

РАЗДЕЛ II. ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.09ПушкинА.С.

DOI: 10.18384/2310-7278-2018-2-97-106

ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЯХ А.С. ПУШКИНА

Джанумов С.А.

Московский городской педагогический университет

129226, г. Москва, 2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4, корп. 1,

Российская Федерация

Аннотация. В статье анализируется место и роль танатологических мотивов в «маленьких трагедиях» А.С. Пушкина. На основе рассмотренного материала делается вывод, что в «маленьких трагедиях» происходит проверка нравственных норм, жизненной позиции персонажей либо перед лицом неодолимой смерти, либо других испытаний: алчностью, завистью, любовью. И выдерживают испытания лишь те, в ком ещё не замолк голос совести. Действие всех без исключения «маленьких трагедий» озаряется высокой гуманистической мыслью, одушевляется глубокой любовью к людям, стремлением пробудить в них «чувства добрые».

Ключевые слова: художественный мир, сквозной мотив, тема смерти, гибель, убийство, преступление, нравственность.

THANATOLOGICAL MOTIVES IN A. PUSHKIN'S LITTLE TRAGEDIES

S Dzanumov

Moscow City University

4, bld. 1, 2nd Selskokhozyaystvenny proezd, Moscow, 129226, Russian Federation,

Abstract. The article analyzes the place and role of thanatological motives in A. Pushkin's "Little Tragedies". On the basis of the material examined in the article, the author makes a conclusion that in "Little Tragedies", there is a test of moral norms, the life attitude of the characters either in the face of overwhelming death or in other hardships: greed, envy, love. And only the ones, in whom the voice of conscience didn't go silent, have stood the test. The action of all "Little Tragedies" without exception is illuminated by a high humanistic thought, animated by a deep love for people, a desire to awaken "good feelings" in them.

Key words: the artistic world, the cross-cutting motive, the theme of death, death, murder, crime, morality.

У А.С. Пушкина всегда было благоговейное и трепетное отношение к дружбе, любви и смерти. Эти три темы если и не являются основополагающими и сквозными, то, по крайней мере, занимают важное место в творчестве поэта. Цель настоящей статьи – выделить и рассмотреть художественные функции танатологических мотивов в его «маленьких трагедиях».

Мотив смерти как доминанта художественного мира Пушкина ранее был исследован в монографии О.Г. Постнова¹, в кандидатской диссертации Н.В. Проданик², в статье В. Казака³ и в некоторых других работах.

Сквозным мотивом проходит тема смерти уже в первой из «маленьких трагедий» – в «Скупом рыцаре». Касаясь других произведений этого цикла, Ю.М. Лотман обращает внимание на специфику изображения и трактовки пира в «Каменном госте», в «Моцарте и Сальери», в «Пире во время чумы»: «Во всех трёх сюжетах пир связывается со смертью: пир с гостем-статуей, пир-убийство и пир в чумном городе. При этом во всех случаях пир имеет не только зловещий, но и извращённый характер: он кощунствен и нарушает какие-то коренные запреты, которые должны оставаться для человека нерушимыми» [4, с. 132].

Далее на страницах своей книги

¹ см. Постнов О.Г. Пушкин и смерть: Опыт семантического анализа. Новосибирск: Издательство СО РАН. Научно-издательский центр ОИГГМ, 2000. 198 с.

² см. Проданик Н.В. Топосы смерти в лирике А.С. Пушкина: дисс. ... канд. филол. наук. Омск, 2000. 193 с.

³ см. В. Казак. Смерть в творчестве Пушкина // Новый журнал. 2002. Кн. 228. С. 259–279.

Ю.М. Лотман подробно рассматривает мотив пира и разную символику образа пира в творчестве Пушкина, а в итоге, возвращаясь к «маленьким трагедиям», делает вывод: «В “Скупом рыцаре” пир Барона состоялся, но другой пир, на котором Альбер должен был бы отравить отца, лишь упомянут. Этот пир произойдёт в “Моцарте и Сальери”; ... Инфернальный пир в присутствии смерти проходит в “Каменном госте” дважды: он как бы репетируется у Лауры, где Дон Альвар замещён его угрюмым братом, и у Доны Анны, куда командор является в образе Статуи. Цикл маленьких трагедий завершается пьесой, в которой образ пира является смыслоорганизующим центром» [4, с. 136; 142].

Здесь всё верно, за исключением, пожалуй, того, что «другой пир, на котором Альбер должен был бы отравить отца», весьма гипотетичен, поскольку трудно представить себе отца и сына, которые питают друг к другу взаимную ненависть, пирующих за одним столом. Кроме того, Альбер, хотя втайне и мечтал поскорее вступить в права наследника, не намеревался отравить барона Филиппа, а когда ростовщик Соломон завуалировано предлагает ему это сделать, с негодованием отвергает самую мысль о яде:

Как! отравить отца! и смел ты сыну...

Иван! держи его. И смел ты мне!..

Да знаешь ли, жидовская душа,

Собака, змей! что я тебя сейчас же

На воротах повешу [5, с. 110].

И даже остро нуждаясь в деньгах Соломона, Альбер в конце концов от-

казывается от мысли взять в долг его «червонцы»:

*Его червонцы будут пахнуть ядом,
Как сребренники пращура его...* [5, с. 111].

Сальери же действительно всё время вынашивал мысль об отравлении «врага беспечного» во время застолья, «трапезы», пира:

*Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты –
Тогда не пропадёшь ты, дар Изоры* [5, с. 127].

Мотив яда косвенно присутствует и в «Пире во время чумы», хотя он там не главный. Когда Священник призывает Вальсингама оставить кощунственный, «безбожный пир» и заклинает его образом умершей матери, которая взирает «на пирующего сына / В пиру разврата ...», председатель пира отказывается следовать за ним и объясняет причины отказа:

*<...> Я здесь удержан
Отчаяньем, вспоминаньем
страшным,
Сознаньем беззаконья моего,
И ужасом той мёртвой пустоты,
Которую в моём дому встречаю,
И новостью сих беших веселий,
И благодатным ядом этой чаши...*
(курсив мой. – С. Д.) [5, с. 173].

Во второй «маленькой трагедии» Пушкин показывает, что Сальери всю жизнь был занят поисками «злейшего врага», готов был отомстить за любую нанесённую ему обиду, не останавливаясь даже перед преступлением. Моцарту не только чужда сама идея убийства, но он даже и других не может заподозрить в преступных замыслах. Когда разговор заходит о Бомарше,

Сальери высказывает сомнение в том, что автор «Женитьбы Фигаро» мог кого-то отравить. Но не из дружеских побуждений, не из-за того, что Бомарше был его приятелем, а потому, что, по мнению Сальери, Бомарше «... слишком был смешон / Для ремесла такого». Моцарт тоже сомневается в этих слухах, но его образ мыслей более благороден: «Он же гений, / Как ты, да я. А гений и злодейство – / Две вещи несовместные. Не правда ль?» [5, с. 131].

Сальери до глубины души уязвлён этими бесхитростными, но столь человеческими словами Моцарта. И эту смертельную обиду не может заглушить даже оговорка Моцарта и о его, Сальери, гениальности. Хотя Сальери и роптал на несправедливость небес, даровавших «бессмертный гений» не ему, а Моцарту, но где-то в глубине души всё ещё надеялся, что и он не обойдён «священным даром». Случайная реплика Моцарта разрушает и эту последнюю иллюзию. «В простодушных словах Моцарта, – писал В.Г. Белинский, – было соединено всё жгучее и терзающее для раны, которою страдал Сальери. Он знал себя как человека, способного на злодейство, а между тем сам гений говорит, что гений и злодейство несовместны и что, следовательно, он, Сальери, не гений. А! так я не гений? Вот же тебе, – и яд брошен в стакан гения ...» [2, с. 475].

Прочно связана с образом Сальери и лексика, передающая идею убийства, смерти, преступления: «Звуки умертвив, / Музыку я разъял, как труп»; «Я избран, чтоб его (Моцарта. – С.Д.) / Остановить, – не то мы все погибли»; «Вот яд, последний дар моей Изоры»; «И часто жизнь казалась мне с тех

пор / Несносной раной»; «Хоть мало жизнь люблю»; «Как жажда смерти мучила меня, / Что умирать? – я мнил»; «Заветный дар любви, / Переходи сегодня в чашу дружбы»; «Он (Бомарше. – С. Д.) слишком был смешон / Для ремесла такого («ремесла» убийцы, отравителя. – С. Д.)»; «Ты заснёшь / Надолго, Моцарт!»; «И не был / Убийцею создатель Ватикана?».

Танатологические мотивы прослеживаются и в «Каменном госте». Уже первая сцена проникнута тревогой самовольно вернувшегося из ссылки Дон Гуана и его слуги Лепорелло. Из обмена репликами между господином и слугой мы узнаём, что оба они не знают, что их ждёт впереди после того, как Дон Гуан, убивший на дуэли командора, неожиданно возвратился в Мадрид (Мадрид. – С. Д.). И хотя Дон Гуан пытается сохранить лицо перед своим слугой («Я никого в Мадрите не боюсь»), но атмосфера внутреннего беспокойства пронизывает эту сцену, как, впрочем, и все три последующие. Отсюда соответствующая лексика и фразеология: «Уж верно головы мне не отрубят»; «убитого» (дважды повторяющееся слово только в первой сцене. – С. Д.); «помертвелых губах»; «покойницы»; «гробница»: «так здесь похоронили командора?»; «за упокой души его молиться»; «вдова»; «покойник»; «мужа повалил (т. е. убил. – С. Д.) / Да хочет поглядеть на вдовьи слезы».

Да и место действия первой сцены (как, впрочем, и третьей) соответствует этому тревожному настроению: «Антоньев монастырь» у столичного кладбища, куда вскоре приходят Монах и вдова командора – Дона Анна. Этому топусу соответствуют печальные вос-

поминания Дон Гуана о безвременно умершей его возлюбленной Инезе и негодование по адресу её мужа: «Муж у неё был негодяй суровый» [5, с. 137] (ср. оценку Дон Гуаном нрава командора в третьей сцене трагедии: «... дух имел суровый» [5, с. 149]). Намёк на то, что и командор при жизни был ревнивым супругом-деспотом, содержится в реплике Дон Гуана, обращённой к Монаху: «Он Дону Анну взаперти держал, / Никто из нас не видывал её» [5, с. 139]. О некоторой боязни Дон Гуана свидетельствует и финальная реплика Лепорелло в первой сцене: «Испанский гранд как вор / Ждёт ночи и луны боится ...» [5, с. 140].

В статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» один из выдающихся филологов XX в. Р.О. Якобсон, рассматривая «Каменного гостя» наряду с другими произведениями Пушкина, «... названия которых указывают не на живое действующее лицо, но на статую, скульптурное изображение», пронизательно заметил: «И в драме, и в эпической поэме, и в сказке образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ *омертвевших людей* (курсив Якобсона. – С. Д.), идёт ли речь о простом сравнении их со статуей, о случайном эпизоде, об агонии или смерти. Здесь граница между жизнью и неподвижной мёртвой массой намеренно стирается» [7, с. 150].

В «Каменном госте» действительно речь идёт о «простом сравнении» Дон Гуана с командором и его статуей, но видеть в Дон Гуане образ «омертвевшего» человека, как нам представляется, не совсем правомерно. Напротив, Пушкин всё время подчёркивает живость, динамичность Дон Гуана и

окаменелость, «мраморность» его соперника. Больше того, Дон Гуан не приемлет того, что хоть как-то говорит о неподвижности, отсутствии жизни. Так, в начале трагедии он с пренебрежением отзывается о северных красавицах: «В них жизни нет, всё куклы восковые» [5, с. 136]. Почти во всех репликах Дон Гуана настойчиво подчёркивается холодность и неподвижность статуи командора: «... счастлив, чей хладный мрамор / Согрет её дыханием небесным» [5, с. 150]; «И вижу вас уже не на коленях / Пред мраморным супругом» [5, с. 157].

В статье Р.О. Якобсона также содержится указание на то, что в символике Пушкина «ожившая статуя в противоположность призраку является орудием злой магии, она несёт разрушение ...» [7, с. 173].

И это на самом деле так. Явление ожившей статуи командора в момент, когда Дона Анна дарит Дон Гуану «холодный (курсив мой. – С. Д.), мирный» поцелуй, не только разрушает наметившееся счастье двух влюблённых, но и несёт смерть, по крайней мере, одному из героев – Дон Гуану.

Но если статуя, по мнению Р.О. Якобсона, ассоциировалась у Пушкина «... с сатанинскими силами, с колдовством» и даже с демонизмом [7], то и Дон Гуан в «Каменном госте» не раз называется демоном, дьяволом (Ср.: «Лаура: «Что делать мне теперь, повеса, дьявол?»; Дона Анна: «Вы, говорят, безбожный развратитель, / Вы суций демон» [5, с. 146; 161–162]).

Однако у пушкинского Дон Гуана есть не только загробный враг и соперник, но и живой – Дон Карлос, по видимому, родной брат командора. В своей монографии «Невольник чести,

или Драматург Пушкин» С.Б. Рассадин замечает: «Командор – воплощение сурово регламентированного средневековья, откуда является в драму и его родственник Дон Карлос. Они родня не только по крови – по душе» [6, с. 267].

Действительно, оба они по разным причинам ненавидят Дон Гуана. Командор из своего загробного мира испытывает ревность к Дон Гуану, который довольно быстро обольщает Дону Анну. Л е п о р е л л о : «Кажется, на вас она (статуя командора. – С. Д.) глядит / И сердится (курсив мой. – С. Д.)» [5, с. 154]. Дон Карлос видит в Дон Гуане не только убийцу своего брата, но и счастливого соперника в борьбе за благосклонность Лауры. Характерно, что и первая реакция Дон Карлоса на одно только упоминание имени Дон Гуана та же, что и в третьей сцене у статуи командора (П е р в ы й (гость. – С. Д.). «Дон Карлос, не сердись [5, с. 142]».

Но дело, конечно, не только в лексических и фразеологических совпадениях, а в том, что и Командор, и Дон Карлос в чём-то двойники по своей роли в сюжете, по своей функции в трагедии. Командор (как явствует из названия пьесы) – «каменный гость», Дон Карлос – «угрюмый гость».

И Командор, и Дон Карлос погибают на дуэли от руки Дон Гуана. И даже смерть их описана одними и теми же словами. Д о н Г у а н : «Когда за Ескурьялом мы сошлись, / Наткнулся мне на шпагу он и замер ...» [5, с. 149]; Л а у р а (Дон Гуану об убитом Дон Карлосе. – С. Д.): «... Гляди, проклятый, / Ты прямо в сердце ткнул – небось не мимо ...» (курсив мой. – С. Д.) [5, с. 146].

Несколько легкомысленное отношение к смерти сближает Дон Гуана

и его слугу Лепорелло. Полнее всего это сходство выявляет обмен репликами после диалога об умершей Инезе в первой сцене трагедии. В конце концов Лепорелло заявляет: «Ну, развеселились мы. / Недолго нас покойницы тревожат» [5, с. 137].

Оба – и Дон Гуан, и Лепорелло – легко переходят от мыслей о смерти, от воспоминаний об умершей и запавшей им в память «бедной Инезе» к жажде новых приключений, новых любовных побед.

Кстати, в приведённой выше реплике Лепорелло знаменательна явная переключка с репликами других героев «маленьких трагедий», несмотря на очевидную разность сюжетных ситуаций и характеров персонажей в этих произведениях. Так, в «Пире во время чумы» Вальсингам тоже призывает Мери и других пирующих поскорее перейти от загробных видений к круговому веселью:

*Спой, Мери, нам уныло и протяжно,
Чтоб мы потом к веселью обратились
Безумнее, как тот, кто от земли
Был отлучён каким-нибудь виде-
нием* [5, с. 168].

Гораздо неожиданнее аналогия приведённых выше слов Лепорелло с одной из реплик Моцарта из трагедии «Моцарт и Сальери»: «Я весел ... Вдруг: виденье гробовое, / Незапный мрак иль что-нибудь такое ...» [5, с. 126]. Правда, здесь ситуация как бы обратная по отношению к описанной сцене «Каменного гостя» – от веселья к мыслям о смерти, но поразительное совпадение (и вряд ли случайное, судя по устойчивости этого мотива в «маленьких трагедиях») налицо.

Вместе с тем следует отметить определённую эволюцию главного героя

«Каменного гостя», его нравственное перерождение не только под влиянием любви к Доне Анне, но и из-за страха потерять только что обрётённую любовь, когда смерть в облике ожившей статуи командора уже стучится в дверь. Эта эволюция проявляется в непритворной ревности и сердечных мучениях Дон Гуана, в желании отвоевать у «мраморного счастливца» любимую женщину, одержать верх над соперником из иного, загробного, inferнального мира и даже в последнем, исполненном боли и страдания прерывистом возгласе: «Я гибну – кончено – о, Дона Анна!».

Поэтому можно согласиться с автором монографии «Танатологические мотивы в художественной литературе» Р.Л. Красильниковым: «*Оживающий памятник* (курсив Красильникова. – С. Д.) как ещё одна модификация образа оживающего мертвеца выступает в этом “вековом сюжете” проводником божественной кары, хотя чем дальше, тем всё больше фигура Дон Жуана вызывала у секуляризованного общества чувство сострадания» [3, с. 199].

Но особенно явственно и зловеще звучат танатологические мотивы в последней из маленьких трагедий – в «Пире во время чумы», источником которой является драматическая поэма английского поэта-романтика Джона Вильсона (1785–1854) «Город чумы» (1816), которую Пушкин перевёл со значительными сокращениями и изменениями.

Все персонажи трагедии так или иначе вовлечены в философский спор, в своеобразный диспут о том, как вести себя человеку перед угрозой неотвратимой смерти. И спор этот тем острее, тем напряжённее, что каждый

из пирующих может сказать о себе словами Г.Р. Державина из его оды «На смерть князя Мещерского» (1779):

*Скользим мы бездны на краю,
В которую стремглав свалимся...*

(Кстати, Пушкин повторяет слова «бездны на краю» в гимне Вальсингама, но использует их в несколько ином контексте).

В этой «пограничной» ситуации, перед угрозой сиюминутной гибели резко раскрываются характеры персонажей, разность их нравственных позиций. Лирическая композиция «Пира во время чумы» основана на столкновении различных точек зрения, идей и поступков, движущих героями трагедии. Действия же, как такового, ярко выраженной сюжетной линии в пьесе нет. И это ещё более усиливает эмоциональный накал произведения.

Первым берёт слово Молодой человек (так он назван в авторской ремарке). Он пытается развеять мрачное состояние пирующих, напоминая им о блестящем острослове Джаксоне, предлагает выпить в его память «... с весёлым звоном рюмок, с восклицаньем, / Как будто б был он жив». Но реакция председателя пира Вальсингама на слова Молодого человека резко отрицательная. Джаксон первым из пирующих стал жертвой чумы, «... выбыл первый / Из круга нашего», и тут не до веселья, уместнее молчание, глубокая сосредоточенность и скорбь: «Пускай в молчаньи / Мы выпьем в честь его». И пирующие согласны с Председателем. Следует авторская ремарка: «*Все пьют молча*» [5, с. 167].

Так, уже в самом начале трагедии Пушкин сталкивает резко контрастные образы, эмоции, настроения: с одной стороны призыв к круговому

веселью, радостным восклицаниям, с другой – молчание, задумчивость, скорбные думы. На этих контрастах построена вся трагедия, эти прямо противоположные, полярные образы и чувства определяют эмоциональную основу характера и поведения каждого из персонажей пьесы. Ведь главная тема трагедии – тема жизни и смерти – поистине всеобъемлюща и сама уже несёт в себе зерно конфликта, зерно непримиримых противоречий. Вопросы жизни и смерти, поведения человека во время сурового экзамена, который устраивает людям чума, затрагивают всех действующих лиц трагедии. От решения этих вопросов никто не волен уклониться. И каждый из участников пира по-своему отвечает на них.

Характерно, что через все реплики Молодого человека проходит мысль о веселье, которое, по его мнению, только и может разогнать мрак смерти. Трижды это слово «весёлый» повторяется в его первом монологе, и ещё один раз в ответной реплике на слова Луизы. Позиция Молодого человека предельно эгоистична: забыть о мраке, «... который ныне / Зараза, гостья наша, насылает / На самые блестящие умы», забыть о том, что кругом смерть и горе, что рядом с ними люди навечно уходят «в холодные; подземные жилища» и предаться веселью:

*Но много нас ещё живых, и нам
Причины нет печалиться ...*

[5, с. 167].

В отличие от откровенно эпикурейской позиции Молодого человека, строй чувств Вальсингама гораздо трагичнее, сложнее и противоречивее. Здесь и своеобразный вызов смерти, и ужас перед её бессмысленной же-

стокостью, и неотвязная дума о жене и матери, и желание в «безумном» веселье забыть про все несчастья, про все «виденья», про «тьму могилы». Поэтому все реплики и монологи Председателя пира (в том числе и его знаменитый гимн) строятся на антитезах: с одной стороны – образы смерти, мрака, «мёртвой пустоты» домов и вызванные ими настроения тоски, отчаяния, с другой – чувство «упоения» опасностью, всем тем, «что гибелью грозит». Очень верно определил природу чувств Вальсингама В.Г. Белинский: «... Песня председателя оргии в честь чумы – яркая картина гробового сладострастия, отчаянного веселья; в ней слышится даже вдохновение несчастья и, может быть, преступления сильной натуры ...» [2, с. 472]

Особенно ярко эти два ряда контрастных образов сталкиваются в гимне Председателя: бодрая, «могущая Зима» и «царица грозная, Чума», весёлый треск каминов, «зимний жар пиров» и чума, которая «в окошко днём и в ночь / Стучит могильною лопатой», зажжённые огни, пенящиеся бокалы и поцелуи «девы-розы» с одной стороны, и «могилы тьма» – с другой.

Мы сознательно отказываемся от «куплетного» цитирования песни Председателя и жертвуем гармонией пушкинского стиха, чтобы показать, сколько контрастов, антитез в этом своеобразном монологе Вальсингама. Захваченные мужественной энергией и музыкой гимна, мы иногда не обращаем внимания на его образный строй, его поэтику. Между тем, для характеристики личности Вальсингама, для понимания сложности и противоречивости его воззрений имеют значение каждое слово, каждый ху-

дожественный образ, используемые в гимне.

Пушкин с исключительным мастерством мотивирует смену и сосуществование различных, часто противоположных страстей и психологических реакций в душе Вальсингама. Это на самом деле веселье от отчаяния, жажда среди «безумных», «неизъяснимых наслаждений» забыть о смерти, горе, страданиях, отгородиться, «запереться» от чумы и в каком-то упоении от сознания своей дерзости и силы бросить вызов смерти, восславить «царствие Чумы». Здесь и своеобразная бравада, и желание продемонстрировать своё насмешливое, презрительное отношение к тому, чего другие благоволейно боятся.

Вместе с тем в пушкинской трагедии проводится мысль, что забвение, даже иллюзия забвения невозможны, когда все вокруг несчастны, когда кругом страдания и смерть. Сама идея пира во время чумы эгоистична и антигуманна. И не случайно Священник взывает к совести пирующих, осуждает их кощунственное поведение, их веселье посреди «ужаса плачевных похорон», посреди всеобщего несчастья. Он считает, что в минуты всеобщего бедствия нужно разделять с людьми их горе и страдания, а не искать для себя «безмолвного убежища от смерти» или «заваривать пиры да балы». С позиций гуманности, человеколюбия Священник вызывает большее сочувствие, чем Вальсингам, который находит «упоение» не только «в бою», но и «в дуновении Чумы» [5, с. 171] и даже провозглашает ей хвалу.

И тут невольно приходит на память много раз цитировавшееся изречение английского поэта и проповедника

Джона Донна (1572–1631) из его «Молитв по возникающим поводам: Размышление XVII» (1623): «Нет человека, который был бы, как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка, часть Суши ... Смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе». Эти слова, говорящие о бренности каждого человека, об общности человеческих судеб очень точно выражают гуманистическую направленность пушкинского «Пира во время чумы».

Таким образом, можно сделать вывод, что в «маленьких трагедиях» происходит проверка нравственных норм,

жизненной позиции персонажей либо перед лицом неодолимой смерти, либо других испытаний: алчностью, завистью, любовью. В связи с этим можно привести слова Анны Ахматовой из её статьи о «Каменном госте» (1947): «Быть может, ни в одном из созданий мировой поэзии грозные вопросы морали не поставлены так резко и сложно, как в “Маленьких трагедиях” Пушкина» [1, с. 113]. И выдерживают испытания лишь те, в ком ещё не замолк голос совести. Действие всех без исключения «маленьких трагедий» озаряется высокой гуманистической мыслью, одушевляется глубокой любовью к людям, стремлением пробудить в них «чувства добрые».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. 432 с.
2. Белинский В.Г. Собрание сочинений: В 9 т. Т. 6. Статьи о Державине; Статьи о Пушкине; Незаконченные работы. М.: Художественная литература, 1981. 678 с.
3. Красильников Р.Л. Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию). М.: Языки славянской культуры, 2015. 488 с.
4. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Книга для учителя. М.: Просвещение, 1998. 352 с.
5. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 7. Драматические произведения. СПб.: Наука, 2009. 1070 с.
6. Рассадин С.Б. Невольник чести, или Драматург Пушкин. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2006. 384 с.
7. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. 464 с.

REFERENCES

1. Akhmatova A.A. *Sochineniya* [Compositions]. Moscow, Pravda Publ., 1990. Vol. 2. 432 p.
2. Belinskii V.G. *Sobranie sochinenii. T. 6. Stat'i o Derzhavine; Stat'i o Pushkine; Nezakonchennye raboty* [Collected works. Vol. 6. Articles about Derzhavin; Articles about Pushkin; Unfinished works]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1981. 678 p.
3. Krasil'nikov R.L. *Tanatologicheskie motivy v khudozhestvennoi literature (Vvedenie v literaturovedcheskuyu tanatologiyu)* [Thanatological motives in literature (Introduction to the literary thanatology)]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2015. 488 p.
4. Lotman Yu.M. *V shkole poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol' : Kniga dlya uchitel'ya* [The school of a poetic word: Pushkin. Lermontov. Gogol: Teacher's Book]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1998. 352 p.

5. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenii. T. 7. Dramaticheskie proizvedeniya* [Complete works. Vol. 7. Dramatic works]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2009. 1070 p.
6. Rassadin S.B. *Nevoľnik chesti, ili Dramaturg Pushkin* [Slave of honor, or Playwright Pushkin]. St. Petersburg, State Pushkin Theater Center in St. Petersburg Publ., 2006. 384 p.
7. Yakobson R.O. *Raboty po poetike* [Work on the poetics]. Moscow, Progress Publ., 1987. 464 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Джанумов Сейран Акопович – доктор филологических наук, профессор, Заслуженный работник высшей школы РФ, профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук и управления Московского городского педагогического университета;

e-mail: DjanumovSA@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Seyran A. Dzhanumov – Doctor in Philological sciences, honored worker of the Higher School of Russian Federation, professor at the Department of the Russian Literature, Institute of Humanities and Management, Moscow City University;

e-mail: DjanumovSA@mail.ru

ПРАВИЛЬНАЯ ССЫЛКА НА СТАТЬЮ

Джанумов С.А. Танатологические мотивы в маленьких трагедиях А.С. Пушкина // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. 2018. № 2. С. 97-106

DOI: 10.18384/2310-7278-2018-2-97-106

FOR CITATION

Dzhanumov S.A. Thanatological motives in A. Pushkin's little tragedies. In: *Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Russian philology*. 2018, no. 2, pp. 97-106

DOI: 10.18384/2310-7278-2018-2-97-106