариант этого мотива – со счастливым концом: Гринёв спасает Машу Миронову от принуждения к замужеству со Швабриным. В чём отличие? Возможно, в целомудрии и смирении героев: Пётр Гринёв уговаривает Машу броситься к ногам её родителей и обвенчаться, надеясь со временем получить прощение Андрея Петровича Гринёва, но Маша воспринимает волю родителей как божью волю и покоряется; когда Пётр Гринёв освобождает Марию Ивановну, она повторяет, что станет его женой только при согласии родителей, с чем Гринёв соглашается, хотя и «почитает её своей женою». В «Капитанской дочке» снимается мотив противостояния родительской воли, похищения и тайного венчания, присутствующий в «Метели» и в «Дубровском».

Интересно, что после венчания Маши Троекуровой с князем Верейским Дубровский не погибает, как Владимир из «Метели» и Рославлёв в аналогичной ситуации. Предположительно, это может указывать или на возможность воскресения Дубровского в новом качестве (т.к. в качестве жениха Маши он погиб), или на намерение Пушкина изобразить развитие ситуации в третьем томе (в одном из пунктов плана третьего тома значилось «Вдова»), впрочем, одно другого не исключает.

Для Троекурова, насильно принуждающего дочь к браку с богатым стариком и содержащего взаперти 16 горничных, некоторые из которых время от времени выдаются замуж и заменяются новыми, любовь, венчание и брак лишены сакрального смысла. Однако венчание лишено сакрального смысла и для Владимира Дубровского: по его мнению, Маша, принуждённая к браку, может его оспорить. Но Маша понимает, что таинство можно оспорить перед людьми, но не перед богом. Сцена венчания дана в восприятии Маши – «пустая и холодная церковь», «холодный поцелуй немилого супруга» [Пушкин 1960: 228], «невозвратимые слова». Маша, для которой слова, произнесённые священником в церкви, становятся невозвратимыми, возвращает таинству и слову сакральный смысл, признавая волю бога высшей ценностью.

Таким образом, религиозный план романа объединяет две сюжетные линии, делая его целостным произведением, несмотря на отсутствие запланированного Пушкиным третьего тома. Мотив «псарни» и профанации святыни, появляющийся в сюжетной линии, связанной с отнятием имени, получает развитие и разрешение в любовной линии: «приватизированная» религия вновь обретает сакральный смысл, профанация святыни Троекуровым оборачивается восстановлением её сакрального значения Машей.

#### 2.4 Истоки и характер словесного завершения «Египетских ночей» А.С. Пушкина

«Египетские ночи» – произведение, написанное в 1835 году и традиционно относящееся к корпусу незавершённой прозы А.С. Пушкина. Повесть состоит из трёх глав: в первой к поэту Чарскому обращается за помощью итальянец-импровизатор, во второй Чарский и итальянец обсуждают подробности вечера, организованного Чарским, третья посвящена выступлению итальянца перед петербургской публикой.

В качестве импровизаций итальянца в текст включаются два стихотворения, принадлежащих Пушкину: «Поэт идёт. Открыты вежды...» и «Чертог сиял. Гремели хором...». В рукописи произведения стихотворения отсутствуют. Первое включается в текст «Египетских ночей» только с XX века и является контаминацией различных переработок «Езерского» и белого автографа XIII строфы поэмы, второе выбрано В.А. Жуковским при подготовке произведения к посмертному изданию (при жизни поэта не издавалось) [Пушкинская энциклопедия 2012: 59, 61].

Написанию «Египетских ночей» предшествовало несколько других произведений незавершённой прозы, имеющих схожие мотивы. Так, описание характера и образа жизни Чарского опирается на образ героя неопубликованного «Отрывка» («Несмотря на великие преимущества...», 1830). Как указано в Пушкинской энциклопедии, образ Чарского имеет

некоторые автобиографические черты: неприязнь к вульгарным представлениям публики о поэте как «сочинителе», нежелание поддерживать разговоры о литературе в обществе и категорический отказ ориентироваться в творчестве на вкусы и запросы толпы – эта позиция выражена Пушкиным также в стихотворениях «Поэт» («Пока не требует поэта...», 1827), «Поэт и толпа» (1828), «Поэту» («Поэт! Не дорожи любовью народной...», 1830). Но в «Египетских ночах» Пушкин намеренно стирает некоторые автобиографические черты героя «Отрывка» и придаёт описанию Чарского иронические интонации [Пушкинская энциклопедия 2012: 53].

К сюжету, связанному с Египтом и Клеопатрой, Пушкин обращался неоднократно, начиная с написанного в 1824 г. стихотворения «Клеопатра», вторая редакция которого (1828) впоследствии была помещена в текст «Египетских ночей». К прозаическим произведениям, в которых присутствует «египетский сюжет», относятся «Гости съезжались на дачу...» (1828-1830), «Повесть из римской жизни» (1833-1835) (согласно пушкинскому плану, «Повесть» должна была содержать рассказ о Клеопатре) и «Мы проводили вечер на даче...» (1835). Не вызывает сомнений, что постоянное возвращение к творческому замыслу произведения о Клеопатре указывает на особую значимость этого сюжета для поэта.

Вопрос завершенности/незавершенности «Египетских ночей» в современной науке остаётся нерешённым. Часть исследователей поддерживает гипотезу, восходящую к В.Г. Белинскому, П.В. Анненкову и Ф.М. Достоевскому (называвшему «Египетские ночи» «самым полным, самым законченным произведением» и добавлявшему: «развивать и дополнять этот фрагмент в художественном отношении более невозможно» [Достоевский 1987: 128]), – произведение следует относить к завершенным на основании художественной целостности (исчерпанности) и эстетического совершенства. По мнению исследователей, придерживающихся другой точки зрения, художественные и эстетические оценки произведения не считаются достаточными для решения проблемы, вывод о незаконченности и

незавершённости «Египетских ночей» делается исходя из отсутствия белого автографа или плана, который мог бы положительно доказать исчерпанность пушкинского замысла [Пушкинская энциклопедия 2012: 63-64].

В дальнейших рассуждениях о характере завершения «Египетские ночи» мы будем опираться на работы М.М. Бахтина, разделявшего формальное условно-композиционное и архитектурное завершение (смысловую исчерпанность). По Бахтину, произведение может быть тематически завершённым при внешней композиционной незаконченности [Медведев (Бахтин): 1993].

По сложившейся историко-литературной традиции, ставшей своего рода исследовательским стереотипом, принято выделять одну из сюжетных линий как наиболее значимую: «либо повесть рассматривается как история о Клеопатре, для которой сцены современной жизни служат лишь композиционным обрамлением, либо, напротив, стихотворение о Клеопатре представляется необязательной вставкой в повесть о положении поэта в современном обществе» [Пушкинская энциклопедия 2012: 64]. Такой подход представляется сомнительным. Название «Египетские ночи» (а первоначально – «Клеопатра») недвусмысленно указывает на то, что сюжет с Клеопатрой имеет существенное значение для пушкинского замысла и потому не может восприниматься как необязательный или второстепенный. Сюжетная линия Чарского и импровизатора содержит не только социальную проблематику (положение поэта в обществе), но и такие важные для Пушкина темы и проблемы как, например, природа творчества и вдохновения, понимание между поэтом и публикой, профанация толпой предназначения поэта, из чего следует, что сюжет введён Пушкиным не только в качестве композиционного приёма. Предполагаем, что для понимания пушкинского произведения обе сюжетные линии необходимы и должны рассматриваться как равноценные в смысловом отношении части единого замысла.

Тема поэзии в «Египетских ночах» так или иначе комментируется всеми исследователями, в разные годы обращавшимися к пушкинскому тексту. Так,

например, авторы концептуальной статьи в новом издании Пушкинской энциклопедии отмечают, что при противопоставлении социального положения светского человека Чарского и нищего итальянца-импровизатора в образах обоих поэтов «подчёркнуто несоответствие между творческой природой личности и её социальной ролью» [Пушкинская энциклопедия 2012: 55]: на светском приёме в Чарском невозможно узнать поэта; «дикая жадность» бедного итальянца и стремление к прибыли кажутся несоответствующими удивительному дару импровизации. Это противоречие трактуется как разрыв между творчеством и социально-бытовой жизнью, раздвоенность бытия: «мотив «двойного бытия» поэта представлен в повести в двух разных социально-психологических вариантах» [Пушкинская энциклопедия 2012: 55]. Согласно статье Пушкинской энциклопедии, в «Египетских ночах» природа творчества и таланта не раскрывается Пушкиным: «Решительно разделяя области творчества и жизни <...>, Пушкин не считает нужным подробно рассказывать о внутренних процессах творческого сознания» [Пушкинская энциклопедия 2012: 54]. Эта часть энциклопедической статьи опирается на работы Е.Г. Эткинда, рассматривавшего «Египетские ночи» как «психологический этюд» [Эткинд 1998: 68] и, соответственно, изучавшего произведение в психологическом аспекте.

Эткинд, проницательно отмечая «неразрешимость творческой тайны» [Эткинд 1998: 71] в «Египетских ночах», делает вывод о скептическом отношении Пушкина к возможности понять «внутреннего человека».

Как указывал С.Г. Бочаров, научное изучение творчества Пушкина не тождественно его пониманию [Бочаров 1999]. Для понимания «Египетских ночей» выделение психологического аспекта творческого процесса представляется нецелесообразным: предметом художественного осмысления и изображения Пушкина являются не «внутренние процессы сознания», не психология поэта, а сама сущность творчества и таланта. Именно поэтому, вместо подробного описания внутреннего состояния творца в момент



создания произведения искусства, Пушкин словами итальянца подчеркивает таинственную природу поэтического дара и вдохновения («Всякий талант неизъясним»).

Для Пушкина характерно восприятие творчества и вдохновения как необъяснимого, сакрального явления (в связи с чем Н.К. Гей пишет о религиозной онтологии пушкинского слова – см. §1.3); поэтического дара – как призвания, обязывающего к служению. Не случайно А.М. Панченко, говоря о независимом мироощущении русских поэтов и об их особом отношении к творчеству (буквально в религиозном смысле), приводит следующую цитату из «Египетских ночей»: «Когда находила на него такая дрянь (так называл он вдохновенье), Чарский запирался в своем кабинете и писал с утра до поздней ночи. Он признавался искренним своим друзьям, что только тогда и знал истинное счастье» [Пушкин 1960: 272]. Чарский творит по вдохновению, представляющему собой таинственное явление, и потому он истинный поэт, поэт по призванию, причастный особому сакральному миру. Раздражённый визитом незваного гостя, невольном помешавшему творческому таинству, и оскорблённый словами о «покровительстве господ», Чарский неблагоприятно встречает бедного итальянца, но после раскаивается в своём недружелюбном приёме, узнав, что перед ним импровизатор – обладатель «неизъяснимого» поэтического дарования.

Для Чарского поэзия связана с самыми сокровенными переживаниями и потому неприкосновенна; он не может выносить пошлую роль «сочинителя», предлагаемую ему публикой. Поэтому же он не говорит в обществе о литературе: поэзия для Чарского не предмет светской болтовни, а единственный источник счастья. Чтобы не терпеть поминутно «приветствия, запросы, альбомы и мальчишек», Чарский вынужден «употреблять всевозможные старания», скрывая свои занятия поэзией и притворяясь вовлечённым в светские интересы, роль светского dandy для него более приемлема, чем роль «сочинителя».

Недостижимость диалога между Чарским и публикой, которая «смотрит на него как на свою собственность; по её мнению, он рождён для её пользы и удовольствия» [Пушкин 1960: 271], подчёркивается темой, предложенной им итальянцу для импровизации: «поэт сам избирает предметы для своих песен; толпа не имеет права управлять его вдохновением» [Пушкин 1960: 277]; Чарский отказывается быть в услужении у толпы и следовать её капризам. Понимание между импровизатором и посетителями его вечера невозможно (т.к. петербургское общество не говорит по-итальянски) и не предполагается; публика не нуждается в понимании, для неё поэт — всего лишь фигляр («холодная толпа взирает на поэта, как на заезжего фигляра» [Пушкин 1959: 300] («Ответ анониму», стихотворение 1830 года); ср. в «Египетских ночах»: «Чарскому неприятно было видеть поэта в одежде заезжего фигляра» [Пушкин 1960: 280]). На выступление итальянца приходят из праздного любопытства, потому что он в моде. Так, тема «Клеопатра и её любовники», придуманная публикой, вызывает у импровизатора недоумение, пока Чарский не объясняет её, открыв в ней поэтический потенциал. Диалог и, следовательно, понимание возможно только между двумя поэтами; на вопрос Чарского, может ли импровизатор обойтись без публики, рукоплесканий и музыки (атрибутов представления) итальянец отвечает: «Пустое, пустое! Где найти мне лучшую публику? Вы поэт, вы поймёте меня лучше их, и ваше тихое ободрение дороже мне целой бури рукоплесканий» [Пушкин 1960: 276-277].

Толпа, неспособная понять сакральную природу творчества, тем не менее, стремится искусственно сакрализировать поэзию, требуя от поэта возвышенной одухотворённости и считая «низкий» предмет недостойным внимания поэта:

«Предмет ничтожный поминутно  
Тебя тревожит и манит.  
Стремиться к небу должен гений,  
Обязан истинный поэт  
Для вдохновенных песнопений

Избрать возвышенный предмет» [Пушкин 1960: 277]

Поэт же утверждает свободу избирать любой предмет для своих песен, из чего следует, что не предметом изображения определяется сакральная природа поэзии.

Для поэта творчество – естественная и органичная часть жизни, тот быт, который уже не исчерпывается сугубо утилитарными функциями и смыслом, но преображается и освящается словом в качестве сакрального явления. Чарский пишет стихи, уединяясь в своём кабинете, испытывая досаду, если его беспокоят извне; импровизация так же естественно и непосредственно включена в жизнь итальянца («Как изъяслю вам мою благодарность? Хотите ли выслушать импровизацию?») [Пушкин 1960: 276]). Хотя итальянец по «житейской необходимости» и делает поэзию частью выступления, он не испытывает потребности в представлении («Пустое, пустое!»). Таким образом, поэзия как сакральное явление органично включена в быт и неотделима от него, а попытки исключить «низкий» быт из поэзии оказываются её профанацией.

По лирическому сюжету, у Клеопатры место непринуждённого быта занимает царствование: дворец, роскошь, престол, разврат, непрекращающийся пир. В научной литературе проводится сближение Чарского и Клеопатры на основании «внутренней опустошенности, пресыщенности, скуке оттого, что всё уже изведано» [Нусинов 1941: 330-331] обоих героев. Чарский может быть пресыщен мишурой светской жизни, но центром его быта, его «естественной средой обитания» всё же является кабинет, где он бывает счастлив и испытывает «благодатное расположение духа», т.е. вдохновение. В жизни царицы нет места частному быту, открывающему возможность для проявления сакрального в обыденном, – быт замещается развратом. Скука и опустошенность оказываются следствием отсутствия сакрального смысла, а предложенная «сделка» – попыткой преодолеть однообразие жизни. Разврат сакрализуется и воспринимается едва ли не как религиозное служение («... о матерь наслаждений (Киприда),

Тебе немислимо служу»), театрализованне абряды напминают «религиозное представление» с атрибутами богослужения: жрецами, лампадами, фимиамом. Сакрализация разврата по своей сути является профанацией таинства любви.

Ф.М. Достоевский в «Ответе «Русскому вестнику» заметил непристойное воодушевление публики при словах иностранца о Клеопатре: «Спокойно произносит он в аристократической зале: у великой царицы было много любовников, и с изумлением видит, как северные варвары начинают ухмыляться и хохотать» [Достоевский 1987: 130]. В теме, для Чарского и импровизатора содержащей поэтический (следовательно, сакральный) резерв, публику интересует пикантная сторона. В этом отношении современное общество (толпа) сближается с Клеопатрой: буквальный (физический) разврат египетской царицы соотносится с духовным развратом толпы. Как и Клеопатра, публика скучает («Поедут: иные из любопытства, другие, чтоб провести вечер как-нибудь» [Пушкин 1960: 275]) и испытывает потребность в театрализованном представлении. Толпе необходима декларация «стремления к небу» и возвышенности поэзии, которая оказывается профанацией.

Сравнение толпы с любовницей присутствует также в стихотворении Пушкина 1833 г.:

«Толпа глухая,  
Крылатой новизны любовница слепая,  
Надменных баловней меняет каждый день,  
И катятся стуча с ступени на ступень  
Кумиры их, увенчанные ею» [Пушкин 1959: 618].

В «Египетских ночах» не делается усиленного акцента на непостоянстве толпы, но этот мотив выражен достаточно чётко в словах Чарского «главное, чтоб вы были в моде» [Пушкин 1960: 275]. Слепота и неразборчивость публики подчёркивается причинами, по которым она приходит на выступление итальянца и принципиальной невозможностью понимания между поэтом и светскими зрителями (см. выше). Строка стихотворения,

характеризующая толпу, «Крылатой новизны любовница слепая» [Пушкин 1959: 618], применима к Клеопатре: для египетской царицы «сладострастный торг» – способ преодолеть однообразную скуку, удовлетворить стремление к новым впечатлениям, при этом безразлично, кто станет новым любовником – торг ведётся с каждым желающим. Толпа каждый день меняет модных кумиров – Клеопатра каждую ночь меняет любовников.

Такое образно-тематическое соответствие двух разных произведений Пушкина подтверждает наше предположение о сближении публики и Клеопатры, указывая на то, что сравнение толпы с непостоянной любовницей свойственно для художественной системы Пушкина.

Таким образом, два лирических фрагмента соотносятся друг с другом и с прозаическим повествованием. Текст заканчивается стихотворением о Клеопатре, которое является поэтическим, сакральным (наиболее полным и значимым) словом. После сакрального слова продолжение излишне и неуместно. Поэтому текст «Египетских ночей» можно считать тематически исчерпанным и завершённым.

2.5 Ирония в статье «Последний из свойственников Иоанны д'Арк»: анализ стилистического приёма как способ понимания авторской мистификации

Известно, что последним произведением Пушкина является статья «Последний из свойственников Иоанны д'Арк», над которой поэт работал в начале января 1837-ого незадолго до дуэли с Дантесом. Статья предназначалась для публикации в «Современнике» и была напечатана посмертно.

Статья начинается с сообщения о смерти последнего потомка родного брата Иоанны д'Арк г-на Дюлиса и о продаже его наследником книготорговцем Джемсом Белли бумаг покойного, среди которых присутствовала краткая переписка отца г-на Дюлиса и Вольтера. (Как

известно, Пушкин с юности увлекался творчеством Вольтера, и ему, как и всему читающему обществу, была хорошо известна сатирическая поэма о Жанне д'Арк «Орлеанская девственница», в которой Жанна и католическая церковь изображены в сниженно-ироническом ключе. Пристрастие к Вольтеру было повсеместным. Поэма грешит скабрёзностями, поэтому она была запрещена цензурой, что, однако же, не помешало «Девственнице» стать одним из самых читаемых произведений в кругах образованной публики). После «информационной заметки» о смерти Дюлиса и обнаружении переписки приводятся письма отца г-на Дюлиса и Вольтера. Дюлис, «добрый дворянин, мало занимавшийся литературой» [Пушкин 1962: 222] прочтя вольтеровскую «Орлеанскую девственницу» как историческую хронику, возмущён клеветой в отношении его прославленной родственницы и посылает вызов фернейскому остро слову. Вольтер, называясь больным стариком, прикованным к постели, в ответном письме отказывается от дуэли и отрекается от поэмы. В конце статьи приводится комментарий английского журналиста, обрушивающегося на Вольтера, который «присовокупляет поругание к смертным страданиям девы» [Пушкин 1962: 225], и французов, восторженно принявших поэму. Статья оканчивается словами «Жалкий век! Жалкий народ!» [Пушкин 1962: 225].

Произведение долгое время считалось рефератом английской статьи и не представляло значительного интереса для пушкинистов до публикации дневников А.И. Тургенева в 1928г., содержащих следующую запись от 9 января 1837 г.: «Я зашёл к Пушкину: он читал мне свои *pastiche* на Вольтера и на потомка Jeanne d' Arc» [цит. по Буланин: 2015, с. 243]. Исследователи творчества первого поэта быстро заполнили пустующую библиографическую нишу.

В настоящий момент в пушкинистике выделяются три основные позиции в вопросе интерпретации «Последнего свойственника»: осмеяние Вольтера и отречение от вольтерьянства (Н.О. Лернер, Б.В. Томашевский, А. Севастьянов); пародийное переложение преддуэльного конфликта (Д.Д.

Благой, А.А. Долинин); набросок для задуманного Пушкиным художественного исторического произведения (С.А. Фомичев, И.С. Юхнова). Автор статьи Пушкинской энциклопедии О.С. Муравьёва считает произведение выражением связанных с преддвуэльной ситуацией переживаний и размышлений Пушкина, касающихся двух противоречивых жизненных позиций: «изящного, уточненного цинизма и простодушной, прямолинейной порядочности» [Пушкинская энциклопедия 2020: 308].

Нам представляется, что, хотя обозначенные интерпретации допустимы, они не учитывают затронутой в статье исторической проблематики.

А.А. Долинин указывает на смешение понятий «пастиш», «мистификация» и «пародия» в исследовательской литературе, посвященной «Последнему из свойственников». Под пастишем в XIX веке понималась имитация манеры и стиля писателя, и «Последний из свойственников» «может быть назван пастишем только в самом общем, расширительном смысле — постольку, поскольку он имитирует стандартную форму русской журнальной статьи, информирующей читателя о иностранной публикации и включающей фрагменты перевода» [Долинин 2008: 201]. Хотя в письме Вольтера Пушкин воспроизводит свойственные ему отговорки и жалобы на старость, немощность, болезни, приведённые на французском фразы не находят соответствий в переписке Вольтера, с которой Пушкин был знаком [Долинин 2008].

А.А. Долинин и Д.М. Буланин обращают внимание на заглавие статьи: у Орлеанской девы, очевидно, не могло быть свойственников (породнившихся через брак). По этой причине при посмертном издании в «Современнике» статья была напечатана под названием «Последний из родственников Иоанны д'Арк» (издатели решили, что Пушкин допустил опisku). Однако, как указывает Буланин, слово «свойственник» в XIX веке использовалось и в значении «родственник», поэтому заглавие может пониматься различно и относиться к нескольким героям: «это либо Дюлис-отец (последний из достойных членов семьи), либо не оставивший потомства ничем не

примечательный Дюлис-сын. Но в пушкинском тексте фигурирует и «свойственник» в буквальном смысле — это родственник жены Дюлиса-сына Джемс Белли, «книгопродавец Эдимбургский» [Буланин 2016: 83]. Здесь заметим, что книгопродавец Эдимбургский Джемс Белли не только последний свойственник в генеалогическом смысле, но и наследник, продавший — передавший — грамоты, что кажется не случайным, так как затрагивает значимую для творчества Пушкина проблему исторического наследования, добавляя ещё одно звено в цепь преемственности, через которую письма попадают к читателю: Дюлис-отец передаёт их Дюлису-сыну; далее их наследует эдимбургский книготорговец, продаёт с публичного торгу; благодаря чему их печатают в журнале Morning Chronicle с комментарием английского журналиста; наконец, статью переводит Пушкин, дополняя собственными краткими замечаниями. Этот приём создания «истории произведения» схож с приёмом множества повествовательных инстанций в «Повестях Белкина». Несмотря на отсутствие «хора рассказчиков», создающих, по Бочарову, «бездну пространства», «цепь преемственности» в «Последнем свойственнике» выполняет похожую роль: письма, как и белкинские повести, оказываются *переданными* – в «Повестях Белкина» это придаёт рассказу особый статус непридуманного «авторитетного слова», в «Последнем из свойственников» - открывает историческую перспективу. Сам же Пушкин занимает удалённую позицию издателя-переводчика.

Отказываясь от авторской позиции, Пушкин придаёт суждениям героев самостоятельный, независимый статус, создавая многоголосие. В статье прямо представлены три различные точки зрения на события французской истории: Дюлиса-сына, самого Вольтера и английского журналиста. Пушкин, таким образом, создаёт полифонию, равноправие звучащих голосов, не отдавая авторского предпочтения ни одному из них.

Но в произведении присутствует и собственный авторский голос — это замечание, принадлежащее непосредственно Пушкину: «Несмотря на смешную сторону этого дела, Вольтер принял его не в шутку. Он испугался



шуму, который мог бы из того произойти, а может быть и шпаги щекотливого дворянина, и тотчас прислал следующий ответ» [Пушкин 1962: 223]. Констатируя иронический тон приведённого фрагмента и проведя обзор случаев упоминаний Иоанны д`Арк друзьями и современниками Пушкина — упоминаний преимущественно язвительных, Д.М. Буланин делает вывод об ироническом (в духе Вольтера) отношении окружения Пушкина к символическому образу Жанны д`Арк и в целом ироническом тоне пушкинской статьи «Последний из свойственников Иоанны д`Арк».

Тут необходимо подчеркнуть, что насмешливое отношение к образу Орлеанской девы было вызвано неприязнью не к историческому прототипу, а к французскому национальному культу Жанны д`Арк, носящему в то время повальный характер и породившему множество отчаянно патриотических художественных произведений, которые пользовались бешеной популярностью во Франции и раздражали русскую интеллигенцию выпренными восхвалениями девы из Домреми и экзальтированной галломанией. По Буланину, «Орлеанская девственница» Вольтера «удержалась в памяти следующих поколений отнюдь не из-за особых своих дидактических или художественных достоинств, а из-за несоответствия тому гражданскому культу Жанны, который, начиная с XIX в., приобрёл во Франции почти официальный статус» [Буланин 2016: 25].

Тем не менее, единственные слова, принадлежащие непосредственно автору, действительно имеют ироническую интонацию. Однако и в речи английского журналиста звучит отдалённо голос Пушкина: свойственные ему идиомы («ещё не купленное вдохновение», «подвиг честного человека») и некоторые замечания, находящие соответствия в других текстах. Рассмотрим их подробнее.

В исследовательской литературе часто отмечается сходство между словами английского журналиста о Вольтере и незаконченной статьёй самого Пушкина «О ничтожестве литературы русской»: «...наконец и он, однажды в своей жизни, становится поэтом, когда весь его разрушительный гений со

всею свободою излился в цинической поэме, где все высокие чувства, драгоценные человечеству, были принесены в жертву демону смеха и иронии...» [Пушкин 1962: 412]. Это соответствие, однако, не должно становиться основанием для отождествления позиции Пушкина и английского журналиста. Подобные параллели между автором и его героями следует проводить с большой осторожностью, учитывая контекст произведения и пушкинского творчества.

Ранее уже упоминалось совпадение последнего восклицания английского журналиста «Жалкий век! Жалкий народ!» с восклицанием героя «Романа в письмах» по поводу памятника Минину и Пожарскому, на котором имена русских национальных героев были записаны в виде кальки с французского языка: «отечество забыло даже настоящие имена своих избавителей. Прошедшее для нас не существует. Жалкий народ!» [Пушкин 1960: 43].

Аналогия с Жанной понятна: памятник Минину и Пожарскому — предмет почитания, но при этом, как говорит пушкинский герой, забыты даже их исторические имена. Образ Жанны д'Арк неоднократно использовался французами в качестве своеобразной рекламы тех или иных движений или личностей: в том числе, Жанна, совершившая религиозный подвиг сохранения монархической власти, была провозглашена Наполеоном одним из символов буржуазной революции. Несмотря на внешнее почитание французами Жанны д'Арк, искусственно создаваемый французский ультрапатриотический культ Орлеанской девы уже не относился к подлинной исторической фигуре, а лишь эксплуатировал известный национальный образ в политических целях.

Имя Жанны д'Арк связывалось в сознании современников Пушкина с её декларативным восхвалением и культивацией в рамках агрессивной патриотической французской политики. Результатом отторжения казённого культа Жанны, как уже упоминалось, стало иронически-насмешливое восприятие её образа.

Персонажами статьи создаётся подобная ситуация мнимого выбора: или торжественно-декларативное восхваление Жанны д'Арк Дюлисом и журналистом, или осмеяние Орлеанской девы Вольтером, который легко меняет тон и присоединяется к апологетам Жанны: «А ты, храбрая амазонка, Позор англичанам и опора трона» [Пушкин 1960: 223]. Английский журналист, обрушиваясь на французов и Вольтера с обвинениями в дикости и неблагодарности, не забывает подчеркнуть превосходство Англии: «По крайней мере мы хоть что-нибудь сделали для памяти славной девы; наш лауреат посвятил ей первые порывы своего (ещё не купленного) вдохновения. Англия дала пристанище последнему из её сродников» [Пушкин 1960: 224]. Слова о Жанне д'Арк к ней самой отношения уже не имеют; и культивация Девы, и глумление над ней являются формами манипуляции её именем и подмены действительного исторического прошлого интересами настоящего, что и становится объектом пушкинской иронии.

Таким образом, ирония оказывается сюжетообразующим началом, и иронический тон произведения вскрывает несоответствие между внешним почитанием Жанны д'Арк и забвением реального смысла её подвига. Мистификация способствует полноценной передаче героям их слов (Вольтеру — отречение от кощунственной поэмы, английскому журналисту — обличение французов), позволяет дистанцироваться, рассмотреть проблему с разных точек зрения, что в итоге приводит к возникновению ложной альтернативы: превозношение или высмеивание Жанны. Поэтому Пушкин, не принимая ни одну из сторон, ограничивается кратким ироническим замечанием. Именно посредством единовременного звучания и слияния нескольких голосов, не исключая и иронического тона, выражается авторская позиция. Мистификация же является идеальным средством создания столь необходимой полифонии.

Следовательно, мистификация «Последний из свойственников Иоанны д'Арк», содержащая художественные образы персонажей — носителей различных точек зрения, выходит за жанровые рамки как публицистической

статьи, так и пастиша (или стилизации) и может рассматриваться как полноценное художественное произведение, имеющее концептуальное сходство с другими произведениями А.С. Пушкина и отражающее существенные особенности пушкинского мышления.

## Выводы

Нами были проанализированы пять произведений незавершённой прозы А.С. Пушкина: «Роман в письмах», «Рославлёв», «Дубровский», «Египетские ночи» и «Последний из свойственников Иоанны д`Арк». Рассмотрим итоги анализа каждого из этих произведений.

В «Романе в письмах» были сформированы некоторые стилистические особенности прозы А.С. Пушкина: устранение всеобъемлющего автора-повествователя, многоголосие, обуславливающее диалогический характер произведения. Проблема быта, дома в «Романе в письмах» сочетается с исторической проблематикой; семейные воспоминания приравниваются к исторической памяти народа, которая воспринимается как главная ценность народа, определяющая его быт и бытие. Проблема понимания исторической памяти – одна из важнейших в творчестве А.С. Пушкина – находит отражение и в более поздних произведениях.

«Рославлёв» был написан А.С. Пушкиным в ходе своеобразной художественной полемики в М.Н. Загоскиным. Нами рассматривается, как Пушкин переосмысляет сюжет М.Н. Загоскина и образы героев с кардинально другой авторской позиции: прошлое не становится объектом манипуляции, главная героиня, переосмысление образа которой стало основной творческой задачей, решаемой А.С. Пушкиным в «Рославлёве», вспоминается как живой образ, а не условный знак, использованный Загоскиным в идеологических целях. У Пушкина Полина, противопоставленная высшему обществу, легко меняющему галломанию на экзальтированный патриотизм и ксенофобию, представлена истинной носительницей русского духа, выразительницей

национального призвания. В художественном воплощении истинного образа Полины Пушкин находит путь сохранения связи с прошлым, единства с ушедшими друзьями, в то время как манипуляция историей неизбежно сопряжена с восприятием прошлого и умерших как объекта – в этой ситуации «прошедшего для нас не существует» и соприкосновение с ним невозможно, следовательно, невозможно и наследование исторического опыта. Проблема манипуляции прошлым свойственна для многих исторических произведений А.С. Пушкина, но в «Рославлёве» она заострена полемической направленностью повести.

«Дубровский» традиционно (со времён советского литературоведения) рассматривается в двух аспектах: либо как социальный роман о борьбе классов, в котором объединение дворянина Дубровского с крестьянами представляется неудачным сюжетным ходом, несоответствующим жизненной правде (социалистическая трактовка), либо как авантурный роман, являющийся контаминацией мотивов европейских разбойничих и сентиментальных романов. В новейшем литературоведении в лучшем случае эти два подхода объединяются. Также в большинстве работ указывается неестественность соединения двух сюжетных линий: сюжета, связанного с изъятием имения Дубровских, и любовной интриги. В второй главе дипломной работы предлагается новый подход к интерпретации «Дубровского»: нами рассматривается религиозный план произведения, являющийся основой художественного единства двух сюжетных линий. Особое значение в произведении приобретает мотив «псарни», имеющий евангельское происхождение. «Псарня» представляет собой особое пространство, характеризующееся профанацией религиозной святыни и заменой её «приватной» религией Троекурова. Мотив получает разрешение в любовной линии: Маша Троекурова отказом бежать с Дубровским после венчания возвращает таинству и религии сакральный смысл. Также в «Дубровском» мы рассматриваем мотивы и морфологические особенности, свойственные другим произведениям А.С. Пушкина: например, в произведениях, где

присутствует мотив тайного венчания, похищения и противостояния родительской воли план героев неизбежно оканчивается катастрофой («Дубровский» и «Метель»); в «Капитанской дочке», где этот мотив снимается и акцентируется отказ героев от противостояния родительской воле и тайного венчания, героев ожидает счастливая развязка.

В «Египетских ночах» находят воплощение значимые для творчества Пушкина проблемы поэта и толпы, природы вдохновения, а также давно интересовавший его сюжет с Клеопатрой. При анализе «Египетских ночей» мы рассматриваем две сюжетные линии (поэтов и Клеопатры) как две равноценные части единого замысла, выявляя единую проблематику. Для поэта (Чарского и импровизатора, воплощающих «двойное бытие» поэта) творчество, во-первых, имеет религиозную онтологию (вдохновение и талант как «неизъяснимое» явление), во-вторых, является естественной и органичной частью быта. Конфликт поэта и толпы выражается через опошление толпой поэзии и призвания поэта, т.е. через профанацию святыни. У Клеопатры частный быт, в котором сакральное открывается через обыденное, замещается театрализованным развратом, получающим статус «религиозной ценности». Профанация Клеопатры религиозной святыни посредством замены её развратом соотносится с духовным развратом толпы, профанирующим сакральное явление творчества. Тема профанации святыни как формы разврата открывается импровизатором в поэтическом, следовательно, сакральном и наиболее полном слове. Поэтому, по нашему мнению, «Египетские ночи» являются тематически исчерпанным и, следовательно, завершённым произведением.

В статье-мистификации «Последний из свойственников Иоанны д`Арк» мы анализируем своеобразие реализации исторической проблематики. Ирония в статье выступает сюжетообразующим началом, и иронический тон произведения вскрывает несоответствие между внешним почитанием Жанны д`Арк и забвением реального смысла её подвига, указывание на использование искусственно создаваемого культа с целью манипуляции. Мистификация

способствует полноценной передаче героям их слов, позволяет дистанцироваться, рассмотреть проблему с разных точек зрения, что в итоге приводит к возникновению ложной альтернативы: превозношение или высмеивание Жанны – оба этих варианта оказываются путями забвения истории. Именно посредством единовременного звучания и слияния нескольких голосов, не исключая и иронического тона, выражается авторская позиция. Мистификация «Последний из свойственников Иоанны д`Арк», содержащая художественные образы персонажей – носителей различных точек зрения, выходит за жанровые рамки публицистической статьи и является полноценным художественным произведением, имеющим концептуальное сходство с другими произведениями А.С. Пушкина и отражающим существенные особенности пушкинского мышления.

Таким образом, во второй главе нами были раскрыты особенности поэтики и проблематики каждого из выбранных произведений незавершённой прозы А.С. Пушкина.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, недостаточная изученность незавершённой прозы А.С. Пушкина указала нам на необходимость более внимательного рассмотрения незавершённой прозы и её места в творчестве Пушкина.

Обзор научной литературы, сделанный в первой главе дипломной работы, позволил определить особенности пушкинской прозы, существующие проблемы изучения незавершённой прозы А.С. Пушкина, сформировать теоретическо-методологическую базу исследования и сформулировать гипотезу исследования.

Для подтверждения гипотезы нами было проанализировано пять произведений незавершённой прозы А.С. Пушкина. Анализ поэтики и проблематики произведений незавершённой прозы позволяет обобщить некоторые конкретные результаты проделанной работы и сделать выводы относительно незавершённой прозы как раздела творчества А.С. Пушкина.

Можно выделить основные проблемы, находящие отражение в рассмотренных нами произведениях незавершённой прозы: проблема быта, проблема понимания исторической памяти и манипуляции историей, проблема профанации святыни, проблема природы творчества и вдохновения. Эти проблемы, кроме того, имеют тесную взаимосвязь: так, проблема быта у Пушкина неизменно соотносится с исторической проблематикой; проблема природы творчества связана с пониманием Пушкиным быта, с проблемой профанации святыни; проблема манипуляции историей (как формы её забвения) не просто связана, а тождественна проблеме профанации святыни. При анализе произведений нами указывалось, что эти же темы находят воплощение и в завершённых произведениях А.С. Пушкина. Конечно, в конкретном произведении та или иная проблематика может быть более акцентирована, но тематическая связанность, казалось бы, совсем разных произведений (завершённых и незавершённых) делает незавершённую прозу неотъемлемой частью целостного художественного мира Пушкина, в котором



отдельные элементы находятся во взаимосвязи и взаимоосвещаются. Вследствие этого очевидно, что произведения незавершённой прозы должны изучаться в контексте всего творчества А.С. Пушкина и изучение незавершённой прозы способствует более глубокому пониманию завершённых произведений.

Анализ поэтики незавершённой прозы также показал, что в каждом из произведений Пушкиным ставятся и решаются творческие задачи; художественные открытия, сделанные поэтом при работе над незавершённой прозой, находят отражение и в других его произведениях. Нами были отмечены не только стилевые находки, впервые опробованные А.С. Пушкиным в произведениях незавершённой прозы и использованные им в дальнейшем творчестве, но и морфологические особенности его творчества, повторы определённых сюжетных ситуаций в различных вариациях. Поэтому можно утверждать, что в произведениях незавершённой прозы воплощаются концептуальные особенности пушкинского художественного мышления.

Таким образом, художественные поиски поэта, обнаруживающиеся в произведениях незавершённой прозы, определяют их поэтику, проблематику и, соответственно, саму специфику незавершённой прозы – её лабораторный характер. Незавершённая проза А.С. Пушкина, представляя собой творческую лабораторию, имеет особый статус в пушкинском творчестве.

Из всего вышесказанного можно заключить, что цели и задачи исследования нами были выполнены, гипотеза – подтверждена, а положения, выносимые на защиту – доказаны.

Тем не менее, самоочевидно, что изучение поэтики незавершённой прозы А.С. Пушкина не исчерпывается этим промежуточным результатом: во-первых, в нашей работе рассматривалась лишь малая часть произведений незавершённой пушкинской прозы; во-вторых, необходим более подробный разбор взаимосвязей незавершённой прозы с остальным творчеством Пушкина, в том числе, поэтическими произведениями; в-третьих, перспективным представляется анализ незавершённой пушкинской прозы в

контексте всей русской литературы, включая как более поздних авторов, так и более ранние её этапы, например, древнерусскую литературу (такой задачи в бакалаврской работе не ставилось). Перечисленные предполагаемые направления в изучении незавершённой прозы А.С. Пушкина указывают на возможность дальнейшей работы по теме дипломного исследования.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Пушкин, А.С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 2: Стихотворения. 1823-1836 / Примеч. Т. Цявловской. – Москва : Гослитиздат, 1959. - 799 с.
2. Пушкин, А.С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 4: Евгений Онегин : Драматические произведения / Примеч. Д. Д. Благого и С. М. Бонди. – Москва : Гослитиздат, 1960. - 598 с.
3. Пушкин, А.С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 5: Романы : Повести / Примеч. С. Петрова. – Москва : Гослитиздат, 1960. – 663 с.
4. Пушкин, А. С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 6: Критика и публицистика / Примеч. Ю. Оксмана. – Москва : Гослитиздат, 1962. - 590 с.
5. Пушкин, А. С. Собрание сочинений : в 10 т. Т. 10: Письма. 1831-1937 / Примеч. И. Семенко. – Москва : Гослитиздат, 1962. - 487 с.
6. Абрамовских, Е.В. Дефиниция понятий незаконченного/незавершенного произведений // Феномен незавершенного : монография / [Ф. А. Снигерева Ф423 и др.] под общ. ред. Т.А. Снигеревой и В.А. Подчиненова. - 2-ое изд., испр. и доп. - Екатеринбург, Изд-во Урал. ун-та, 2019. - С. 16-56.
7. Абрамовских, Е.В. Рецепция незавершённой прозы А.С. Пушкина в русской литературе XIX века : специальность 10.01.01 «Русская литература» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук / Абрамовских Елена Валерьевна ; Уральский государственный университет им. А.М. Горького. – Екатеринбург, 2000. – 24 с.
8. Альтшуллер, М.Г. Эпоха Вальтера Скотта в России. Исторический роман 1830-х годов. / М.Г. Альтшуллер. – Санкт-Петербург : Академический проект, 1996. — 336с.
9. Аристотель. Об искусстве поэзии / пер. с древнегреч. В. Г. Аппелерота ; ред. пер. и с коммент. Ф. А. Петровского. - Москва : Гослитиздат, 1957. - 183 с.

10. Аристотель Поэтика ; Риторика / Аристотель ; [пер. с древнегреч. В. Аппельрота, Н. Платоновой]. - Санкт-Петербург : Азбука, 2013. – 346 с.
11. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 506 с.
12. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин – Санкт-Петербург : Азбука, 2017. – 416 с.
13. Благой Д.Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина / Д.Д. Благой – 2-ое изд., доп. – Москва : Советский писатель, 1977. – 624 с.
14. Благой, Д.Д. Исторические романы Пушкина [вступ. статья] // А.С. Пушкин. Арап Петра Великого ; Рославлёв ; Капитанская дочка / [Вступ. статья Д.Д. Благого]. - Москва : Художественная литература, 1965. – С. 5-31.
15. Бонди, С.М. К истории создания «Египетских ночей» // Бонди, С.М. Новые страницы Пушкина : стихи, проза, письма / С.М. Бонди. – Москва : Кооперативное изд-во «Мир», 1931. – С. 148-205.
16. Бочаров, С.Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. - Москва : Языки русской культуры, 1999. - 626 с.
17. Бочаров, С.Г. Из истории понимания Пушкина // Пушкин и теоретико-литературная мысль / Российская акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [редкол.: Ю. Борев (гл. ред.) и др.]. - Москва : ИМЛИ-Наследие, 1999. – С. 144-177.
18. Бочаров, С.Г. Поэтика Пушкина : Очерки / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. - Москва : Наука, 1974. – 207 с.
19. Буланин, Д.М. Жанна д`Арк в России : исторический образ между литературой и пропагандой / Д. М. Буланин. - Москва ; Санкт-Петербург : Альянс-Архео, 2016. - 718 с.
20. Вольперт, Л. И. Пушкин в роли Пушкина : Творческая игра по моделям французской литературы. Пушкин и Стендаль / Л. И. Вольперт; Тартус. ун-т. - Москва : Языки русской культуры, 1998. - 327 с.

21. Гей, Н.К. Пушкин-прозаик : жизнь — творчество — произведение / Н. К. Гей ; Российская акад. наук, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. - Москва : ИМЛИ РАН, 2008. - 486 с.
22. Гиршман, М.М. Ритм художественной прозы : Монография / М. М. Гиршман. - Москва : Советский писатель, 1982. - 367 с.
23. Гиршман, М.М., Орлицкий, Ю.Б. Стих и проза: два типа ритмической организации // Теория литературы. В 3-х томах. Том III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – Москва: ИМЛИ РАН, 2003. - С. 516-558.
24. Грушкин, А.И. «Рославлёв» // // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. - Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1941. - Вып. 6. - С. 323-337.
25. Гуковский, Г.А. Об источнике "Рославлева" // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. Ин-т литературы. - Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1939. - Вып. 4/5. - С. 477-479.
26. Гуковский, Г. А. Реализм Гоголя. - Москва ; Ленинград : Гос. изд-во художеств. лит., 1959. - 532 с.
27. Дмитриева, Н.Л. «Отрывок из неизвестных записок дамы» // Незавершенные произведения А.С. Пушкина: материалы научной конференции / Государственный музей А.С. Пушкина ; [Сост. Н. И. Михайлова, В. А. Невская]. – Москва : [б.и.], 1993. С. 44-54.
28. Долинин, А.А. Как понимать мистификацию Пушкина «Последний из свойственников Иоанны д`Арк» // И время и место : историко-филологический сборник к шестидесятилетию А.Л. Осповата. / [сост. Рональд Броун и др.]. - Москва : Новое изд-во, 2008. - С. 198-216. - (Новые материалы и исследования по истории русской культуры. Вып. 5).
29. Достоевский Ф.М. Ответ «Русскому вестнику» // Достоевский, Ф.М. О русской литературе : сборник / Ф. М. Достоевский; [сост., вступ. статья и коммент. Ю. И. Селезнева]. - Москва : Современник, 1987. - С. 126-130.

30. Загоскин, М.Н. Рославлёв, или Русские в 1812 году // Загоскин, М.Н. Сочинения. В 2-х томах. Т 1. Историческая проза / [сост., вступ. статья, коммент. А.М. Пескова]. – Москва, Художественная литература, 1988. С. 287-618.
31. Казанович, Е. К источникам «Египетских ночей» // Звенья. Сборник материалов и документов по истории литературы, искусства и общественной мысли XIX века / [под ред. Влад. Бонч-Бруевича, Л. Б. Каменева и А. В. Луначарского]. - Москва ; Ленинград : АCADEMIA. - Т. 3-4. – 1934. - С. 187-204.
32. Лежнев, А.З. Проза Пушкина : Опыт стилового исследования / А.З. Лежнев. - Москва : Гослитиздат, 1937. – 415 с.
33. Лернер, Н.О. Замаскированный Пушкин // Лернер, Н.О. Рассказы о Пушкине / Н. О. Лернер. - Ленинград : Прибой, 1929. - С. 190-198.
34. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Рос. акад. наук. Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; [гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин]. - Москва : Интелвак, 2001.
35. Лотман, Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя : пособие для учащихся. / Ю.М. Лотман – Ленинград : Просвещение, 1981. – 250 с.
36. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре : быт и традиции русского дворянства (XVIII - начало XIX века) / Ю. М. Лотман. - [2-е изд.]. - Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 2008. - 412 с.
37. Лотман, Ю.М. Поэзия и проза // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста / Ю.М. Лотман, М.Л. Гаспаров. – Санкт-Петербург : Искусство-СПб, 1996. – С. 35-43.
38. Лотман, Ю.М. Три заметки к пушкинским текстам // Временник Пушкинской комиссии : сб. науч. тр. / АН СССР, Отд-ние лит. и яз. – 1974. – Вып. 12. / ред. М.П. Алексеев. – Ленинград : Наука : Ленинградское отд-ние, 1974. - С. 88-89.

39. Маранцман, В.Г. Роман А.С. Пушкина «Дубровский» в школьном изучении. - Ленинград : Просвещение. Ленингр. отд-ние, 1974. – 111 с.
40. Медведев, П.Н. (М.М. Бахтин). Формальный метод в литературоведении / М.М. Бахтин ; [комм. В. Махлина]. – Москва : «Лабиринт», 1993 г. – 207 с.
41. Михайлов, А.В. Избранное. Историческая поэтика и герменевтика / Александр Михайлов. - Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – 557 с.
42. Муравьёва, О.С. Французы в «зеркале поэзии» А.С. Пушкина // Западный сборник: в честь 80-летия П.Р. Заборова / Ин-т рус. литературы (Пушкин. дом) РАН ; [сост.: М. Э. Маликова, Д. В. Токарев]. - Санкт-Петербург : Изд-во Пушкинского Дома, 2011. - С. 301-309.
43. Нусинов, И.М. Пушкин и мировая литература. - Москва : Сов. писатель, 1941. - 400 с.
44. Исторический роман А. С. Пушкина / С. М. Петров ; Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. - Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1953. – 157 с.
45. Петрунина, Н.Н. Проза Пушкина : (Пути эволюции) / Н. Н. Петрунина ; [отв. ред. Д. С. Лихачев] ; АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). - Ленинград : Наука : Ленингр. отд-ние, 1987. – 333 с.
46. Пушкинская энциклопедия: произведения / Российская акад. наук, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) ; [редкол.: Виролайнен М. Н. и др.]. – Санкт-Петербург. - Вып. 1: А - Д. - 2009. – 517 с.
47. Пушкинская энциклопедия: произведения / Российская акад. наук, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) ; [редкол.: Виролайнен М. Н. и др.]. – Санкт-Петербург. - Вып. 2: Е - К. - 2012. – 595 с.
48. Пушкинская энциклопедия: произведения / Российская акад. наук, Ин-т русской литературы (Пушкинский Дом) ; [редкол.: Виролайнен М. Н. и др.]. – Санкт-Петербург. - Вып. 3: Л - О. - 2017. – 639 с.

49. Пушкинская энциклопедия: произведения / Российская акад. наук, Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) : [редкол.: Виролайнен М. Н. и др.]. – Санкт-Петербург. - Вып. 4 : П – Р. – 2020. – 621 с.
50. Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П.И. Бартевым в 1851-1860 годах / [вступ. статья и примеч. М. Цявловского]. - Москва : М. и С. Сабашниковы, 1925. - 140 с.
51. Севастьянов, А.Н. Вольтер глазами Пушкина // Вопросы литературы. - 1987. - №2. - С. 156-58.
52. Сидяков, Л.С. «Евгений Онегин» и незавершённая проза Пушкина 1828-1830 годов: (Характеры и ситуации) // Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов / [ред. коллегия: Е. А. Маймин (отв. ред.) и др.] ; Ленингр. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена. - Ленинград : [б. и.], 1975. - 176 с.
53. Сидяков, Л.С. Начальный этап формирования пушкинской прозы // Пушкинский сборник [Текст] / Ред. коллегия: С. Н. Дауговиш [и др.]. - Рига : [б. и.], 1968.
54. Словарь Академии Российской. - Санктпетербург : При Имп. Акад. наук, 1789-1794.
55. Смирнова, Н.Н. Проза Пушкина в свете теории повествования XX века // Пушкин и теоретико-литературная мысль / Российская акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [редкол.: Ю. Боров (гл. ред.) и др.]. - Москва : ИМЛИ-Наследие, 1999. – С. 86-106.
56. Степанов, Н.Л. Об источниках образа импровизатора в «Египетских ночах» // Пушкин : Исследования и материалы / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом) ; Под ред. М. П. Алексеева. - Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР. – Т.10. – 1982. - С. 168-175.
57. Степанов, Н.Л. Проза Пушкина Проза Пушкина / Акад. наук СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. - Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. - 300 с.
58. Тамарченко, Н.Д. Эпика // Теория литературы : [В 4 т.] / Рос. акад. наук. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького; [Редкол.: Ю. Б. Боров (гл. ред.) и др.]. - Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1978. - Т. 1. - С. 10-15.



др.]. – Москва : ИМЛИ РАН : Наследие - Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – 2003. – 589 с.

59. Томашевский, Б.В. О стихе : статьи / Б.В. Томашевский. - Ленинград : Прибой, 1929. – 326 с.

60. Томашевский, Б.В. Пушкин и Франция / Б. В. Томашевский. - Ленинград : Советский писатель, 1960. – 496 с.

61. Томашевский, Б.В. Пушкин : опыт изучения творческого развития / Акад. наук СССР. Ин-т русской литературы (Пушкинский дом). - Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. наук СССР. - Кн. 2: Материалы и монографии (1824-1837). - 1961. - 575 с.

62. Тынянов, Ю.Н. Проза Пушкина // Литературный современник - 1937. - №4.

63. Федута, А.И. «Подвиг честного человека»: (Об источнике пушкинской формулы) // Philologica: Двухязычный журнал по русской и теоретической филологии : 2003-2005. - Москва, 2006. - Т. 8. - № 19-20. - С. 199-203.

64. Филиппова, Н.Ф. Закончен ли пушкинский «Рославлёв»? // Русская литература. - 1962. - № 1. - С. 55-59.

65. Фомичев, А.И. Последнее произведение Пушкина // Русская литература. - 1987. - № 3. - С. 72-83.

66. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник / В.Е. Хализев. – [4-е изд., испр. и доп]. – Москва: Высшая школа, 2004. – 405 с.

67. Цявловская, Т.Г. Дневник А.А. Олениной // Пушкин : Исследования и материалы / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом) ; Под ред. М. П. Алексеева. - Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР. – Т. 2. – 1958. – С. 282-286.

68. Чичерин, А.В. Пушкинские замыслы прозаического романа // Ученые записки Львовского государственного университета. – 1953. - т. XXIV. - Вып. 2.

69. Шкловский, В. Б. О теории прозы / Виктор Шкловский. - Москва : Советский писатель, 1983. – 382 с.
70. Эйхенбаум, Б. М. Путь Пушкина к прозе // Б.М. Эйхенбаум. О прозе: сб. ст. / [сост. и подгот. текста И. Ямпольского]. - Ленинград : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1969. - С. 214-230.
71. Эткинд, Е.Г. Неразрешимая тайна творчества: («Египетские ночи») // «Внутренний человек» и внешняя речь: очерки психоэтики русской литературы XVIII-XIX вв. / Е.Г. Эткинд. – Москва : Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 68-71.
72. Якубович, Д.П. Незавершённый роман Пушкина // Пушкин: 1833 год / отв. редактор И.А. Оксенов ; Пушкинское общество – Ленинград : Ленгорлит, 1933. - С. 33-42.
73. Meijer, J. M. The Tales of Belkin by A.S. Pushkin : essays / J. van der Eng, A.G.F. van Holk, J.M. Meijer. – The Hauge : Mouton&Co. - 1968. – 147 p.