

## РАЗДЕЛ II. ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТА: ТРАДИЦИИ, ТИПЫ, КОНКРЕТНЫЕ РАЗБОРЫ

*ББК 83.3(2)*

*УДК 82.94*

*И. Регеци<sup>1</sup>,  
Дебреценский университет  
iregeczi@yahoo.com*

*С. В. Рудакова<sup>2</sup>,  
Магнитогорский государственный  
технический университет им. Г. И. Носова  
rudakovamsu@mail.ru*

### **МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ. 2. «МАЛЕНЬКАЯ ТРАГЕДИЯ»**

#### **А. С. ПУШКИНА «ПИР ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ» В КОНТЕКСТЕ «ПИРА» ПЛАТОНА)**

В предыдущей части (первой) нашей статьи<sup>3</sup> мы рассматривали особенности партий персонажей, находящихся на грани жизни и смерти, поставив в центр нашего изучения мотив пира в «маленькой трагедии» Пушкина «Пир во время чумы». В настоящей статье мы намерены следовать тем же путем, но при этом включив в анализ также и философское произведение Платона «Пир». Как мы отмечали уже и раньше в связи с особенностями жанровой принадлежности, Пушкин сначала колебался по поводу определения жанра. С точки зрения данного аспекта важно подчеркнуть тот факт, что, хотя все возникавшие в связи с маленькими трагедиями названия – «драматические сцены», «драматические очерки», «драматические изучения» и «опыты драматических изучений» – содержат в себе элемент драматизма, но Пушкин в то же время считает необходимым

---

<sup>1</sup> Регеци Ильдико, адъюнкт-профессор, доктор философии, доктор литературы и культурных исследований (Dr. Nabil), доцент Института славистики, Дебреценский университет, г. Дебрецен, Венгрия.

<sup>2</sup> Рудакова Светлана Викторовна, доктор филологических наук, профессор кафедры языкознания и литературоведения, Магнитогорский государственный технический университет им. Г. И. Носова, г. Магнитогорск, Россия.

<sup>3</sup> Рудакова С. В., Регеци И. Между жизнью и смертью (Образ «пира» в контексте «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы») // Libri Magistri. 2018. Вып. 6. Аксиологический диалог культур. С. 76–92.

намекнуть также и на особый характер прозаического текста, находящегося в пограничной зоне эпики, а конкретнее, литературы, и философии (очерки, изучения, опыты). Несмотря на то, что, в конечном итоге, автор решает подчеркнуть именно драматический элемент, встречавшиеся ранее определения явственно фиксируют понимание им того, что, хотя в текстах раскрытие и осмысление того или иного вопроса и происходит с помощью художественных средств, в них также обнаруживаются черты интерпретативного, аналитического, философского трактата. С этой точки зрения можно показать, что здесь, в первую очередь, рождаются не могущие считаться традиционными многоактные, драматические произведения с закрытой структурой (на что намекает и определение «маленькие»), а тексты, стремящиеся показать какую-либо ситуацию или жизненное событие с помощью инструментария мышления; в то время как пониманию и стремлению создать понимание лучше всего соответствуют именно диалогический характер и драматическое строение.

**Ключевые слова:** А.С. Пушкин, «Маленькие трагедии», Платон, «Пир», «Пир во время чумы», диалогичность, любовь, чеховская драма

Для подкрепления хода наших мыслей – изучение мотива пира в «маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы» и выявление диалоговых созвучий пушкинского текста с «Пиром» Платона – мы хотели бы сослаться на влияние «Опытов» Монтеня на Пушкина, знание их русским писателем и созвучия, обнаруживающиеся в рамках интертекстуальности [12, 86–87].

В случае произведения «Пир во время чумы» ситуацию диалога подчеркивает и слово «*пир*» в паратексте, которое может намекать на вероятную связь с философским текстом Платона. При обсуждении данного вопроса Е. Г. Рабинович, вовлекший в круг своих исследований также «Пир» Ксенофонта, пришел к выводу, что в отношении упомянутых произведений можно говорить как о структурных, так и о тематических соответствиях [11, 457–470]. Первое соответствие присутствует в делении текстов на две части, а также в обозначающем границу между разделами появлении персонажа, представляющего некий новый аспект, считающийся оригинальным по сравнению с встречавшимися прежде точками зрения. А тематическое сходство следует, главным образом, из характера текста, моделирующего действительность в ироническом осмыслении [11, 466]. Мы рассмотрим дальнейшие возможные аспекты сопоставимости пушкинского пира с текстом Платона, опираясь, среди прочего, и на выводы Рабиновича.

Посвященный теме любви философский труд Платона кажется далеким от произведения Пушкина «Пир во время чумы».

В интерпретационных направлениях, обозначенных и в нашей предыдущей статье, в прочтениях маленькой трагедии преобладают темы эстетизации аморальности, цинизма, нигилизма или зла [5, 400], [1, 223], [4], [13], т. е. тематические элементы, находящиеся в кажущемся противоречии с любовной тематикой. Тем не менее, по нашему мнению, *любовь* является постоянно присутствующим в глубине текста компонентом пьесы, что становится явным при ближайшем рассмотрении. Прежде всего, мы хотели бы указать на ту простую сюжетную особенность, что мотив любви появляется в произведении практически обрамляя его. В начале текста, в песне Мери речь идет о чувствах Джени и Эдмонда, живых даже по ту сторону физического контакта и могилы, затем, в конце произведения, тема возвращается в словах Вальсингама, вспоминающего образ умершей жены.

В труде Платона текст содержит, помимо любви, и другой фундаментально важный элемент, переплетающийся с мотивом любви, а именно, мотив *красоты*. С одной стороны, беседа сотрапезников начинается с предложения Эриксимаха, чтобы каждый из участников сказал как можно более красивое похвальное слово Эроту [6, 105]. В связи с Эротом, обозначенным как предмет красивой речи, также подчеркивается элемент красоты (телесной, духовной или, в речи Сократа, так называемого «самого прекрасного» [6, 145]). Этот же круг мыслей, по сути, повторяется и в пьесе «Пир во время чумы», где потребность в пении вызывается отсутствием Джаксона, имевшего исключительные риторические способности. Наслаждение, вызванное затрагивающими сердца пением и сказкой, призвано восполнить отсутствие культурной беседы, красноречия. Таким образом, красивая речь, красивое пение, а затем и мотив любви, появляющийся в качестве предмета песни, оказываются рядом в пьесе. В то же время близость этих качеств неудивительна и в общем контексте «маленьких трагедий». К примеру, в пьесе «Каменный гость» катартическая песня Лауры почти равноценна чувству любви, в ряде наслаждений жизни она упоминается на втором месте после нее («Из наслаждений жизни / Одной любви музыка уступает») [9, 324]. Лауру ее песня, сочиненная Дон Гуаном, наделяет способностями почти волшебницы, позволяя ей зачаровывать своих слушателей и избавлять их от мрачного настроения («Сам Карлос тронут, твой угрюмый гость») [9, 324]. Тем не менее, связь пения и Дон Гуана не случайна, волшебное пение и считающееся основным атрибутом мужского персонажа красноречие связываются, суммарным вектором обоих является любовное желание. То есть и сами риторические способности, служащие также основой

соблазнения, и пение принадлежат к той же дарящей наслаждение сфере жизни, что и любовь.

В то же время, согласно тексту Платона, любовь также находится в связи со стремлением человека к *бессмертию*. Зачатие в прекрасном – «это та доля бессмертия и вечности, которая отпущена смертному существу» [6, 140], учит Диотима Сократа, а люди ведь стремятся к бессмертию. Итак, человеческая природа, делает вывод Сократ, находит в Эроте помощника в своем поиске бессмертия. Размышление о любви в отношении к смерти имеет особое значение также и в пьесе Пушкина «Каменный гость». В русском варианте темы Дон Жуана тематика дуэта мертвых и живых и их взаимозаменяемости четко проявляется уже с первой сцены произведения (см. мотивы смертельной скуки, похожие на восковые куклы красавиц или воспоминания о мертвой Инезе), а смерть в пьесе и, позже, странное решение заключительной сцены повторно указывают на вопрос силы/бессилия любви, на протяжении всей пьесы противопоставленной смерти (в первую очередь, в образе мертвого мужа). Подобно этому и в пьесе «Пир во время чумы» дихотомия живого и мертвого присутствует на протяжении всего сюжета: с одной стороны, в силу основной ситуации (власть всепоглощающей смертельной болезни и пытающееся веселиться собрание живых), с другой стороны, в результате постоянной рефлексии по поводу этой ситуации. Даже восхваляющий любовь голос Мери стремится компенсировать представленную в первой части её песни *тишину пустоты и голоса кладбища*. *Тишина* воплощается в пьесе и на сюжетном уровне, когда, вспоминая весельчака Джаксона<sup>1</sup>, Председатель просит членов компании помолчать. Восхваление любовной самоотдачи Дженни, чувства, противостоящего смерти, звучит в песне Мери, контрастируя с безмолвным почтением памяти и воспетой смертельной тишиной, заполняющей улицы селения.

Следующий музыкальный элемент пьесы, песня Председателя, также предваряется картинами смерти и связанным с нею пугающим звуковым эффектом. В кошмаре Луизы не только повторяется образ проехавшей по сцене, наполненной мертвыми телами телеги, но ей также слышатся и голоса мертвецов. Образ мертвецов, которые «лепетали / Ужасную, неведомую речь» [10, 354], может вызвать в памяти стихотворение А. И. Одоевского «Бал» (1825), картину

---

<sup>1</sup> О веселости Джаксона, как атрибуте персонажа, можно прочесть в первой же реплике пьесы: «чи шутки, повести смешные», «замечанья, / Столь едкие в их важности забавной, / Застольную беседу оживляли / И разгоняли мрак», «общий хохот славил / Его рассказы», «невозможно быть, / Чтоб мы в своем веселом пированье / Забыли Джаксона! <...> Весельчака» [10, 351].

беседующих скелетов. Тем не менее, при сопоставлении в этих картинах мы находим противоположный смысл. В то время как в стихотворении Одоевского говорится о танце, который может пониматься как метафора жизни, и в этой жизни речь идет о безжизненности живущих и их равенстве перед смертью, у Пушкина говорится о зове ужасного демона и, одновременно, о том пространстве мира смерти, которое *пока еще недоступно пониманию* Луизы. Мотив демона также стоит изучить в контексте философского произведения Платона. Сократ считает исключительно важной фигуру демона. Даже стоя перед своими судьями (см. «Апология» Сократа), он ссылается на – правда, толкуемое по-разному в трудах по истории философии – демоническое наитие. Таким образом, Платон верно изображает фигуру Сократа, пересказывающего слова Диотимы об Эроте как демоне, находящемся между смертными и бессмертными. Эрот один из тех существ, которые, по этой самой причине, играют роль посредников между богами и людьми. С одной стороны, они возносят к богам жертвы и молитвы людей; с другой стороны, боги вступают в контакт с людьми как наяву, так и во сне, через их посредничество. Образ «черного, белоглазого» демона, как бы зовущего Луизу к себе на телегу с мертвецами, видится ей на грани сна и бодрствования. В аспекте диалога Платона подтверждается предсказывающая будущее функция упомянутого в словах Луизы демона. Помимо всего этого, в контексте платоновского пира возникает мысль, что причиной дурноты Луизы и демонического видения, зовущего её во владения смерти, становится явное отвержение ею власти Эраста (выступление Мери она пренебрежительно считает старомодной, ставшей уже смешной песней для «простых душ») и грубость её языка (души). Комментарий Председателя на уровне некой житейской мудрости, афористично высказывает закономерность обратной корреляции между отказом от поэтики любовного чувства и смелостью в жизни или, иными словами, экзистенциальной уверенностью:

Но так-то – нежного слабей жестокий,  
И страх живет в душе, страстями томимой! [10, 354].

Двойственность характера Луизы, совокупность презрения к любви и нежной кротости, с одной стороны, и слабости и страха, кроющихся за кажущейся безудержной силой и страстью, с другой стороны, прослеживается также в системе жестов её фигуры и в партии её персонажа: определение «ужасный», описывающее демона, а затем его повторение в пределах той же строфы выражают пережитый женщиной *страх*. Песня Вальсингама, гимн в честь чумы – попытка преодолеть ужас смерти. Пение вместо рационального подхода

к положению людей, живущих под угрозой смерти (ср. «для пресечения споров / И следствий женских обмороков спой» [10, 355]), предлагает иную форму обработки данной темы, которая опять же имеет отношение к эстетическому удовольствию. Песня, помимо перечисления рациональных аргументов, включается в диалог с убедительной силой эстетического прекрасного. Однако, против ожидания застольной компании, следует не вакхическая песнь, Председатель здесь опять отвергает любую веселую расслабленность. Как мы узнаем, гимн в честь чумы – это первое стихотворение Вальсингама, по сути, желание художественного выражения вызывается именно данной ситуацией, сжимающимися тисками смерти<sup>1</sup>. Творческие способности Председателя подтверждаются поэтическими строками, подаренными Пушкиным своему персонажу: в начале песни появляется картина, вызывающая в памяти атмосферу «Зимнего утра» (воспевание тепла камина, обволакивающего и защищающего от мороза зимы). Избранный жанр, т. е. гимн (о котором в использованной в качестве источника поэме Джона Вильсона не упоминается), является жанром, заново открытым английским романтизмом. Вспомним гимн Шелли («Гимн интеллектуальной красоте»), наполненный верой и воодушевлением, что дух Красоты, хотя и в почти недостижимой дали от земного бытия, но все же осязаемо присутствует во Вселенной. Стихотворение пронизано тоской по совершенству, владение которым может наделить человека даже властью над смертью:

„Man were immortal, and omnipotent,  
Didst thou, unknown and awful as thou art,  
Keep with thy glorious train firm state within his heart.” [15, 182]

(«Бессмертный человек, Твоё творенье,  
Непостижим, как тёмная река.  
Да будет сила духа в нём крепка!») (пер. В. Каганова)

Лирическое «я» обращается к обожаемому идеалу, преодолевающему даже холодную реальность смерти, с – напоминающей средневековые гимны – верой в то, что этот идеал можно пережить не только в отдельные моменты, но и на протяжении всей жизни, для которой он открывает новые перспективы. Воскрешение в памяти круга мыслей стихотворения Шелли позволяет

---

<sup>1</sup> Так же, как и у Пушкина ощущение опасности стимулирует желание творить, рождает его творческую лихорадку, о чём свидетельствует продуктивный период болдинской осени (ср. [3, 111]).

увидеть ту, могущую считаться универсальной, особенность жанра (и, в частности, его романтического варианта), что гимн рассматривает мировой порядок и вопрос смерти и бессмертия в перспективе, отличающейся от опыта повседневного существования. Таким образом, за выбором жанра Пушкиным в пьесе скрывается, с одной стороны, стремление указать на это необычное, отличное от повседневного измерение. Вместо ожидаемой и, возможно, даже более приемлемой для публики песни мы читаем/слышим хвалебное лирическое стихотворение, которое не только по форме, но и по своему предмету представляет собой новый, кажущийся чужим подход. С другой стороны, причину выбора формы гимна мы также можем искать в структурных особенностях жанра, пригодных для размышлений и изложения более сложных мыслей. Дело в том, что, по традиции, восходящей к древнегреческой лирике, гимн после обращения и обозначения предмета содержит также *аргументирующую* часть. По нашему мнению, с точки зрения присутствия на пиру и в диалоге эта последняя структурная часть имеет особое значение.

Аргументация Вальсингама основана на том, что угроза чумы может иметь и положительное воздействие, ведь усиленное ощущение собственной смертной сущности, переживание момента пребывания на грани смерти вызывает в человеке почти что чувство упоения:

Всё, всё, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит  
Неизъяснимы наслажденья [10, 356].

Помимо восхваления болезни и признания её власти над всем, нам также слышится хвала *страху* спасшихся, но живущих под угрозой смертельного недуга людей. Как мы ранее уже писали, герой в этом смысле преодолел страх, прямо посмотрев в глаза смерти и встал на путь духовного противостояния ей. *Тревога* Луизы и всего общества переоценивается и начинает считаться продуктивным моментом жизни. Первичным доказательством этого служит творческое побуждение Председателя и *сам акт художественного творения*.

Также заслуживает внимания и использование слов в вышеприведенных строках стихотворения Председателя. «Для сердца смертного таит / Незъяснимы наслажденья». Здесь мы встречаем то же слово «наслаждение», которое в ходе наших мыслей прежде связывалось с любовью, песней и красноречием. Переживание пограничных состояний существования и мысль встречи лицом к лицу – или даже титанического поединка – с самой тяжестью бытия для характера романтического мятежника также является источником наслаждения, из чего может родиться новая точка зрения, основа новой

этики. Эта усиливающаяся критическая ситуация может также привести к отказу от этического императива и общечеловеческих норм, переживанию отчаяния может сопутствовать достижение границ этики и отвержение этики как таковой. Рита Поддубная считает возможным связать песню, рекомендуемую «новую систему этико-философских измерений» [7, 26] с идеей переступающей границы, мятежной, сильной личности, сверхчеловека (см. философские идеи Ницше), исходя из чего чума интерпретируется как своеобразная «экспериментальная ситуация» (ср. романы Достоевского) [7, 24–28].

Как за структурой диалогических произведений Платона нетрудно увидеть не систематизирующего, а исследующего проблемы и повторно возвращающегося к отдельным из них философа, так и внимание Пушкина приковано не к смене аспекта, предложенного в качестве точки покоя, а к художественной разработке ценностной проблематики. По мнению Рабиновича, в произведении, напоминая характер платоновского диалога, композиционно присутствует элемент иронии, поскольку появление нового персонажа обозначает начало новой части и, в связи с этим, смену точки зрения, однако противоречия не разрешаются, концовка не приводит к решению в традиционном смысле этого слова [11, 468]. Появление в «маленькой трагедии» нового собеседника – священника – заставляет Вальсингама осознать парадоксальность хода своих мыслей. Разлом в композиции подготавливает не предъявление конечной, непроверяемой истины, а взгляд на все предыдущее в ироническом освещении.

В этом надломе, во второй, кажущейся радикально отличающейся части, важные мотивы первой части возвращаются наподобие отражений, но уже в новом освещении. Это отчасти мотив мертвой тишины, появляющийся, помимо песни Мери, и в уже упоминавшемся, просящем тишины жесте Председателя. Слова старого священника также требуют от компании тишины почтения к потустороннему миру, над которым кажутся насмешкой тост Председателя и его самозабвенное погружение в опирающееся на новые основы общественное существование. Вальсингаму видится общество, которое в упоении близости смерти стремится к новому по сравнению с повседневной моралью знанию, что, в то же время, может стать источником его счастья и бессмертия:

Бессмертья, может быть, залог!  
И счастлив тот, кто среди волненья  
Их обретать и ведать мог [10, 356].

Восхвалением этого нового подхода и должна стать песня, которая, по мнению священника, «безбожная», «бешеная», то есть неприемлема не только с точки зрения христианской морали,



но и со стороны общего императива гуманизма. В то время как, по мнению Вальсингама, основой пути к *бессмертию* является переживание пограничного состояния между жизнью и смертью, сама бесстрашная ее встреча лицом к лицу, по словам священника этой основой остается подчинение закону гуманизма. Священник передает своим слушателям обещание внемного существования, в котором предполагается продолжение земных связей с любимыми – но все это в зависимости от поведения индивидуума, памяти, выражения им почтения к усопшим, то есть уважения к традициям:

Прервите пир чудовищный, когда  
Желаете вы встретить в небесах  
Утраченных возлюбленные души.  
Ступайте по своим домам [10, 356]!

Эти два типа ответов на вопрос о бессмертии, на первый взгляд, определяются как открытая возможность выбора. Симпатии общества выживших склоняются к первому, то есть к точке зрения Председателя, но уверенность в себе самого Вальсингама понемногу теряется. Упоминание о смерти его матери еще не меняет его новой позиции, тут он еще повторяет свое сознательное обязательство отказаться от закона. Неудивительно, что его слова опять оказывают влияние на остальных персонажей, которым в ответе Председателя слышится голос нового проповедника («Bravo, bravo! достойный председатель! / Вот проповедь тебе! пошел! пошел!» [10, 358]). Однако в продолжении диалога священник, в качестве последнего аргумента, напоминает об умершей возлюбленной Вальсингама. Поединок партий здесь достигает своего апогея, на что указывает сократившаяся до единственной фразы реплика священника, а со стороны Председателя – сопровождающий ответ динамизм, смена позы. В отличие от реплик в течение пира, звучавших сидя, после слов священника Вальсингам, согласно авторской инструкции, «встает» и продолжает спор уже стоя. Память о любимой вызывает в нём не только беспокойство, его потрясение является более глубоким, касающимся самих основ личности. Его речь редуцируется до конечного вопроса «я», потерявшего уверенность в самоопределении:

Где я? Святое чадо света! вижу  
Тебя я там, куда мой падший дух  
Не достигнет уже... [10, 356].

Однако, как видно, он сам и дает некий ответ на свой, кажущийся риторическим вопрос, размещая себя, несмотря на все, в иерархии христианской веры, как «падший дух». Общество уже не может следовать за этой сменой мыслей, сопровождаемой также видением

(«вижу / Тебя я там»), что выражено и в том, что они клеймят Председателя как сумасшедшего.

В начале пьесы любовь появляется в песне Мери как загробная сила. В конце маленькой трагедии мы читаем, что в состоянии любви Вальсингам был в глазах любимой «чистым, гордым, вольным» [10, 358], то есть он переживал воодушевление, схожее с опытом хождения на грани смерти. Тем не менее, потеря Председателем уверенности намекает на то, что смелость выхода за пределы повседневной морали, восхваление самого существования все же неспособны стать фактором, способным сравниться с чистой личностью его возлюбленной. Мы хотели бы напомнить и о более раннем замечании Вальсингама относительно поведения Луизы, которое также находится в связи и с этой ситуацией. В первой части пьесы, при столкновении нежности любви и кажущейся безжалостной точки зрения, Председатель отдает приоритет первой, берет сторону ее более первичной связи с душевным спокойствием. Во второй части пьесы, в конфликте между готовым к преодолению закона гуманизма поведением Председателя и вызванной в памяти властью Эрота, возвращается и этот, более ранний момент полемики. Вальсингам в конце пьесы погружается «в глубокую задумчивость» [10, 359]. Выделенный авторской инструкцией акт созерцания, интенсивное внутреннее внимание явственно указывает на чувства индивидуума, выбитого из своей колеи, вынужденного пересмотреть свою прежнюю аргументацию.

Любовь является фундаментальным компонентом сюжета, вызвавшим, а во второй части пьесы направившим по новому пути напряженную дискуссию об отношении к этой и загробной жизни, смерти и бессмертию. Она становится силой, которая, в противовес отвлеченным онтологическим размышлениям, соразмеряет смысл земной жизни с ценностным центром действующей любви. Важным дальнейшим моментом заключительной сцены является кротость реакции священника на атакующие слова Председателя, его уклонение от продолжения спора:

Спаси тебя господь!  
Прости, мой сын.  
(*Уходит*) [10, 359].

Под совместным влиянием воспоминания о чистой любви умершей возлюбленной и слов, отражающих поведение Христа, Председатель замирает. Неподвижность, замолкание ставшего неспособным на движение Вальсингама показывает открытость вопроса, что передается и читателю. Кому из героев «Пира во время чумы» принадлежит истина? – мы задавали этот вопрос в предыдущей нашей работе по данной теме. Повторяем: найти ответ на этот вопрос в рамках художественного произведения невозможно потому,

что все персонажи – часть, а не целое. Концовка по своему характеру соответствует «Пиру» Платона, который, подняв проблему и обозначив различные ее аспекты, обозначает перспективы для её дальнейшего обдумывания.

В отношении жанровой принадлежности пьесы, её интеллектуального, во многом противоречащего классической драматической традиции характера, мы должны согласиться с замечанием Поддубной, что маленькая трагедия Пушкина является также предтечей чеховской драмы [7, 40]. В связи с произведениями Чехова Е. Полоцкая говорит о «внутренней иронии» [8, 441]; тогда как А. Чудакову в текстах писателя видится «адогматическая модель мира» [14, 187]. По нашему мнению, эти два определения проистекают из осознания одного и того же факта: Чехов не пишет однозначных произведений, утверждающих какую-либо одну идею, которой бы он сам отдавал предпочтение, он сомневается и считает возможным задавать любые вопросы. Согласно формулировке М. Дрозды, в текстах писателя «каждый идейный жест героя встречается со своим коррективом» [2, 430]. Тем, что возможна противоположность всего, даже мыслей, произведение ставит под вопрос собственную реальность. Ироничное отношение рассказчика, автора к правде выражена и введением в действие некомпетентных персонажей. Таким образом, неразрешимость превращается в проблему, поскольку целью автора не является раскрытие единой, скрытой истины. Это свойство чеховской драмы выражено присутствует и в произведении Пушкина. Неоднократно играющая важную роль в пьесе тишина (также являющаяся особенностью чеховского типа драмы), по нашему мнению, подчеркивает ситуацию экзистенциального выбора, понимаемого как фундаментальное и важное событие человеческого бытия. Изоляция Председателя, его подчеркнутое в концовке пьесы одиночество показывает, что его персонаж ждет ответа на обостряющийся в близости смерти вопрос о смысле жизни уже не на общественном уровне, более того, его новые мысли уже не могут быть донесены до общества.

### **Литература**

1. Гершензон, М. *Мудрость Пушкина* / М. Гершензон // Пушкин в русской философской критике. – М.: Книга, 1990. – С. 207–243.
2. Дрозда, М. *Нарративные маски русской художественной прозы* / М. Дрозда // Russian Literature. – 1994. – Vol. 35. – № 3/4. – С. 291–547.

3. Лотман, Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки 1940–1990. «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. М. Лотман. – СПб., Искусство, 2003. – 847 с.
4. Мережковский, Д. С. Л. Толстой и Достоевский [Электронный ресурс] / Д. С. Мережковский. – Изд. 2-е. – Т. 1 – СПб.: Изд. журн. «Мир искусства», 1901 // Национальная библиотека. – Режим доступа: [https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/002348\\_000066\\_000000080/viewer/](https://xn--90ax2c.xn--p1ai/catalog/002348_000066_000000080/viewer/).
5. Овсяннико-Куликовский, Д. Н. «Драматические опыты». Психология злых страстей / Д. Н. Овсяннико-Куликовский // Овсяннико-Куликовский Д. Н. Литературно-критические работы: в 2 т. – М.: Худож. лит., 1989. – Т. 1. – С. 377–434.
6. Платон. Пир / Платон / пер. С. К. Апта // Платон. Соч.: в 4 т. / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса; Пер. с древнегреч. – Т. 2 – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та «Изд-во Олега Абышко», 2007. – С. 97–160.
7. Поддубная, Р. «Пир во время чумы» А. С. Пушкина: опыт целостного анализа идейно-художественной структуры // *Studia Rossica Posnaniensia*. – 1976. – № 8. – С. 19–43.
8. Полоцкая, Э. А. Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова / Э. А. Полоцкая // *Мастерство русских классиков*. – М.: Сов. писатель, 1969. – С. 438–493.
9. Пушкин, А. С. Каменный гость / А. С. Пушкин // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Т. 5. – Л.: Наука, 1978. – С. 316–350.
10. Пушкин, А. С. Пир во время чумы / А. С. Пушкин // Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. – Т. 5. – Л.: Наука, Ленинград. отделение, 1978. – С. 351–359.
11. Рабинович, Е. Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // *Античность и современность. К 80-летию Федора Александровича Петровского* / Ред. кол. М. Е. Грабарь-Пассек, М. Л. Гаспаров, Т. И. Кузнецова. – М.: Наука, 1972. – 457–470.
12. Рудакова, С. В., Регеци, И. Между жизнью и смертью (образ «пира» в контексте «Маленькой трагедии» А. С. Пушкина «Пир во время чумы») // *Libri Magistri*. – 2018. – Вып. 6. Аксиологический диалог культур. – С. 76–92.
13. Франк, С. Религиозность Пушкина / С. Франк // *Пушкин в русской философской критике*. – М.: Книга, 1990. – С. 472–473.
14. Чудаков, А. П. Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – 291 с.
15. Shelley, P. S.: *Shelley's poems: in two volumes* / introduction by A. H. Koszul. – London: Dent New York: E.P. Dutton, 1953. – Vol. 1. *Lyrics & shorter poems*. Repr.

### References

1. Gershenzon, M. Mudrost' Pushkina [Pushkin's Wisdom] // Pushkin v russkoj filosofskoj kritike Pushkin's Wisdom [Pushkin in Russian philosophical criticism]. – Moscow: Kniga, 1990. – Pp. 207–243.
2. Drozda, M. Narrativnye maski russkoj hudozhestvennoj prozy [Narrative masks of Russian prose] // Russian Literature. – 1994. – Vol. 35. – № 3/4. – Pp. 291–547.
3. Lotman, Ju. M. Pushkin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki 1940–1990. «Evgenij Onegin» Kommentarij [Pushkin. Biography of the writer. Articles and notes 1940-1990. "Eugene Onegin". Commentary]. – St. Petersburg, Art, 2003. – 847 p.
4. Merezhkovskij, D. S. L. Tolstoj i Dostoevskij [Elektronnyj resurs]. – Izd. 2-e. – T.1 – St. Petersburg: Izd. zhurn. «Mir iskusstva», 1901 // Nacional'naja biblioteka. – URL: [https://xn--90ax2c.xn--plai/catalog/002348\\_000066\\_000000080/viewer/](https://xn--90ax2c.xn--plai/catalog/002348_000066_000000080/viewer/).
5. Ovsjaniko-Kulikovskij, D. N. «Dramaticheskie opyty». Psihologija zlyh strastej ["Dramatic Experiments." Psychology of evil passions] // Ovsjaniko-Kulikovskij D. N. Literaturno-kriticheskie raboty [literary-critical works]: v 2 t. – Moscow, Imaginative Literature, 1989. – T. 1. – Pp. 377–434.
6. Platon. Pir / per. S. K. Apta // Platon. Soch.: v 4 t. / Pod obshh. red. A. F. Loseva i V. F. Asmusa; Per. s drevnegrech. – T. 2 – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta «Izd-vo Olega Abyshko», 2007. – Pp. 97–160.
7. Poddubnaja, R. «Pir vo vremja chumy» A. S. Pushkina: opyt celostnogo analiza idejno-hudozhestvennoj struktury [Pushkin's "Feast in the time of the Plague": Experience of holistic analysis of the ideological and artistic structure] // Studia Rossica Posnaniensia. – 1976. – № 8. – Pp. 19–43.
8. Polockaja, Je. A. Vnutrennjaja ironija v rasskazah i povestjah Chehova [Internal irony in Chekhov's stories and novels] // Masterstvo russkikh klassikov [Mastery of Russian classics]. – Moscow, Soviet writer, 1969. – S. 438–493.
9. Pushkin, A. S. Kamennyj gost' // Pushkin, A. S. Poln. sobr. soch.: v 10 t. – T. 5. – L.: Nauka, Leningrad. otdelenie, 1978. – S. 316–350.

BETWEEN LIFE AND DEATH (THE IMAGE OF "FEAST"  
IN THE CONTEXT OF THE SMALL TRAGEDY  
BY A.S. PUSHKIN "FEAST IN THE TIME OF THE PLAGUE")

*Ildikó Regéczi*

Associate Professor, Academic degree: kandidátus (PhD) degree  
in literature, dr. habil. in literature and cultural studies,  
Institute of Slavic Studies, University of Debrecen  
(Debrecen, Hungary)

*Svetlana V. Rudakova*  
Doctor of Philology, Professor,  
Department of Linguistics and Literary Studies,  
Nosov Magnitogorsk State Technical University  
(Magnitogorsk, Russia)

**Abstract**

In the previous part (the first one) of our article we considered the peculiarities of the parties of characters on the verge of life and death, putting the motif of the feast in Pushkin's "Little tragedy" "The feast during the plague" in the center of our study. In this article we intend to follow the same path, but at the same time also include in the analysis the philosophical work of Plato "The Feast". As we have already noted before, due to the peculiarities of the genre, Pushkin at first hesitated about the definition of the genre. From this point of view it is important to emphasize the fact that, although all the names that have arisen in connection with small tragedies - "dramatic scenes", "dramatic essays", "dramatic studies" and "experiences of dramatic studies" - contain an element of drama, Pushkin at the same time considers it necessary to hint at the nature of the prosaic text, which is located in the border zone of the epic and, to be more specific, of literature and philosophy (essays, studies, experiences). In spite of the fact that, in the end, the author decides to emphasize the dramatic element, the definitions which have been encountered before, make it clear that he understands the fact that although the texts reveal and comprehend this or that question through the use of artistic means, they also reveal the features of the interpretive, analytical, philosophical treatise. From this point of view it is possible to show that here, first of all, multiactual, dramatic works with a closed structure (which is hinted at by the definition of "small") that cannot be considered traditional, are not born but the texts that try to show any situation or life event with the help of tools of thinking, while dialogical character and dramatic structure are most suitable for creating understanding and aspiration.



*Поступила в редакцию 05.08.2019*