

РОДОВА ТА ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ МАЛЕНЬКИХ ТРАГЕДІЙ О. С. ПУШКІНА

Драматичний цикл О. С. Пушкіна розглядається в статті як художня цілість. Особлива увага звертається на художнє дослідження в кожній з трагедій циклу карнавального сміху як культурної форми єдності людей, що виникла стихійно, та у зв'язку з цим проблеми переходу особистості в процесі її індивідуального розвитку до нових різновидів людської єдності, які здатні забезпечити гармонійність та повноту загальнолюдського буття.

Маленькі трагедії О. С. Пушкіна – одне з найбільш загадкових явищ російської літератури. Як і все, що було створено поетом в Болдіно восени 1830 року, вони відбивають весь творчий шлях Пушкіна: підсумовують зроблене раніше й надають накопиченому досвіду нової якості, що буде характеризувати творчість 30-их років, пори зрілого пушкінського реалізму. Сам факт наявності величезної кількості літературознавчих досліджень, присвячених маленьким трагедіям, потребує осмислення. Здатність цього драматичного циклу знову і знову притягувати до себе читацьку та дослідницьку увагу, породжувати несподівані тлумачення, що продовжують, доповнюють, спростовують, визначають одне одного, є феноменальною.

Ю. М. Тинянов пов'язував факт "багатократного та суперечливого осмислення" творчості поета "з боку сучасників та пізніших літературних поколінь" [1: 221] з "самими письменницькими методами Пушкіна" [1: 222], зокрема, зі своєрідністю його семантичної системи: "Слово не має ... у Пушкіна одного предметного значення, а є ніби коливанням між двома та багатьма. Воно багатозмістовне. ... Семантика Пушкіна – двопланова, "вільна" від одного предметного значення й тому суперечливе осмислення його творів відбувається так інтенсивно" [1: 236]. Пушкін відходив від однозначності й в авторських жанрових визначеннях своїх творів, створюваних, за думкою Ю. М. Лотмана, на шляху жанрового синтезу [2: 8], і, таким чином, залишав простір не лише для читацького тлумачення, але й для подальшого розвитку, що відповідає сучасним уявленням про динамічну природу жанру. Яскравий приклад такої неоднозначності – пошук Пушкіним жанрового визначення для драматичного циклу, так званих маленьких трагедій: "Драматичні сцени", "Драматичні нариси", "Драматичні вивчення", "Досвід Драматичних Вивчень".

Жанрове визначення циклу, що увійшло в історію літератури, Тинянов вважав "неправильним". З його точки зору, робота над драматичним циклом була другим етапом розвитку віршованої драми у творчості Пушкіна після "Бориса Годунова", "діалектичним результатом" котрого для самого автора стала "з'ясована жанрова роль фрагменту": "В "Борисі Годунові" особиста фабула була відсунута на задній план широкою фактично-документальною історичною фабулою. Це викликало масу діючих осіб, і трагедія була дана монтажем характерних сцен (у "Борисі Годунові" їх 24). Важливість для Пушкіна зображення характерів, при масі діючих осіб, загострила вибір положень й точку зору автора в кожній сцені. При цьому виявилась самостійна роль кожної сцени" [1: 255-256]. Таким чином, на думку Тинянова, в маленьких трагедіях Пушкіним був даний "новий жанр класичної трагедії, перетвореної в стилі та обсязі технічного фрагмента" [1: 257].

Цікавим видається співвідношення відцентрових та доцентрових сил у "Борисі Годунові" та маленьких трагедіях: якщо в монолітній трагедії 1825 року продуктивними в жанровому відношенні виявляються тенденції, що працюють на відносно відокремлення кожної сцени, в драматичному циклі 1830 року – навпаки, яскраво проступають тенденції до об'єднання багатопланового художнього матеріалу в єдине ціле. Про те, що ця тенденція була усвідомлена Пушкіним, свідчить і динаміка авторських жанрових визначень. Від множинності, віддзеркаленої в словах "сцени", "нариси", "вивчення", що передбачають лише формальну єдність, поет йде до сутнісної єдності, втіленої в слові "досвід". Звернімо увагу на те, що у Пушкіна це слово й граматично живиться в однині, хоча в європейській та російській філософсько-літературній традиції зустрічалась і множина – "Досвіди" М. Монтеня, "Досвіди у віршах та прозі" К. М. Батюшкова. Як завжди у Пушкіна, слово виявляється багатозначним, окреслюючи простір взаємоперетворення, об'єднання різних досвідів – особистісно-біографічного (кожна з маленьких трагедій має автобіографічну подієву прив'язку), художньо-рецептивного (всі трагедії створюються з опорою на попередні твори літератури та мистецтва), художньо-творчого (минулого й актуального).

Об'єднання різнорідного, здається, головний художній принцип маленьких трагедій, які в сукупності, в цілості драматичного циклу з його дивовижною внутрішньою архітектонікою моделюють єдність та багатобарвність самого життя, в якому все виступає алегорією щодо всього. Різні країни, різні епохи, різні людські характери та пристрасті, різні життєві ситуації виявляються співзвучними, оскільки автор знаходить це співзвуччя в самому житті й прагне його відтворити в художньому цілому драматичного циклу, точно названого В. І. Тюпою "твором творів" [3: 171].

Маленькі трагедії неначе прийняті римами, в ролі яких виступають найбільш універсальні, такі, що втілюють глибинну єдність буття, образи та мотиви. Найбільш переконливими інтерпретаціями драматичного циклу виявляються саме ті, що побудовані на виявленні таких "внутрішніх рим". Там, Ю. М. Лотман простежує розвиток мотиву "смертоносного банкету", який об'єднує всі твори драматичного циклу, підпорядковуючи весь художній матеріал глибинному філософському конфлікту між життям і смертю [2: 132]. В. І. Тюпа показує, як від твору до твору наростає трагізм усамітненої свідомості, розглядаючи весь цикл у контексті філософії діалогу: "Об'єднання різноголосих правд в єдності внутрішнього діалогу, що не відкидає жодної з них, – таким є стрій пушкінського творчого мислення, безпрецедентного для своєї культурної епохи" [3: 189]. Відчутний генетичний взаємозв'язок такого підходу зі статтею С. М. Булгакова "Моцарт та Сальєрі", в якій заздрість Сальєрі як хворобливе спотворення дружби, як своєрідне духовне самогубство тлумачиться в контексті християнської онтології: "Що ж є дружба, не в психології її але в онтології? Чи не є вона вихід із себе в другого (друга) й набуття себе в ньому, певна актуалізація двоїпостасності й, внаслідок цього, подолання обмеженості самозреченням? У другові хіба не бачимо те, що є бажаним і коханим вище і краще власного я, і чи не є це – "споглядання себе через Друга в Богові"? Але чи не означає це, разом з тим, набуття й своєї власної геніальності, тому що геніальна ж кожна індивідуальність, осягнута в божественній першосутності своїй? Тому дружба є геніальність життя, і здатність до дружби є талант цієї геніальності" [4: 295-296]. Можливість інтерпретації драматичного циклу в контексті християнської (й ширше – біблійної) міфопоетичної парадигми, параметри якої задані статтею Булгакова, також свідчать про його глибинну єдність.

Зазначимо, що принцип побудови циклу як художнього цілого робить його лише відносно завершеним, відкритим. Дослідники небезпідставно співвідносять драматичний цикл з епічним циклом "Повістей Белкіна", написаним Пушкіним тоді ж в Болдіно. Поет явно протиставляє розірваний, спотворений, віднесений у минуле світ Західної Європи теплому, людяному епічному світу сучасної автору патріархальної Росії, катастрофічні розв'язки трагедій щасливим кінцівкам повістей [5]. Відкритість художньої структури в принципі є характерною для творів Пушкіна. Це дозволило Лотману назвати всю його творчість єдиним багатожанровим твором, темою якого є людська та творча доля самого поета [2: 8].

У драматичному циклі ця тема набуває дійсно загальнолюдського звучання, родова специфіка драми дає автору можливість максимально об'єктивувати своє художнє дослідження "пристрастей та душі людської" [6: 705]. У маленьких трагедіях Пушкіну вдається звести свій власний голос (що звучав у повну силу в романі у віршах, восьма глава якого писалася теж восени 1830 року в Болдіно, та пародійно проглядав крізь міркування "покійного Івана Петровича Белкіна") лише до ремарок. Пушкінські ремарки підкреслено небагатослівні, в більшості випадків вказують на безпосередні дії, їх місце або, рідше, характер. Звернімо увагу на те, що дієслова в ремарках називають і звичайні людські дії (входить, виходить, їдять, п'ють, цілує, співає, грає), і діяння абсолютно нетривіальні, що порушують буденний плин життя. Кількість останніх зростає до моменту кульмінації та в фіналі кожної трагедії: "Бросає яд в стакан Моцарта" [7: 235]; "Статуя киває головою в знак согласія" [7: 244]; "Проваливаються" [7: 247]; "Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею" [7: 249]; "Пир продолжается. Председатель остается погруженный в глубокую задумчивость" [7: 250].

Тут присутня своя динаміка, дуже точно вибудована (наприклад, у другій сцені "Скупого лицаря" Барон, розгортаючи свій знаменитий монолог, "смотря на свое золото", "хочет отпереть сундук", "отпирает сундук", "всыпает деньги", "зажигает свечи и отпирает сундуки один за другим" [7: 229-230]). Ця динаміка відбиває душевні метаморфози героїв, які відбуваються під впливом різноманітних зовнішніх та внутрішніх обставин, опосередкованих словом. Пушкін з дивовижною художньою переконливістю показує, яким вагомим є людське слово: почуте, вимовлене в розмові з іншою людиною або наодинці, воно не просто виражає душевний стан людини, але й змінює цей стан, переходить в дію, що призводить іноді до катастрофічних наслідків.

Взаємоперетворення "слова й діла" (як не згадати присвячений цій темі монолог Фауста з трагедії Й. В. Гете: не випадково "маленьким трагедіям" передувала "Сцена з Фауста" 1825 року) постійно порушують кордон між словом героя та словом автора, між реплікою та ремаркою. Так, скажімо, у другій трагедії циклу про сміх Моцарта сказано в авторській ремарці ("Старик играет арию из "Дон-Жуана"; Моцарт хохочет"), а про сльози Сальєрі – в словах Моцарта:

Моцарт (*бросає салфетку на стол*)

Довольно, сыт я.

(*Идет к фортепиано.*)

Слушай же, Сальєри,

Мой Requiem.

(*Играет.*)

Ты плачешь? [7: 233].

У даному випадку важливим є не лише те, що слово Моцарта близьке автору, що реакції та оцінки Моцарта з їх швидкістю, точністю та широтою органічно входять у контекст авторської мови, тоді як не кожне пушкінське слово міг би вимовити Сальєрі. Скажімо, слово "хохочет", як і сам регіт, до Сальєрі з його позбавленою живої амбівалентності серйозністю не має жодного відношення. І Моцарта, й Пушкіна (зберігся характерний спогад О. Смирнової-Россет) ми легко уявляємо собі такими, що сміються, регочуть. Сальєрі ж ніколи не смішно. "Нет, / Мне не смешно" [7: 233], – вимовляє він у відповідь на здивоване запитання Моцарта. І поетичний перенос, і двократна анафора, й наполегливе накопичення заперечення в повторенні "не" не залишають жодного простору для іншої реакції на карнавальне спотворення божественної мелодії Моцарта у грі вуличного музики – "слепого старика со скрипкой". З обмеженістю, замкнутістю, однобічністю Сальєрі контрастує відкритість та багатогранність Моцарта, й характер, й твори якого вбирають у себе всю повноту буття. Моцарт – і це відбивають авторські ремарки у процитованому фрагменті – просто й природно здійснює перехід від буденного до піднесеного, від потреб низького життя до вільного мистецтва, спокійно розуміючи, що це щаблі єдиної драбини, нерозривно пов'язані між собою. Фінальний монолог "щасливця" Моцарта, що називає себе й Сальєрі "синами гармонії", що бачить гармонію скрізь, контрастує з початковим монологом позбавленого щастя ("Я счастлив был" [7: 233]) Сальєрі:

Все говорят: нет правды на земле.

Но правды нет и выше... [7: 232].

Будь-який доторк до тексту маленьких трагедій виявляє глибинні зв'язки окремого фрагменту з усією трагедією й драматичним циклом в цілому. Так, образ сміху, невгамовних карнавальних веселощів [8] присутній у кожній з маленьких трагедій, набуваючи щоразу нових відтінків значення. В момент найвищого блаженства поряд зі своїми скарбами при світлі безлічі свічок ("Я царствую! Какой волшебный блеск! / Послушина мне, сильна моя держава; / В ней счастье, в ней честь моя и слава!" [7: 230]) скупий лицар з жахом думає про спадкоємця:

Украли ключи у трупа моего,
Он сундуки со смехом отобрет.

И потекут соковыища мои

В атласные, диравые карманы [7: 230].

Молоде життя, що йде на зміну косній, застиглої у нерухомості владі скупості, з точки зору барона, є злочином та святотатством. Така оцінка природного руху життя є самовикриттям героя, котрий злочинно підміняє живе мертвим та богохульно обожає те, що не є божественним. Уявлюваний бароном сміх спадкоємця – це сміх самого життя, що вступає у свої законні права там, де ці права було порушено.

Як втілення повноти буття звучить сміх Моцарта, якого ми бачимо і сумним, і задумливим, і зворушеним. В образі Моцарта карнавальний сміх як стихійно породжена культурна форма єдності всіх людей перед обличчям життя та смерті (як попередній щабель) поєднується з серйозною та відповідальною творчою зосередженістю, що вимагає колосального особистісного зусилля, постійної роботи заради нового, вищого єднання людей, яке досягається мистецтвом. Гармонійність особистості Моцарта, його зв'язок з усіма та усім робить цю важку роботу вільною та радісною, забарвлює її в такі емоційні тони, про які не має уявлення Сальєрі (від початку раб та ремісник у мистецтві), що й викликає його болючі заздрощі.

Образ Моцарта, музика Моцарта звучить у драматичному циклі як своєрідний камертон, утворюючи серцевину цього циклу: у другій трагедії явно, тематично та образно, в третій – у підтексті, оскільки одним з джерел "Кам'яного гостя" є опера Моцарта "Дон Жуан" [9]. У третій трагедії носієм карнавального сміху виявляється центральний герой. Дон Гуан протиставлений в цьому відношенні своїм антагоністам – суворому командору та похмурому Дон Карлосу. Гуан у душі карнавальної традиції жартує на цвинтарі, і його богохульні насмішки над командором жахають богобоязного Лепорелло: "Охота вам / Шутить, и с кем!" [7: 244]. Здавалося б, герой знаменитої опери Моцарта й однієї з маленьких трагедій Пушкіна в чомусь глибоко споріднений з обома авторами ("из наслажденной жизни / Одной любви музыка уступает; / Но и любовь мелодия..." [7: 239]). Гуан, як і Моцарт, відчуває себе щасливим. Тричі говорить він про своє щастя, отримавши дозвіл прийти до Донни Анни: "Я счастлив!...", "Я счастлив как ребенок!", "Я счастлив: / Я петть готов, я рад весь мир обнять" [7: 243-244]. Слова Гуана про кохання до Донни Анни, про переродження, про готовність віддати життя за кохання не викликають ні у героїні, ні у читача довіри в момент, коли вимовляються, але виявляються правдою у фіналі, набуваючи в силу цього особливої ваги:

... Молва, быть может, не совсем не права,

На совести усталой много зла,

Быть может, тяготеет... Так, разврата

Я долго был покорный ученик,

Но с той поры, как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.
Вас полюбя, люблю я добродетель
И в первый раз смиренно перед ней
Дрожащие колена преклоняю [7: 246-247].

Відчуття щастя є глибоко особистісним, воно примушує Гуана відкрити Донні Анні своє справжнє ім'я (звернімо увагу на те, що Дон Гуан – людина епохи Відродження, й пушкінське зображення особистісного прогресу в даній трагедії є глибоко історичним). За думкою Пушкіна, щастя – це університет в людському житті, тоді як страждання – лише школа. Відчуття щастя відкриває перед людиною вищу правду про життя, можливо, тому Гуан відмовляється від звичайної для нього брехні. Любов до добродетельності, схвильованість перед піднесеним, сумління, яке прокинулось, виводять героя з карнавальної стихії, в якій життя та смерть існують поруч. Він перестає бути носієм і життя, і смерті, як раніше, обираючи вищі цінності життя, над якими до цього лише глузував. Таке переродження робить Дон Гуан вразливим, оскільки смерть загрожує лише живому.

У ситуації, коли панує влада смерті, розгортається дія трагедії "Бенкет під час чуми". Кілька чоловіків та жінок намагаються хоча б щось протиставити смерті, що вихоплює людей із їх малого кола. Так, на початку трагедії бенкетуючі п'ють за Джексона, що помер буквально напередодні: два дні тому його *"шутки, повести смешные, / Ответы острые и замечанья, / Столь едкие в их важности забавной, / Застольную беседу оживляли / И разгоняли мрак, который ныне / Зараза, гостья наша, насылает / На самые блестящие умы"* [7: 248]. Характерно, що Головуючий на бенкеті від початку є надзвичайно серйозним, він пропонує випити в пам'ять Джексона мовчки, а не так, як пропонував один з молодих чоловіків – *"С веселым звонок рюмок, с восклицаньем, / Как будто б был он жив"* [7: 248]. Перед нами дві різні стратегії поведінки в трагічно екстремальній, граничній ситуації. Люди можуть вести себе так, неначе смерті взагалі не існує, ігноруючи її "загальним регогом" та "веселим бенкетуванням". Для карнавального світосприйняття життя та смерть утворюють ціле, смерті не існує як чогось окремого від життя, так само, як не існує окремої людини, оскільки вона розчиняється в єдиному тілі карнавального колективу, байдужого до обличчя, не здатного розрізняти обличчя. Іншу стратегію представляє Головуючий. Він одночасно відкритий і для "божевільних веселощів" бенкету, і для "жалібної пісні" Мері, і для слова служителя церкви, що засуджує "безбожний бенкет" та "безбожних безумців". Свідомість Головуючого вміщує в собі все – вона стає дійсно поетичною: гімн на славу чуми вбирає в себе і вакхічну пісню, яку хоче почути молодий чоловік, й сумну пісню Мері, сповнену тугою за цвітінням життя, зруйнованим чумою, й сувору молитву та проповідь святенника. Гімн на славу чуми відрізняється від звичайного слова Головуючого, це дійсно вірші, пісня, написана під час творчого нічного усамітнення (*"Мне странная пришла охота к рифмам, / Впервые в жизни!"* [7: 249]), але звернена до всіх – і живих, і мертвих, як справжній твір мистецтва:

Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья –
Бессмертья, может быть, залог!
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог [7: 250].

Якщо для карнавального світосприйняття життя та смерть утворюють нероздільну єдність, перед якою, всі, хто живе та помирає виявляються нівельовано рівними, то прагнення до безсмертя є глибоко особистісним, тому що передбачає подолання смерті на рівні індивідуальної свідомості: і смерть, і безсмертя пов'язані з життям свідомості, для тих, хто не усвідомлює смерті, її не існує. Відсутність страху перед обличчям смерті, за думкою Головуючого, – запорука безсмертя смертного серця, здатного знайти таку точку зору на життя й смерть, яка анулює страх перед смертю. Для Головуючого така точка зору набувається в єдності з іншими людьми, у відчутті спільної з ними долі, необхідності власного слова, в загальній потребі продовження життя, у співчутті навіть до далекого ближнього. У цьому знаходить опору Головуючий, що втратив усіх – мати, кохану дружину, кохання та щастя, своє щасливе "я":

Меня когда-то
Она считала чистым, гордым, вольным –
И знала рай в объятиях моих... [7: 250].

Коли святенник звертається до головуючого по імені, нагадуючи йому про його особисте горе, він бачить, що Вальсінгам не перестав бути собою, нічого не забув, ясно усвідомлює своє положення, сприймає його як падіння, болісно відчуває неподоланність відстані між собою та "чистим духом" Матильди:

Где я? Святое чадо света! вижу
Тебя я там, куда мой падший дух
Не достигнет уже... [7: 250].

Слово святенника уже присутнє у внутрішньому монологі Вальсінгама, репліки двох персонажів перетинаються на імені Бога, римуються цим ім'ям:

Председатель

Отец мой, ради Бога,

Оставь меня...

Священник

Спаси тебя Господь!

Прости, мой сын [7: 250].

Для Пушкіна було принципово важливим відчуття живої, життєвої єдності з усіма людьми, до яких була звернена його творчість (характерна в цьому відношенні його любов до вислову Р. Шатобріана про те, що щастя немає поза вже прокладеними дорогами, його прагнення вчиняти як всі – наприклад, одружитися у тридцять років). Його Вальсінгам залишається разом з усіма, і в той же час знаходить єдність зі святенником, що стоїть неначе осторонь від людей, окремо від них. Живу всеєдність людства і втілює ім'я Бога, що його вимовляють герої, визначаючи один одного через найвищу ступінь спорідненості, віднаходячи один в одному духовних батька та сина. У цьому сенсі остання трагедія циклу контрастно перегукується з першою, в якій рідні батько й син були трагічно роз'єднані.

"Бенкет під час чуми" – це єдина трагедія в циклі, в якій персонажі не пов'язані між собою нічим, крім того, що вони люди, тобто живуть та помирають, вони не є ні родичами, ні друзями або ворогами, ні коханими. Можливо, головним предметом роздумів Пушкіна в циклі є думка про те, що всеєдність людства є головною умовою повноти загального та індивідуального буття, забезпечує обов'язкову перемогу життя над смертю. При цьому прогрес індивідуальності, який виділяє її з загальнолюдською маси, веде до стрімкого особистісного розвитку, вершиною якого є набуття щастя, може вести до трагічно-катастрофічних наслідків, якщо не передбачає нової єдності зі всім людством. Як хворобливе спотворення в процесі такого особистісного розвитку виступає прагнення до влади над іншими людьми, над їх життям та смертю: саме в царюванні, в домінуванні, підкоренні інших власній волі бачать своє щастя і скупий лицар, і Сальєрі, і (спочатку) Дон Гуан. Не випадково у останній трагедії циклу чума називається суворою "царицею": під маскою влади і прагнення до неї завжди приховується смерть (злочинність будь-якої влади, яка перетворює на жертву свого суб'єкта та об'єкта, піддавалася художньому дослідженню і в трагедії "Борис Годунов"). Карнавальна стихія є ворожою щодо будь-якої влади, окрім влади життя та смерті, вона передбачає рівність усіх, хто живе та помирає перед обличчям життя та смерті. Формами ж нової, вищої єдності людей, що, за Пушкіним, мають володарювати людськими серцями, ведучи їх до безсмертя, виступають мистецтво, кохання, почуття живого Бога, які не виключають, а взаємно визначають, передбачають одне одного, утворюють цілість, що відповідає цілісності гармонічної світобудови.

У знаменитій екранізації драматичного циклу М. Швейцаром до чотирьох трагедій була, здавалося б, досить довільно додана "Сцена з Фауста" (1825). Але якщо вдуматися, саме в цьому незавершеному творі, що традиційно друкується поряд з віршами, написаними в цей час, можна побачити ключ до розуміння маленьких трагедій. Фауст, що шукає сенс життя, – персонаж, що представляє все людство, і в той же час – породження європейського культурного розвитку від давніх часів до сучасності з його новомодною "нудьгою", що заперечує наявність у життя іншого сенсу, окрім самого життя. Мефістофель, якого пушкінський Фауст називає "бісом", – дуже нагадує той внутрішній голос людини, що спокушає, збиває зі справжнього шляху, що має надалі злитися з голосом центральних героїв маленьких трагедій в їх центральних монологіях. Мефістофель у Пушкіна говорить про скерованість життя до смерті, за якою не передбачається безсмертя ("*И всяк зевает да живет – / И всех вас гроб, зевая, ждет*" [7: 377]), про нівелювання людської особистості перед обличчям нудьги (іншої сторони, своєрідної протилежності карнавальних веселощів, що займає їх місце у звичайному, буденному русі життя). Ці слова викликають у Фауста бажання вирватися з цієї квазієдності, протиставити себе всім у вчинку, який є виявом влади над іншими: "*Все утопить*" [7: 379], – наказує він готовому до послуг Мефістофелю, коли дивиться на корабель, що пливе морем. Так окреслюється коло проблем, які буде вирішувати Пушкін в своєму драматичному циклі, що в жанровому відношенні походить і від класичної трагедії, вирішеної у стилі та техніці фрагменту ("**Сцена з Фауста**"), і від універсального в родовому відношенні грандіозного твору Гете ("**Сцена з Фауста**").

Об'єднання окремих трагедій, що походять від уже відомих творів та сюжетів, у цикл дозволяє Пушкіну досягнути дивовижної глибини та цілісності. Він використовує можливості всіх родів літератури й добивається ефекту подолання трагізму, зміщення рівноваги від трагедії до драми у

своєму дійсно новаторському й перспективному в плані подальшого розвитку європейської драми "Досвіді драматичних вивчень".

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Тынянов Ю. Н. Пушкин // Тынянов Ю. Н. Литературная эволюция: Избранные труды. – М.: "Аграф", 2002. – С. 221-280.
2. Логман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. Для учителя. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
3. Тюпа В. И. Анализ художественного текста. – М.: Издательский центр "Академия", 2006. – 336 с.
4. Булгаков С. Моцарт и Сальери // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. М.: Книга, 1990. – С. 294-301.
5. Купреянова Е. Н. А. С. Пушкин // История русской литературы. В четырех томах. – Том второй. От сентиментализма к романтизму и реализму. – Л.: Наука, 1981. – С. 235-323.
6. Пушкин А. С. О драме (Разбор "Марфы Посадницы" Погодина) // А. Пушкин. Сочинения. – Л., 1937. – С. 704-707.
7. Пушкин А. Сочинения. – Л., 1937. – 1002 с.
8. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. Лит, 1972. – 470 с.
9. Балашова И. А. Пьеса А. С. Пушкина "Каменный гость" как *pasticcio* // Літературознавчий збірник. – Вип. 29-30. – Донецьк: ДонНУ, 2007. – С. 145-155.

Матеріал надійшов до редакції 15.01. 2009 року.

Астрахан Н. И. Жанровое и родовое своеобразие маленьких трагедий А. С. Пушкина.

Драматический цикл А. С. Пушкина рассматривается в статье как художественная целостность.

Особое внимание обращается на художественное исследование в каждой из трагедий цикла карнавального смеха как стихийно возникшей формы культурного единства людей и в связи с этим проблемы перехода личности в процессе ее индивидуального развития к новым формам человеческого единства, которые способны обеспечить гармоничность и полноту общечеловеческого бытия.

Astrakhan N. I. Genre and Generic Peculiarity of O. S. Pushkin's Small Tragedies.

O. S. Pushkin's dramatic cycle is regarded in the article as an artistic integrity. Special attention is paid to an artistic investigation of the carnival laughter in each tragedy of the cycle which is considered as a cultural form of the human unity brought into existence spontaneously. In this connection the author accentuates the problem of personality transition to new varieties of the human unity in the process of its individual growth which are capable of ensuring harmony and completeness of existence common to mankind.