



А. Гаркави

«Маленькие трагедии» Пушкина
как драматургический цикл:
композиция в связи с жанром
и художественным методом

В начале 1950-х гг., характеризуя литературу о «маленьких трагедиях», В.П. Городецкий писал: «Несмотря на наличие обширной литературы о «маленьких трагедиях», законченного представления о них мы далеко еще не имеем. Подробно разработана текстологическая часть вопроса, детально и, по-видимому, почти исчерпывающим образом выявлены материалы, какими мог воспользоваться Пушкин в своей работе. В гораздо меньшей степени «маленькие трагедии» изучены с художественной стороны <...> И, наконец, совсем мало сделано в плане изучения «маленьких трагедий» со стороны их проблематики»¹.

К настоящему времени положение изменилось. Исследовательская литература обогатилась превосходными работами, в которых интересно осмыслена проблематика «маленьких трагедий», определено их художественное своеобразие². И все же, разумеется, нельзя сказать, что они изучены «до конца», ибо они принадлежат к гениальным – а значит, и неисчерпаемо глубоким – творениям литературы.

Мы хотим обратить внимание на обстоятельство, которое еще недостаточно оценено: «маленькие трагедии» представляют собою цельный и законченный драматургический цикл. Хотя их неоднократно определяли как цикл, это утверждение может быть развито и конкретизировано. Цикл «маленьких трагедий» характеризуется комплексом идейно-художественных признаков: единой проблематикой, жанровой системой, художественным методом, композицией. Организующую роль в этом комплексе играет композиция.

Примечательно, что взаимное расположение «маленьких трагедий» – основа композиции всего цикла – было четко определено самим автором, за каждой из них закреплено свое место. Это явствует из их творческой

истории. Состав задуманного цикла многократно менялся, уточнялся, но взаимное расположение тех «маленьких трагедий», которые были в конце концов написаны, оставалось неизменным.

Наиболее ранний из дошедших до нас перечней замыслов, относящихся к «маленьким трагедиям», предположительно датируется 1826 – 1828 гг. (вероятнее всего – 1826 г.): «Скупой, Ромул и Рем, Моцарт и Сальери, Дон Жуан, Иисус, Беральд Савойский, Павел I, Влюбленный Бес, Димитрий и Марина, Курбский»³. Как видим, в перечне было намечено десять произведений. Из них Пушкиным написаны лишь три: «Скупой» (уточненное позже заглавие – «Скупой рыцарь»), «Моцарт и Сальери», «Дон Жуан» («Каменный гость») – и именно в той последовательности, которая указана в перечне.

Второй перечень (набросанный Пушкиным не ранее конца 1829 г.) состоит всего из трех названий, – но в этом порядке пьесы и были написаны: «Скуп<ой> [<из англ.>]. Моц. и Саль.<ери>. С не<мецкого>. Пир чумы. С англ<ийского>» (377).

Наконец, третий перечень (1830) состоит из пяти названий – в нем представлены все четыре «маленькие трагедии», и опять же точно в порядке их написания: «I. Окт<авы>. II. Скупой. III. Сальери. IV. Д. Гуан. V. Plaque (т. е. чума. – А. Г.)» (377).

Создание «маленьких трагедий», как известно, относится к «болдинской осени» 1830 г. Согласно пометам Пушкина, «Скупой рыцарь» был закончен 23 октября, «Моцарт и Сальери» – 26 октября, «Каменный гость» – 4 ноября, «Пир во время чумы» – 6 ноября (см. 376). «Возможность такой поистине чудодейственной стремительности, – замечает Д.Д. Благой, – объясняется в известной степени тем, что замыслы трех первых маленьких трагедий издавна возникли и в течение почти целых пяти лет вынашивались и вызревали в творческом сознании поэта»⁴. Добавим, что Пушкин приступил к созданию цикла лишь после того, как была найдена концовка («Пир во время чумы»), достойно завершающая весь замысел.

Быстрое написание произведений после долгого их обдумывания было вообще свойственно творческой манере Пушкина. Еще Чернышевский, познакомившись с многочисленными черновыми набросками поэта, писал, что Пушкин «...долго обдумывал планы своих произведений, иногда по несколько лет ожидая, пока зародившаяся мысль создания созреет в его голове, найдет себе стройное и полное развитие»⁵.

Очевидно, тщательно была обдумана Пушкиным и последовательность расположения «маленьких трагедий». Чем же она определяется? Позволим себе высказать предположение, что, поскольку основное их содержание составляет духовный мир человека, особенно мир человеческих страстей, она зиждется на градации страстей. При этом «страсть» понималась Пушкиным не абстрактно, а как страстное увлечение той или иной стороной жизни. В «Каменном госте» есть стихи: «...Из наслаждений жизни // Одной

любви музыка уступает; // Но и любовь мелодия...» (сцена 2-я). Это не случайная, а глубоко продуманная, программная мысль. Стихи эти были написаны еще за несколько лет до работы над «маленькими трагедиями». 1 марта 1828 г. Пушкин вписал стихи в альбом М. Шимановской, а через два года после создания «маленьких трагедий» вновь использовал эти стихи в качестве отдельного фрагмента: 5 октября 1832 г. вписал их (с незначительным изменением) в альбом П. Бартеневой (см. 551).

Представление об искусстве и любви как о двух важнейших источниках радости было присуще поэтическому миросозерцанию Пушкина и воплотилось во многих его лирических стихотворениях. Например: «И божество, и вдохновенье, // И жизнь, и слезы, и любовь» («К А.П. Керн», 1825); «Порой опять гармонией упьюсь, // Над вымыслом слезами обольюсь, // И может быть – на мой закат печальный // Блеснет любовь улыбкою прощальной» («Элегия», 1830).

В «маленьких трагедиях» сопоставление радостей, даваемых искусством и любовью, проводится уже не на лирическом, а на драматическом, более обширном материале.

Наслаждение искусством ставится здесь ниже, чем наслаждение любовью («любви музыка уступает»). Соответственно в цикле вслед за трагедией о страстном увлечении музыкой («Моцарт и Сальери») встанет трагедия любовной страсти («Каменный гость»). Общее же расположение «маленьких трагедий» (по градации страстей – от «менее ценных» к «более ценным») получит такой вид: «Моцарт и Сальери» (наслаждение искусством) – «Каменный гость» (наслаждение любовью) – «Пир во время чумы» (наслаждение самой жизнью). Таким образом, «маленькие трагедии» – это драматургический цикл, в котором анализируется определенная система страстей человеческих.

Выскажем несколько попутных соображений. Наслаждение богатством является ложным, извращенным, по своей общечеловеческой ценности оно решительно уступает другим анализируемым в «маленьких трагедиях» страстям – поэтому «Скупой рыцарь» и поставлен в начале цикла. Что же касается «Пира во время чумы», то он был задуман, как говорилось, позже других «маленьких трагедий» и явился концовкой, которая придала завершенность всему циклу. В «Пире» вопрос о наслаждении жизнью поставлен наиболее обобщенно – характерна песня Председателя пира, подводящая итог всему сказанному в «маленьких трагедиях» о цене жизни, о человеческом счастье; имеется в виду в особенности шестистишие: «Все, все, что гибелью грозит, // Для сердца смертного таит // Незыблемы наслажденья – // Бессмертья, может быть, залог! // И счастлив тот, кто средь волненья // Их обретать и ведать мог». Здесь – философское осмысление «маленьких трагедий»: Пушкин утверждает, что у счастья есть трагическая изнанка, ибо всякое наслаждение «гибелью грозит»⁶. И в

то же время наряду с антиномией жизнь – смерть здесь выдвигается антиномия смерть – бессмертие.

Жанр «маленьких трагедий» сам Пушкин определял по-разному. Так, он заготовил обложку для них, на которой поставил заглавие: «Драматические сцены. 1830». А справа набросал еще три варианта этого заглавия: «Драматические очерки», «Драматические изучения», «Опыты драматических изучений» (см. факсимиле между 98 и 99). Первое обозначение является наиболее широким, а три другие – уточняющими. Однако эти уточнения, очевидно, не удовлетворили Пушкина: он ни разу не повторил их (по крайней мере, в дошедших до нас материалах). Что же касается обозначения «драматические сцены», то оно фигурирует также в пушкинском рукописном плане (1831) четырехтомного собрания сочинений (см. 377) и в письме Пушкина к П. А. Плетневу от 9 декабря 1830 г., где поэт сообщал, что привез из Болдина «несколько драматических сцен, или маленьких трагедий»⁷.

В настоящее время подавляющее большинство пушкинистов, когда речь заходит об этих пьесах, пользуются выражением «маленькие трагедии»⁸. Н. Н. Скатов – по нашему мнению, совершенно справедливо – замечает: «Пушкин всего один (и то в варианте) раз оговорился: «маленькие трагедии». Но воспринимающее сознание – читателей, издателей – отвергло все возможные, пушкинские же, названия: «драматические сцены», «драматические очерки», «драматические изучения» и т. д. – и избрало: «маленькие трагедии». Я уверен, что здесь не было ни произвольности, ни случайности»⁹.

Обозначение «маленькие трагедии» обладает вполне конкретным содержанием. В «Скупом рыцаре» всего 380 стихов, в «Моцарте и Сальери» – 231, в «Каменном госте» – 542, в «Пире во время чумы» – 239 стихов. Обычно же в трагедии бывает около 2000 стихов. И тем не менее, несмотря на их весьма небольшой объем, в «маленьких трагедиях» раскрыто подлинно трагическое содержание. «Моцарт и Сальери», – писал Белинский, – целая трагедия, глубокая, великая, ознаменованная печатью мощного гения, хотя и небольшая по объему»¹⁰. Эти слова Белинского можно с полным основанием отнести и к любой другой из «маленьких трагедий».

Краткость «маленьких трагедий» связана, очевидно, с тем, что в них Пушкин ставил весьма конкретные задачи, недаром он назвал эти пьесы «драматическими изучениями»: как и всякие другие изучения, они имеют определенный объект. Таким объектом является внутренний мир человеческой души. Проблемы политические и вообще социальные здесь отодвинуты на второй план и не занимают много места. Примечательно, что Пушкин не реализовал замыслы относившихся к этому же циклу исторических сюжетов («Павел I», «Курбский» и др.)¹¹.

Однако абсолютно неверным было распространенное когда-то мнение, будто в «маленьких трагедиях» рассматриваются лишь некие абстрактные человеческие страсти и пороки – скупость, зависть и т. п. Такое

мнение убедительно опровергнуто многочисленными исследованиями последних десятилетий. Да и сам Пушкин в том же 1830 г., когда были созданы «маленькие трагедии», так сформулировал важнейшее требование к драматургии: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах – вот чего требует наш ум от драматического писателя»¹². Лишь в первоначальных планах Пушкина встречаются заглавия «Скупой» (см. выше), «Зависть» (см. 524). В процессе работы они преобразовались в «Скупого рыцаря», «Моцарта и Сальери», т. е. обросли конкретными именами, героями, обстоятельствами¹³.

Этим пушкинская драматургия, реалистическая по своему методу, решительно отличается от классицистической традиции. Ибо проблему «вечных» (а по существу абстрактных) страстей разрабатывали именно классицисты. Считая страсти проявлениями тех или иных извечных свойств человеческой природы, классицисты отдавали обильную дань морализации. Так, с классицистической точки зрения, скупость или зависть – это пороки, они заслуживают только осуждения. Пушкин же избегает прямолинейного осуждения; он дает глубочайшее объяснение как скупости, так и зависти, оценивая их как ненормальные, уродливые (возникшие в силу конкретных обстоятельств) последствия естественного человеческого стремления к наслаждению, к счастью.

Пушкинский психологический анализ очень своеобразен. В общей формуле «реализм» отнюдь еще не все сказано. Это наглядно обнаруживается при сопоставлении с решением проблемы страстей в «маленьких трагедиях» с известной заметкой Пушкина о Шекспире и Мольере (которая не раз использовалась и в комментариях к «маленьким трагедиям»): «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и разносторонние характеры. У Мольера Скупой скуп – и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолобив, остроумен» (510).

Заметка показывает, что Пушкин ставил Шекспира выше, чем Мольера, что в пьесах Шекспира его восхищали многосторонние характеры. Между тем в «маленьких трагедиях» главное внимание уделено героям, всецело захваченным одной какой-либо страстью. Формально говоря, Пушкин здесь близок к Мольеру. «Подобно Скупому Мольера, – констатирует Д.Д. Благой, – пушкинский барон, как он перед нами предстает, – мономан владеющей им страсти»¹⁴. Точно также «мономанами страсти» являются Моцарт, Сальери, Дон Гуан. Но, в отличие от Мольера, Пушкин отвергает прямолинейное классицистическое деление страстей на «низкие» (пороки) и «высокие» (добродетели). Он раскрывает величайшую сложность человеческой страсти (само содержание «страсти» в «маленьких трагедиях» можно трактовать по-разному), обнажает ее трагическую суть.

С.М. Бонди тонко заметил, что в «маленьких трагедиях» (в отличие от «Бориса Годунова») Пушкин стремился «к раскрытию не *широты* человеческой психики, а ее *глубины*»¹⁵. При этом несомненно, что проникновенностью анализа страстей Пушкин и в «маленьких трагедиях» напоминает не Мольера, а Шекспира. О пушкинском Скупом рыцаре никак не скажешь, что он «скуп – и только». Ибо Пушкин, по верному наблюдению Белинского, раскрывает здесь «страшные тайны страшнейшей из человеческих страстей». «...Эта драма, – писал Белинский о «Скупом рыцаре», – огромное, великое произведение, вполне достойное гения самого Шекспира»¹⁶.

Называя пушкинскую пьесу «огромным, великим произведением», Белинский имел в виду, конечно, ее содержание, а отнюдь не ее объем. Каким же образом удалось Пушкину вместить «огромное, великое» содержание в весьма скромный объем «маленьких трагедий»?

Выше уже было сказано, что поэт сознательно конкретизировал проблематику «маленьких трагедий», сконцентрировав внимание на психологических проблемах, причем в каждой пьесе он ставил своей целью проанализировать одну какую-либо страсть (реалистически понимаемую как наслаждение той или иной стороной жизни). Такая постановка вопроса (по существу исследовательская, «лабораторная») требовала резкого ограничения числа персонажей в каждой пьесе, строгой психологической мотивировки каждой ситуации. Здесь реализовался композиционный принцип лаконизма, экономии художественных средств.

Таковы общие жанровые признаки «маленьких трагедий», не исключая, однако, некоторых жанровых различий между отдельными пьесами цикла. В наиболее чистом виде жанр «маленькой трагедии» представлен в двух срединных пьесах цикла – «Моцарте и Сальери» и «Каменном госте». «Скупой рыцарь» – тоже трагедия, но, поскольку ее герою не чужда пошлость, черты трагедии здесь сочетаются с чертами комедии (в подзаголовке Пушкин назвал «Скупого рыцаря» «сценами из ...трагикомедии»). И наконец, «Пир во время чумы» – тоже трагедия, но пронизанная философской проблематикой и несценичная; здесь особенности трагедии переплетаются с особенностями поэмы¹⁷.

Экономия художественных средств достигается в «маленьких трагедиях» и заданностью в выборе героев и обстоятельств.

Оставляя в стороне вопрос об исторических закономерностях, Пушкин, тем не менее, в каждой пьесе воссоздал определенный исторический колорит. В каждой из них – свое место и время действия. Когда-то много писали о «протеизме» Пушкина. Действительно, поэт с редким искусством входил в мир разных героев, разных народов и эпох. Но это, конечно, не было его целью. В «маленьких трагедиях» выбор героев и обстоятельств каждый раз подчинен задаче: раскрыть анализируемую в пьесе страсть в ее крайних, трагических проявлениях.

Скупость всегда отвратительна. Но Пушкин в «Скупом рыцаре» вывел на сцену не просто скрягу, а рыцаря, и поселил своего героя в средневековой Франции – классической стране рыцарства. Рыцари особенно презирали дельцов и стяжателей, щеголяли щедростью (подчас показной), которая была возведена в ранг рыцарской добродетели. Барон Филипп осужден за свою скаредность (и сыном, и своим сюзереном – герцогом), но не может расстаться даже с малой долей своих богатств, которые являются для него единственным источником наслаждения жизнью. Скупость настолько исказила сознание барона, что он считает деньги полноценным эквивалентом всех наслаждений¹⁸. Его сокровища (несмотря на то, что они лежат в подвале без всякого применения) придают ему ощущение могущества, славы, господства над миром искусства (который в действительности ему, конечно, недоступен), даже заменяют любовь к женщине. Поэтому в монологе барона намечаются, хотя в искаженном виде, темы других «маленьких трагедий». Когда барон восклицает: «И музы дань свою мне принесут, // И вольный гений мне поработится...» (сцена 2-я), – это предвещает «Моцарта и Сальери». Когда барон сравнивает созерцание сокровищ с любовным свиданием: «Как молодой повеса ждет свиданья // С какой-нибудь развратницей лукавой // Иль дурой им обманутой, так я // Весь день минуты ждал, когда сойду // В подвал мой тайный, к верным сундукам» (сцена 2-я), – это предвещает «Каменного гостя». И наконец, когда барон по-своему мечтает о бессмертии: «... о, если б из могилы // Прийти я мог, сторожевою тенью // Сидеть на сундуке и от живых // Сокровища мои хранить как ныне!...» (сцена 2-я) – это уже «заявка» на «Пир во время чумы». Таким образом, отнюдь не случайно «Скупой рыцарь» открывает собою весь цикл «маленьких трагедий».

В «Моцарте и Сальери» действие происходит в Вене конца XVIII в. – в городе, где жил гениальный Моцарт, в музыкальной столице тогдашнего мира. Вся атмосфера пьесы насыщена музыкой и потому глубоко соответствует раскрытию темы наслаждения искусством.

Ни одна из «маленьких трагедий» не породила такой обширной исследовательской литературы и не вызвала столько разноречивых суждений, как «Моцарт и Сальери». Традиционная точка зрения (имеющая сторонников и сейчас¹⁹), что это – трагедия, как будто подтверждается первоначальными авторскими вариантами заглавия («Зависть», «Сальери»), а также известной заметкой Пушкина о «бешеной» зависти Сальери к Моцарту (см. 524 – 525). Часть пушкинистов склоняется к мысли, что главным трагическим героем пьесы является Моцарт, а Сальери, презренный ремесленник от музыки, таким героем не должен считаться²⁰. Существует, наконец, и мнение, что в пьесе два в равной мере трагических героя – Моцарт и Сальери. С большой убедительностью обосновал свое мнение С.М. Бонди, детально и тонко проанализировавший психологические рисунки образов Моцарта и Сальери²¹. Это мнение (которое представляется

нам наиболее правильным) вполне согласуется с известным суждением Белинского, что идея «Моцарта и Сальери» – «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения»²². Ведь незащищенность Моцарта, приведшая его к гибели, и зависть Сальери, толкнувшая его на преступление, проистекают от одной и той же страсти – к музыке, искусству. И не случайно, отказавшись от первоначальных вариантов заглавия, Пушкин в окончательном варианте назвал обоих героев – Моцарта и Сальери.

Таким образом, в представлении Пушкина, страстная любовь к искусству (т. е. чувство само по себе высокое) могла быть чревата и низменными проявлениями. В этом – реализм Пушкина, избегнувшего прямолинейной морализации, показавшего страдания мрачного злодея Сальери. Однако сочувствие поэта, конечно, всецело на стороне бескорыстного и благородного Моцарта. Эта авторская оценка – на пересечении психологической и эстетической проблематики трагедии: «...Гений и злодейство – // Две вещи несовместные...» (сцена 2-я). И в качестве высшего критерия – бессмертие: Моцарт – «бессмертный гений» (сцена 1-я). Так в «Моцарте и Сальери» ставится вопрос о смерти и бессмертии, предваряется тема «Пира во время чумы».

За «Моцартом и Сальери» следует «Каменный гость» – трагедия любовной страсти. Ее герой Дон Гуан, согласно легенде, олицетворяет весьма поверхностное представление о любви. Соответственно и в начале пушкинской пьесы подлинная любовь чужда Дон Гуану, она заменяется для него жадной «побед», чувственных удовольствий. Но в дальнейшем сюжете пьесы Пушкин пересматривает традиционное представление о Дон Гуане и придает этому образу трагическое значение. После встречи с Доной Анной Дон Гуан перерождается: его захватывает настоящая, глубокая любовная страсть²³. Он совершенно искренен, когда говорит об этом Доне Анне: «... с той поры лишь только знаю цену // Мгновенной жизни, только с той поры // И понял я, что значит слово Счастье» (сцена 3-я). И еще: «Что значит смерть? За сладкий миг свиданья // Безропотно отдам я жизнь» (сцена 4-я). Здесь – и высота любовного чувства, и его трагизм: любовь, действительно, несет Дон Гуану смерть, и он умирает с именем любимой на устах: «Я гибну – кончено – о Дона Анна!» (сцена 4-я). Так вновь – в который раз! – предваряется тема «Пира во время чумы».

Очень точно выбрано место и время действия «Каменного гостя»: Испания эпохи Возрождения. Лаконично, но ярко воссоздан колорит этой страны и этой эпохи: южная природа, атмосфера серенад и любви – и страшный гнет средневековых религиозных запретов, инквизиции. Дон Гуан, с его безудержной жадной любовью, – человек, по-своему бросающий дерзкий вызов старому миру. Указывая на крепкую связь, существующую в пьесе между главным героем и обстановкой, Белинский писал: «Идея Дона Хуана могла родиться только в стране, где жить – значит любить и драться, а быть счастливым и великим – значит быть любимым

и храбрым, – в стране, где религиозность доходит до фанатизма, храбрость до жестокости, любовь до иступления, где романтическая настроенность делает героем и кавалера и разбойника»²⁴.

«Пир во время чумы» как бы подводит итог проблематике всего цикла. В предыдущих пьесах Пушкин показал, что наслаждение жизнью включает в себе трагическое, губительное начало. В «Пире», диалектически развивая эту мысль, поэт подводит нас к выводу, что жизнь с ее наслаждениями сильнее самой смерти.

С этими соображениями, очевидно, были связаны и выбор текста для перевода («Пир во время чумы», как известно, является переводом отрывка из поэмы Джона Вильсона «Чумной город»), и отличие пушкинской пьесы от английского оригинала. Ситуация пира во время чумы открывала богатые возможности для постановки общих вопросов о смерти и наслаждениях жизни. Используя эти возможности, Пушкин при переводе значительно усилил философский аспект темы, в частности, ввел отсутствовавший у Вильсона мотив «упоения в бою» (см. 607). И несмотря на то, что «Пир во время чумы» – единственная переводная из всех «маленьких трагедий», местный колорит здесь (именно в силу обобщенности, философичности пушкинской пьесы) ощущается мало.

Ставя вопрос о смерти и бессмертии, Пушкин отмечает религиозную идею бессмертия души: Председатель пира отказывается принять утешение священника. Зато в пьесе дважды сказано, что любовь бессмертна: вспоминая о своей умершей возлюбленной, Председатель называет ее очи «бессмертными»; Мери поет: «А Эдмонда не покинет // Дженни даже в небесах!»

Двумя композиционными центрами «Пира во время чумы» являются песни Председателя и Мери, в которых варьируется главная, жизнеутверждающая идея пьесы. «Основной пафос «Пира», – справедливо указывает Д.Д. Благой, – моральная победа, торжество высокого человеческого духа над смертью, осуществляемое на путях вечно женственного – самоотверженной, самозабвенной любви (песня Мери) – и вечно мужественного – бесстрашного вызова смерти («гимн в честь чумы»)»²⁵.

Итак, одна из особенностей творческой манеры Пушкина состояла в том, что он с исключительной тщательностью разрабатывал композицию своих произведений. Пример тому – «маленькие трагедии», композиция которых подготавливалась в течение нескольких лет.

Композиция в «маленьких трагедиях» выступает двояко: как построение драматургического цикла (т. е. как расположение пьес в цикле) и как построение каждой отдельной пьесы. Она служит организующим началом целого комплекса идейно-художественных признаков (куда входят проблематика, жанровая система, художественный метод), выполняя огромную роль в концентрации идейного содержания, является ярко содержательной теоретико-литературной категорией.

-
- ¹ *Городецкий Б.П.* Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953. С. 267.
- ² Назовем (в хронологическом порядке) хотя бы несколько работ: *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957; *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826 – 1830). М., 1967; *Устюжанин Д.Л.* «Маленькие трагедии» // Русская классическая литература: Разборы и анализы. М., 1969; *Гукасова А.Г.* Болдинский период в творчестве А.С. Пушкина. М., 1973; *Макогоненко Г.П.* Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830 – 1833). Л., 1974. *Бонди С.* О Пушкине. М., 1978.
- ³ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1935. Т. 7. С. 376. Далее в тексте указываются страницы по этому изданию.
- ⁴ *Благой Д. Д.* Указ. соч. С. 563.
- ⁵ *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 2. С. 452.
- ⁶ Ср. вывод исследователя «маленьких трагедий»: «... Право (на наслаждение жизнью. – А.Г.) может быть оплачено лишь ценой лишений, ценою крови» (*Устюжанин Д.Л.* Указ. соч. С. 101).
- ⁷ *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1941. Т. 14. С. 133. Тут же указано, что сначала Пушкин написал «драм», а затем переделал: «драматических сцен». Очевидно, он колебался в обозначении жанра.
- ⁸ Лишь немногие предпочитают выражение «драматические сцены». – См.: *Макогоненко Г.П.* Указ. соч. С. 153 – 154.
- ⁹ *Скатов Н. Н.* Возвращаясь к сути спора // Вопросы литературы. 1979. №2. С. 141.
- ¹⁰ *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 557.
- ¹¹ Отказ от разработки исторических сюжетов, вероятно, был связан и с цензурными препятствиями (см.: *Благой Д.Д.* Указ. соч. С. 565), но соображения творческого порядка здесь тоже, конечно, имели место.
- ¹² *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. С. 147.
- ¹³ На это неоднократно указывали исследователи. – См., например: *Городецкий Б.П.* Указ. соч. С. 282; *Устюжанин Д.Л.* Указ. соч. С. 94.
- ¹⁴ *Благой Д.Д.* Указ. соч. С. 586.
- ¹⁵ *Бонди С.* Указ. соч. С. 249 – 250.
- ¹⁶ *Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 562, 563.
- ¹⁷ *Белинский* писал о «Пире» как о «маленькой поэме» (там же, с. 556). *Г.П. Макогоненко* очень точно указывает, что это – «драматическая поэма» с «трагической коллизией» (*Макогоненко Г. П.* Указ. соч. С. 235).
- ¹⁸ Совершенно правильно современный исследователь в связи с анализом «Скупого рыцаря» ссылается на известное положение Маркса и Энгельса об «извращающей силе денег» (см.: *Благой Д. Д.* Указ. соч. С. 606).
- ¹⁹ См.: *Благой Д. Д.* Указ. соч. С. 614, 629.
- ²⁰ См.: *Макогоненко Г. П.* Указ. соч. С. 173 – 178.
- ²¹ См.: *Бонди С.* Указ. соч. С. 242 – 309.
- ²² *Белинский В. Г.* Указ. соч. С. 557.
- ²³ Ср.: *Устюжанин Д. Л.* Указ. соч. С. 112 – 113.
- ²⁴ *Белинский В.Г.* Указ. соч. С. 569. Вопрос о пушкинском Дон Гуане как о типичном представителе испанского Возрождения подробно рассмотрен в назван-

ных выше книгах Г. А. Гуковского, Д. Д. Благого, Г. П. Макогоненко, а также в работах других исследователей.

²⁵ Благой Д. Д. Указ. соч. С. 666.