

<sup>3</sup> Ср., например: «Мы много веряемся методам, рассуждениям, анализам; мы хотим все объяснить и обо всем философствовать, и даже из грамматики делаем смешное наречие: вот действие философического ума! В учении *работа, употребление* делают все — тут нет времени для умствований» (О воспитании // В удовольствие и в пользу. 1811. Ч. 2. С. 177).

<sup>4</sup> Ср.: «Несчастная жертва новой философии от природы имела доброе сердце» (*Жанлис. Муж развратитель* // Вестник Европы. 1806. Ч. 29, № 17. С. 14); «Юлия, напитанная философическими правилами, час от часу более пленялась революциею» (Там же. С. 20); «Еще прежде революции сочинения *философов* поселили в нем величайшее презрение ко Франции» (Там же. С. 22); «Прилипчивая язва новой философии с невероятным стремлением разливалась в то время по Европе» (*Панаев В. Стихи и собака* // Благонамеренный. 1819. № 14. С. 77) и т. д.

<sup>5</sup> Ср.: «...но то ли еще стало, когда учителя и гувернеры начали бродить с ним по садам, завозить в театры и маскарады» (*Федоров Б. Две повести в одной* // Невский альманах на 1826 год. С. 291).

<sup>6</sup> *Глинка С. Добрый отец* // Глинка С. Русские исторические и нравоучительные повести. М., 1819. Ч. 1; *Глинка С. Добродетель побеждает мечты воображения* // Глинка С. Русские исторические и нравоучительные повести. М., 1820. Ч. 2; *Измайлов В. Обе школы, или Свет и уединение* // Вестник Европы. 1814. № 2—4; *Львов П. Дедовские кресла*. М., 1820; *Федоров Б. Две повести в одной*, и др.

<sup>7</sup> Например: *Шаликов П. И. Полина* // Повести князя Шаликова. М., 1819; *Глинка С. Здравомысл и Пленира, воспитатели своих детей* // Глинка С. Русские исторические и нравоучительные повести. М., 1819. Ч. 1.

<sup>8</sup> См., например, повесть неизвестного автора «Похищение» (Вестник Европы. 1812. № 14—15); *Г...в Д. Лиодор и Софья* // Вестник Европы. 1813. № 1—2 и др.

<sup>9</sup> *Пучкова Е. Эдуард и София, или Жертва страсти и обольщения* // Первые опыты в прозе Катерины Пучковой, М., 1812; *Глинка С. Добродетель побеждает мечты воображения*; *Измайлов В. Обе школы, или Свет и уединение*.

<sup>10</sup> О связи «Барышни-крестьянки» с комедийной традицией см.: *Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе*. Таллин, 1980. С. 154—164.

<sup>11</sup> Ср.: *Макаров П. Мнимая арапка* // Сочинения и переводы Петра Макарова. М., 1817; *Сарразен. Сплин, или Долина Лаутербрунн* // Вестник Европы. 1815. № 13—14; *Лафонтен А. Миниатюрный портрет* // Вестник Европы. 1826. № 14—16; <Б. а.> *Счастливая неверчивость* // Благонамеренный. 1822. № 25 и др.

<sup>12</sup> *Панаев В. И. Отеческое наказание* // Благонамеренный. 1819. № 8.

Сергей Давыдов  
(Миддлбери, США)

«НЕИЗЪЯСНИМЫ НАСЛАЖДЕНЬЯ»:  
ЭРОТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ И ЕДИНСТВО  
«МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДИЙ»

«В вопросе счастья я атеист», — заявил о себе Пушкин в ту осень, когда писались «Маленькие трагедии» (XIV, 123; подл. по-франц.). Болдинские «опыты драматических изучений» всецело посвящены

поискам человеческого счастья<sup>1</sup>. Герои «Маленьких трагедий» преследуют счастье путем удовлетворения некоего заветного, Эросом вдохновленного желания. Переходя от одной драмы в другую, *предмет страсти* — золото, музыка, любовь, жизнь — образовывал определенное *кренцено*. Поклоняясь своим кумирам, герои «Маленьких трагедий» пробуют возможность и пределы счастья перед лицом некой враждебной силы. Слова Моцарта: «Я весел... Вдруг: *виденье гробовое*, / Незапный мрак, иль что-нибудь такое...» (VII, 127) выражают суть этого конфликта, развивающегося как поединок между Эросом и Танатосом<sup>2</sup>. Во всех четырех трагедиях *Эрос* временно одерживает *победу* и герои устраивают *пир*. Но кощунственное поклонение кумирам лишает заветный предмет их страсти истинного, естественного назначения. Золото, музыка, любовь и жизнь становятся самоцелью, а жрецы, стяжая «*неизъяснимы наслажденья*», становятся жертвой своей порочной страсти.

Барон давно возвысил золото над любовью, но мы знаем, что было время, когда этот паладин пылал любовью к даме. К сожалению, ее «дар любви» — их распутный сын Альберт — только отравляет старость вдового отца. Золото вытеснило любовь, и старик-барон вкладывает в этот последний источник сладострастия все, что уцелело от его прежней мужской удалы. Он дожидается встречи со своими сундуками с пылом Дон Гуана или похотью Федора Карамазова, как будто предвкушая свидание «с какой-нибудь развратницей лукавой» (VII, 110). «Верные сундуки» Барона — это его подпольный гарем. Старик устраивает себе пир и, подступая к сундукам, впадает в «жар и трепет». Но «*вождеделение богатства*»<sup>3</sup> поворачивается вдруг неожиданной стороной:

Когда я ключ в замок влагаю, то же  
Я чувствую, что чувствовать должны  
Они <убийцы>, вонзая в жертву нож: приятно  
И страшно вместе.

(VII, 112)

В своем подпольном опыте Барон пытается совокупить наслаждение с преступлением — две вещи, несовместные в этическом пространстве «Маленьких трагедий». Он зажигает свечи перед сундуками-гробами и служит в своем склепе черную мессу. Реквием Барона включает в себя «Литанию» и «Вечную память» по тем, кто внес свою лепту в его сокровищницу.

Но блаженство Барона омрачает внезапное загробное видение: сын крадет ключи у трупа отца. Жажущий бессмертия Барон желал бы вернуться после смерти сторожевой тенью к своим сундукам. (В свою очередь, надежда сына на наследство также омрачена «гробовым видением»: «Цвел юноша вечер, а нынче умер / И вот его четыре старика / Несут на сгорбленных плечах в могилу» — VII, 105.)

Схоронив золото в «верных сундуках», скупой рыцарь отнял его не только у сына-расточителя, но изъял его из естественного экономического оборота.

Ступайте, полно вам по свету рыскать,  
Служа страстям и нуждам человека.  
Усните здесь сном силы и покоя,  
Как боги спят в глубоких небесах.

(VII, 112)

Лишив золото возможности размножаться, Барон оскотил предмет своей страсти: золото стало стерильным, неплодородным. Танатос одержал победу над Эросом и в экономическом смысле.

Сальери тоже вкусил любовь к женщине, но вместо потомка Изора ему оставила на память о себе яд. «Осьмнадцать лет» Сальери бережет этот «заветный дар любви» в ожидании достойного применения. Музыка давно вытеснила любовь, но и эта страсть, через которую бескрылый гений мнил обрести себе бессмертие, остается без взаимности. Страсть Сальери к музыке пропитана той же патологией, которая отравила и его любовь. Анатомическое вскрытие любимого предмета («Музыку я разъял, как труп» — VII, 123) доводится до апогея реальным убийством. (Барон лишь воображал это наслаждение.) Сальери убивает не только обожаемого музыканта, но и еще кое-что:

<...> и больно и приятно,  
Как будто тяжкий совершил я долг,  
Как будто нож целебный мне отсек  
Страдавший член!

(VII, 133)

Убийством любимого композитора и баловня Эроса Сальери совершил метафорическое самооскопление<sup>4</sup>. Логика перехода от вскрытия к убийству и самоувечью позволяет предположить, что Сальери намеревался совершить также и *самоубийство*<sup>5</sup>. Его слова: «Постой, / Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?» (VII, 132) намекают на то, что Моцарт, осушив отравленную «чашу дружбы» один, отказал Сальери в этом последнем наслаждении (и спас его от двойного греха).

Барон и Сальери — гордые и одинокие скупцы, попытавшиеся изъять свои сокровища из общего оборота. Сальери возмущен, когда нищий скрипач играет мелодию из Моцарта: «Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадону Рафаэля» (VII, 126). Моцарт, в отличие от Сальери, — расточителен; он делится своим божественным даром и земным вином с посвященным так же, как и с чернью<sup>6</sup>. Осуждение Моцарта: «Наследника нам не оставит он. / Что пользы в нем?» (VII, 128) раскрывает только собственное творческое и физиологическое бесплодие Сальери. Моцарт же — истинное воплощение Эроса. Он гений, он счастливо женат, у него растет сын. Но в момент домашнего блаженства, когда отец резвится на полу со своим маль-

чишкой, входит «Черный человек» и заказывает Реквием. Тем не менее «виденье гробовое», равно как и сама смерть, не восторжествовали до конца: биологический отпрыск Моцарта жив, а музыка Моцарта продолжает раздаваться в австрийских театрах и кабаках и перелетает даже испанскую границу: следующая «Маленькая трагедия» открывается эпитафией из моцартовского «Дон-Жуана».

В «Каменном госте» золото и музыка уступают место еще более высокой ценности: «Из наслаждений жизни / Одной любви Музыка уступает» (VII, 145). Предмет страсти здесь эротичен в самом прямом смысле этого слова. Кажется, что всем — вакханкам и смиренным, женам и вдовам, мужьям и холостым, благочестивому монаху и даже могильной плите — выпала своя доля Эроса.

Однако не все благополучно под солнцем страстной Кастилии. Командор мертв, вдова его томится, а баловень Эроса чахнет в ссылке в холодной Франции. Дону Анну выдали против ее воли за богатого Командора, но, судя по всему, она обрела настоящую любовь, любовь, которая не кончается за гробовой доской: «...счастлив, чей хладный мрамор, / Согрет ее дыханием небесным / И окроплен любви ее слезами» (VII, 154). Командор вкусил райское блаженство в объятиях Доны Анны и знал, как им дорожить: «Он Дону Анну взаперти держал» (VII, 164). Охраняя свое сокровище, Командор был так же скуп, как Барон и Сальери по отношению к золоту и музыке. Но каким бы блаженным ни казался их союз, смерть прерывает это счастье. К тому же любовь Командора и Доны Анны не произвела на свет потомка, что намекает на бесплодность их Эроса. Когда Дона Анна овдовела, Командор заключил ее в кладбищенские стены, и, когда и этот «пояс верности» стал ослабевать под натиском Дон Гуана, каменный гость покидает могилу, чтобы отнять у посягателя свое добро.

Дон Гуану было отказано в загробной любви, которая досталась Командору, но зато ему выпала львиная доля любви земной. Страсть Барона и Сальери осталась без взаимности; для Дон Гуана же открыто каждое женское сердце. Не скупясь на песни и ласки, Дон Гуан содержит свой сераль в довольствии. В ссылке, окруженный холодными парижанками («куклы восковые» — VII, 138), он чахнет без страстных испанских красавиц. Он помнит все нюансы их прелестей, будь это последняя «в Андалузии крестьянка» (VII, 138) или красавица Инеза. Как ни парадоксально это звучит, Дон Гуан верен *всем* своим голубкам, живым и умершим, и любит возвращаться к ним в мыслях и наяву. Для своих любимиц он всегда незваный, но желанный гость. В любви Дон Гуан щедр, неревнив и так же расточителен, как Моцарт или Альбер. Истинный мастер выражать свой Эрос поэтическим словом, Дон Гуан слывет вдохновенным «импровизатором любовной песни» — ведь «и любовь — мелодия». В этом смысле он похож на Моцарта, «Влюбленного — не слишком, а слегка — / С красоткой...» (VII, 126—127). Лаура, понимающая толк в любви и песне, предпочитает его всем другим кавалерам, а вдова Дона Анна любезно принима-

ет его, как будто он никогда не убивал ее мужа и деверя и не губил многочисленных красавиц.

Тем не менее один вопрос все же остается открытым. Как поверить, что «покорный ученик» разврата, как он сам себя величает, в состоянии выйти из своей, освященной веками, роли и обрести впервые *истинную любовь*:

Мне кажется, я весь переродился.  
Вас полюбя, люблю я добродетель  
И в первый раз смиренно перед ней  
Дрожащие колена преклоняю.

(VII, 168)

Какова цена этим словам, когда он на одном дыхании готов отказаться от всех прежних привязанностей: «Ни одной доньне / Из них я не любил» (VII, 169). Д. Благой не поверил в эту любовь, а А. Синявский заявил, что, «любя всех (Дон Гуан. — С. Д.), никого не любил»<sup>7</sup>. Даже если театральные жесты Дон Гуана смахивают подчас на «трагедию романтического приема спасения через любовь»<sup>8</sup>, общепринято считать, что бывший развратник «искренне, даже благочестиво влюбился»<sup>9</sup>. Без этого условия трагедия бы не состоялась<sup>10</sup>.

Но какой бы искренней ни была эта *любовь*, в ней есть свой глубокий изъян. Любовь Дон Гуана — это любовь-вдохновение. Она является минутным восторгом и как таковая не в состоянии выйти за пределы чудного мгновения. На вопрос Доны Анны, давно ли он ее любит, Дон Гуан отвечает: «Давно или недавно, сам не знаю, / Но с той поры лишь только знаю цену / Мгновенной жизни, только с той поры / И понял я, что значит счастье» (VII, 157).

Любовь Лауры также прикована к мгновению. На вопрос Дона Карлоса, любит ли она Дон Гуана, Лаура отвечает: «В сию минуту? / Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя. / Теперь люблю тебя» (VII, 147). Лаура и Дон Гуан — однолюбы, но только в пределах «мгновенной жизни». Как Фауст, Дон Гуан готов пожертвовать и самой жизнью ради прекрасного мгновения. Не дорожа жизнью («на жизнь я осужден»), он еще меньше печется о смерти. Подобно Лауре, отмечающей мысль о старости («Тогда? Зачем об этом думать?»), Дон Гуан ведет себя так, будто смерти вовсе нет. За эту метафизическую негалантность смерть будет напоминать беспечному Дон Гуану о своем существовании, особенно в минуты наслаждения, и заразит его Эрос той же патологией, которая погубила его предшественников.

Серийное проникновение в сердца женщин находит свое отражение в сношениях Дон Гуана с мужчинами. Дон Гуан проколол Командора, «как стрекозу», и пронзил сердце Дона Карлоса, когда тот находился на пороге любовных восторгов с Лаурой. (За что с Дон Гуана взыщется равной мерой.) Наличие трупа действует на Дон Гуана как возбуждающее любовное средство<sup>11</sup>. «Дон Гуан. <...> (*Целует ее*). Лаура. Друг ты мой!.. / Пстой!.. при мертвом!..» (VII, 151).

Труп останется до рассвета у постели любовников невольным свидетелем их ласки.

Эрос Дон Гуана пропитан смертельной порчей. Любовные свидания с покойной Инезой происходили на кладбище, и, когда Дон Гуан вспоминает о ней, его любовь граничит с *некрофилией*.

Странную <sup>12</sup> приятность  
 Я находил в ее печальном взоре  
 И помертвевших губах <...>  
 <...> А голос  
 У ней был тих и слаб — как у больной <...>  
 Бедная Инеза.

(VII, 139)

На этом же *кладбище* развивается любовная интрига с Доной Анной <sup>13</sup>. Вид Доны Анны, рассыпавшей «черные власы» на бледный мрамор гробницы мужа, наполняет Дон Гуана эротическим восторгом. Приглашение мертвеца стать свидетелем грехопадения собственной вдовы входит в разряд тех самых «неизъяснимых наслаждений», обретаемых на стыке столкновения Эроса с Танатосом. Вся эта патология, придающая пикантность половому акту, не что иное, как последовательная попытка Дон Гуана «надружаться над таинством смерти, над ее властью и неизбежностью» <sup>14</sup>. Статуя, эта «конденсированная смерть» <sup>15</sup>, прерывает каменным рукопожатием кастрирующей десницы кульминационный момент романа Дон Гуана с Доной Анной — их «холодный, мирный поцелуй».

В этическом пространстве «Маленьких трагедий» прелюбодей и убийца, прикованный к «мгновенной жизни» и издевающийся над таинством любви и смерти, не допущен в ту заветную область, в которой Эросу дано преодолеть смерть. Поскольку Дон Гуан расточил свой дар любви в погоне за скоротечным и искаженным патологией желанием, Танатос опять восторжествует. Песни Дон Гуана будут продолжать жить, но их творец гибнет. Он и его любовницы остаются бездетными и передадут свою бесплодность, равно как и свое вдохновленное Эросом искусство, гулякам из последней «Маленькой трагедии» — «Пир во время чумы».

Пушкин закончил «Каменного гостя», не дав возможности вдове нарушить обет верности. В последней «Маленькой трагедии» вдовец Вальсингам и его сирые компаньоны уже успели нарушить все обеты. Глядя смерти в глаза, гуляки празднуют самый насущный и высокий предмет на шкале земных ценностей — жизнь, или то, что остается от нее. Пир среди трупов приводит к небывалому извержению творческого Эроса. Певцы, танцовщицы, поэты исполняют под руководством Председателя высокоартистический ритуал. Сам Вальсингам новоявленный поэт, «Гимн чуме» — его первый поэтический опыт. Прославляя земные наслаждения (музыку, поэзию, вино, любовь и саму жизнь) на краю могилы, пирующие нарушили освященный веками пиетет перед смертью и ее тайнами. Выйдя за пределы *добра* и

зла, они надеются обрести в этом «запределье» «неизъяснимы наслажденья» и, быть может, бессмертие. Никакой гость — званый или незваный, каменный или другой — не в силах остановить это дионисийское пиршество, последнее убежище Эроса от смерти.

Несмотря на то что ряды пирующих редеют, они делают вид, что смерти нет. Так, они предлагают выпить за пустое кресло Джаксона «веселым звоном рюмок, с восклицаньем, / Как будто б был он жив» (VII, 175). Но Председатель отметаёт эту нелепую уловку (за мертвых не чокаются) и предлагает более дерзкий способ, как укротить страх и *околпачить смерть*. В «Гимне чуме» он предлагает своим последователям отведать дикое наслаждение путем слияния со стихией гибели.

Есть упоение в бою,  
И бездны мрачной на краю,  
И в разъяренном океане,  
Средь грозных волн и бурной тьмы,  
И в аравийском урагане,  
И в дуновении Чумы.

Все, все, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
*Неизъяснимы наслажденья* —  
*Бессмертья*, может быть, залог!  
И счастлив тот, кто средь волненья  
Их обретать и ведаёт мог.

(VII, 180—181;  
курсив мой. — С. Д.)

Логика, стоящая за этим призывом, — чистейший софизм: если в земной жизни одна только смерть бессмертна, то обрести бессмертие возможно лишь через слияние с ее стихией.

Игнорируя призыв священника прекратить «безбожный пир» и спасти свои души для вечной жизни, Вальсингам повторит метафизическую ошибку Дон Гуана, вызвавшего смерть на свой любовный пир. Вальсингам авторитетом Председателя призывает своих последователей продолжать пир среди заразы (что уменьшает их шанс выжить) и грозит проклясть тех, кто последует за священником (лишая их надежды на христианское бессмертие). Трагедия Председателя заключается именно в том, что этот жрец-самозванец, возможно, прекрасно понимает, как это когда-то понимал и Великий Инквизитор, что «за гробом обретут лишь смерть».

Но до поры до времени пир продолжается, и Эрос торжествует. Пирующие поэты, музыканты, любовники пытаются продлить на глазах у смерти земные наслаждения. Но кутеж среди трупов, по-видимому, уже заразил их Эрос смертоносной патологией, и он не способен более преодолевать смерть. Эта способность Эроса была хорошо известна их предкам. Проститутка Мери поет шотландскую балладу о какой-то давней чуме. Героиня баллады Дженни умоляет возлюблен-

ного не приближаться к ее телу, не касаться «уст умерших» и покинуть селение: «И когда зараза минет, / Посети мой бедный прах; / А Эдмонда не покинет / Дженни даже в небесах!» (VII, 177).

Для пирующих рай Дженни давно утерян, и мудрость предков остается неслышанной. Бесшабашная бравада сменила благоговение предков перед смертью. Не страшась чумы, гуляки обнимают трупы родных («Труп матери, рыдая, обнимал») и отдаются наслаждениям на глазах умерших. Вальсингам объясняет священнику, что он «здесь удержан <...> / И ласками (прости меня Господь) / Погибшего — но милого создання... / Тень матери не вызовет меня / Отселе — поздно...» (VII, 182). Он желает «скрыть это зрелище» от «очей бессмертных» умершей жены Матильды. В последних, самых страстных и страшных, строках «Гимна» чума оборачивается девой, исполненной желанием: «И Девы-Розы пьем дыханье, — / Быть может — полное Чумы!» (VII, 181). Совокупление со смертью, эта последняя попытка Эроса «попрать смертью смерть», — обречена на гибель. Стяжатели «неизъяснимых наслаждений» бесплодны, их общество бездетно и обречено на вымирание. Победа Танатоса завершилась.

Во всех «Маленьких трагедиях» происходит поэтический суд над стяжателями «неизъяснимых наслаждений», но происходит он уже за сценой, в ненаписанном «пятом действии» каждой трагедии. Незримый герой этого подразумеваемого пятого акта — *совесть*. Виновники изгнаны из своего земного «райка» и навсегда отлучены от предмета вождения. Смерть отстраняет *Барона* от золота, а вина Альберта за причастность к отцеубийству, возможно, исказит радость от земного наследства. Но произойдет это уже после падения занавеса. До смертного часа своего *Сальери* будет мучим сомнением о совместимости «гения и злодейства». Наказание *Дон Гуану* — смерть и, если верить традиции, — адские муки. Физическая смерть — самый правдоподобный исход для героев «Пира во время чумы». Если подняться на ступеньку выше, от физики к метафизике, то перспектива земного бессмертия путем стяжания «неизъяснимых наслаждений» меркнет перед возможностью потери вечной жизни и рая, в существовании которых Председатель не сомневается. В конце пьесы Вальсингаму является умершая жена Матильда, «познавшая рай» не только в объятиях своего мужа, но и там, куда его «падший дух не достает уже». Но это уже другая, воистину дантовская тема, выходящая за пределы настоящей работы<sup>16</sup>. Закончим тем, что пир продолжается, но уже без Председателя, «погруженного в глубокую задумчивость», о содержании которой мы здесь не станем гадать.

#### Примечания

<sup>1</sup> Д. Благой посвятил немало страниц теме счастья у Пушкина, а А. Ахматова обратила внимание на то, что слово «счастье» самое частое слово в «Маленьких трагедиях». См.: *Благой Д. Д.* Социология творчества Пушкина. М., 1931. С. 209—223; *Ахматова А. А.* О Пушкине. Л., 1977. С. 101—103. См. также:

Gregg R. The Eudaemonic Theme in Puškin's «Little Tragedies» // Alexandr Puškin: A Symposium on the 175-th Anniversary of His Birth / Ed. by A. Kojak, K. Taranovsky. New York, 1976.

<sup>2</sup> См.: Бем А. Л. Болдинская осень // О Пушкине: Статьи. Ужгород, 1937. С. 64—103; Terras V. Puškin Romanticism // Alexandr Puškin: Symposium II / Ed. by A. Kojak, et al. Columbus, 1980. P. 12; Monter B. H. Love and Death in Puškin's «Little Tragedies» // Russian Literature Triquarterly. № 3 (Spring). 1972. P. 206—214.

<sup>3</sup> Выражение принадлежит В. Александрову. См. его статью: Correlations in Pushkin's «Маленькие трагедии» // Canadian Slavonic Papers. Vol. 20. № 2 (June). 1978. P. 183.

<sup>4</sup> См.: Смирнов И. П. Психодиахронология: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 30.

<sup>5</sup> См.: Айхенвальд Ю. П. Пушкин. М., 1908. С. 86; Вацуро В. Э. «Повести Белкина» // Пушкин А. С. Повести Белкина: 1830—1831. М., 1981. С. 50.

<sup>6</sup> Тем не менее нежелание Моцарта отдать «черному человеку» написанный для него Реквием свидетельствует о том, что и в Моцарте таится крупинка скупости. См.: Ермаков И. Д. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина: Опыт органического понимания «Домика в Коломне», «Пророка» и «Маленьких трагедий». М.; Пг., 1923. С. 174.

<sup>7</sup> Терц А. [А. Д. Синяевский]. Прогулки с Пушкиным. Лондон, 1975. С. 65.

<sup>8</sup> Monter B. H. Love and Death in Puškin's «Little Tragedies». P. 210.

<sup>9</sup> Gregg R. The Eudaemonic Theme in Puškin's «Little Tragedies». P. 189.

<sup>10</sup> См. сопроводительную статью Н. Котляревского в изд.: Пушкин. Соч.: В 6 т. / Под ред. С. Венгерова. СПб., 1909. Т. 3. С. 135—146; Бем А. Л. Болдинская осень. С. 95—96; Ахматова А. А. О Пушкине, и др.

<sup>11</sup> Благой Д. Д. Социология творчества Пушкина. С. 212—213; Терц А. Прогулки с Пушкиным. С. 70.

<sup>12</sup> В черновике: *дикую* (VII, 307).

<sup>13</sup> См.: Айхенвальд Ю. И. Пушкин. С. 90; Ахматова А. А. О Пушкине. С. 105.

<sup>14</sup> Gol'dštejn V. Puškin's «Mozart and Salieri» as a Parable of Salvation // Russian Literature. № 39. 1991 (North-Holland: Elsevier Science Publisher). P. 170.

<sup>15</sup> Терц А. Прогулки с Пушкиным. С. 73.

<sup>16</sup> Возможно, Пушкин назвал жену Вальсингама «бессмертным именем» Матильда вслед за Данте. Матильда — проводница Данте из Чистилища в Рай. См. об этом в нашей работе: *Metaphysical Topos and the Unity of the «Little Tragedies»* (в печати).

Юри Сугино  
(Осака, Япония)

## К ИССЛЕДОВАНИЮ АВТОБИОГРАФИЧЕСКИХ ЭЛЕМЕНТОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ПУШКИНА «ТАЗИТ» И «МЕДНЫЙ ВСАДНИК»

Произведения Пушкина «Тазит» и «Медный всадник» имеют сходство по сюжетной линии развития любовной темы: в обоих произведениях любовь героев к возлюбленным девушкам не реализуется по каким-либо, не зависящим от них, причинам, в результате чего каж-

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)  
ФОНД РАЗВИТИЯ ЭКОНОМИЧЕСКИХ И ГУМАНИТАРНЫХ СВЯЗЕЙ  
«МОСКВА—КРЫМ»

# ПУШКИН И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

*Материалы шестой Международной конференции*

Крым, 27 мая—1 июня 2002 г.

Санкт-Петербург,  
Симферополь,  
2003