

Е. И. Романова

**ОТКАЗ ОТ ЛЮБОВНОЙ ИНТРИГИ КАК
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ В «СКУПОМ РЫЦАРЕ»
А. С. ПУШКИНА**

В «маленьких трагедиях» Пушкин дерзко и парадоксально экспериментирует с проблемой смысла человеческого существования, исследуя в опытах «драматических изучений» возможные выходы из ситуации смыслоутраты. В «Сцене из Фауста» взыскующая истины онтологическая скука Фауста наталкивается на бессмысленность бытия, и абсурд открывается герою как первая очевидность для ясно мыслящего ума. Беспощадной деконструкции подвергается ценность любви как последнего смыслообразующего центра. Любовная тема, вначале заявленная как «пламя чистое любви», опровергается «неумолимым отвращением» посткоитального синдрома и находит логическое завершение в неслучайно упомянутой «модной болезни», завезенной матросами Колумба. Осознание Фаустом бессмысленности существования делает понятным значение того загадочного «одного заключения», выведенного героем. В пушкинской интерпретации идея самоубийства как отказа от абсурдного существования становится для Фауста конечным выводом цинически деконструированной Мефистофелем мелодраматической истории любви. Здесь поразительно совпадает повествовательная стратегия Пушкина и тезис Камю: «В известном смысле, совсем как в мелодраме, самоубийство равносильно признанию. Покончить с собой – значит признаться, что жизнь кончена, что она сделалась непонятной» [3, с.224].

Следующая за «Прологом» маленькая трагедия открывает иной выход из ситуации открывающегося сознанию абсурда существования. В ней дана новая точка отсчета. Если в «Сцене из Фауста» – это была *скука*, то в «Скупом рыцаре» – это *суэта* Альбера, сетующего на безнадежно испорченный в рыцарском поединке шлем: «*Пробит насквозь, испорчен. Невозможно//Его надеть. Достать мне надо новый. //Какой удар! проклятый граф Делорж!*» [6, с.342].

Как сценически образцовый рыцарский поединок показана победа Альбера над графом: здесь и отчаянная смелость юного бедного рыцаря, и восхищение дам, и многозначительность испуга «самой Клотильды», и ритуальное признание славы: «*Когда Делорж копьем своим тяжелым // Пробил мне шлем и мимо проскакал, // А я с открытой головой прищипорил // Эмира моего, помчался вихрем // И бросил графа на двадцать шагов, // Как маленького пажу; как все дамы // Привстали с мест, когда сама Клотильда, // Закрыв лицо, невольно закричала, // И славили герольды мой удар...*» [6, с.343].

Контрастирует же с канонически-ритуальным изображением победы сам внутренний импульс мужества Альбера: его безумная храбрость объясняется лишь раздражением по поводу испорченного шлема и никак не связана с традиционными рыцарскими чувствами – стремлением отстоять рыцарскую

честь, посвятить свой подвиг Прекрасной даме: *«Тогда никто не думал о причине // И храбрости моей и силы дивной! // Взбесился я за поврежденный шлем, // Геройству что виною было? – скупость»* [6, с.343].

Здесь сильна пушкинская ирония. Сохраняя внешние атрибуты изображения, Пушкин деконструирует саму идею рыцарского героизма: турниры превратились в сценические действия, рыцари оказались актерами, играющими роли, рыцарская атрибутика выродилась в декорации. Ритуальность, утратившая внутренний сакральный смысл, становится абсурдной и обозначает смерть рыцарской эпохи.

Первая сцена кажется невыразительной на фоне страстного монолога Скупого, но она особо значима для понимания причин исчезновения с арены истории типа Рыцаря (рыцарство себя исчерпало, стало бессильным: «рыцарское слово» уподобляется ненужному «ключу от брошенной шкатулки в море» [6, с.346]) и появления нового знакового героя – Скупого.

Экзистенциальные катастрофы самосознания приобретают особую остроту в кризисные переходные эпохи. Средневековье, закрепляя человека в рамках иерархизированной, жестко структурированной общности, наполняло его жизнь смыслом. Будучи определенной частью этого порядка, человек ощущал уверенность, чувство принадлежности к нему. Э. Фромм отмечал внутреннюю логичность божественной уравниваемости преступления и наказания, более того потенциального милосердия Бога: «Церковь внушала индивиду чувство вины, но в то же время заверяла его в безусловной любви и давала возможность всем своим детям верить в то, что Господь их любит и простит. В отношении к богу было гораздо больше доверия и любви, чем сомнения и страха. Средневековый человек знал о своей греховности, но знал также, что его собственные усилия открывают ему возможность спасения» [8, с. 83]. Ренессанс, открыв человеку чувство «соразмерности» с Богом, принес и тревогу богооставленности. Эпоха Реформации выстроила новые отношения между Богом и человеком: Бог Лютера и Кальвина оказался ревнив и мстителен; самой же человеческой природе внутренне присуще зло – оно направляет его волю, так что ни один человек не способен совершить что-либо доброе, исходя из собственной природы; спасение или осуждение не зависят ни от какого добра или зла, совершенного человеком при его жизни, но предрекаются Богом до его появления на свет. Он это делает, потому что ему угодно таким вот образом проявлять свою безграничную власть. Признаком же избранности, знаком спасения оказываются успехи в земной жизни.[8, с. 84].

Смена эпох всегда порождает кризис идентичности. Об этом очень точно писал Камю: «Когда вселенная внезапно лишается как иллюзий, так и познаний, человек становится в ней посторонним... чувство абсурдности и есть тот разлад между человеком и его жизнью, актером и декорациями» [3, с. 224]. Выходом из экзистенциального кризиса смыслоутраты может стать или уничтожение себя как вопрошающего о смысле (самоубийство), или

структурирование новой системы смыслов, своеобразный «скачок веры» (философское самоубийство), или мужественное принятие абсурда.

Пушкинский скупой рыцарь (как и герои всех «маленьких трагедий») оказался в точке пересечения эпох, времени рождения величественных и трагических героев, утверждающих новые смыслы. Скупой для Пушкина становится знаковым персонажем, он, по точному определению Н. В. Беляк и М. Н. Виролайнен, явился тем «движителем грандиозной «эволюции» культурного космоса, [...] смены мироустройства», трагическим героем, который «деформирует пространство культуры» [1, с.53].

В «Скупом рыцаре» сюжетно обозначен зазор перехода от одной эпохи к другой. Исследователи не раз отмечали, что выбор в качестве героя скупого-рыцаря, не особенно согласуется с профессией ростовщика. Но очевидно, что пушкинский выбор исторически оправдан. Как *рыцарь* Скупой долго был безупречен в своем славном, преисполненном смысла прошлом. Герцог, несколько не преувеличивая, говорит: *«Барон, усердье ваше нам известно; // Вы деду были другом; мой отец // Вас уважал. И я всегда считал // Вас верным, храбрым рыцарем»* [6, с.355], но сакральный смысл рыцарства утрачен: воинские подвиги во имя Христа остались в прошлом, турниры превратились в светские праздники, миром начинает управлять новая власть – золото. Дерзкий упрек и ироническая издевка отказа от своих вассальных обязательств ощущается в ответе Барона Герцогу: *«... при дворе // Что делать мне? Вы молоды; вам любы // Турниры, праздники. А я на них // Уж не гожусь. Бог даст войну, так я // Готов, кряхтя, влезть снова на коня; // Еще достанет силы старый меч // За вас рукой дрожащей обнажить»* [6, с.355].

Для старого рыцаря скупость оказалась формой бегства от абсурдной свободы, бессмысленного долга и стала средством преодоления чувства «посторонности». В скупости он отыскивает новый смысл, целостно организующий его с миром. Говоря «У Мольера Скупой скуп – и только», Пушкин противопоставляет мольеровскому скряге – идеолога, подвижника, рыцаря Скупости. Его меч готов защищать новую веру: *«При мне мой меч: за злато отвечает // Честной булат...»* [6, с.352].

Художественный оксюморонный парадокс, объединивший в единое смысловое целое пафос высокого рыцарского служения и низменную страсть скупости, преисполнен философской ясности ощущения динамики исторических перемен. Идеология средневекового рыцарства основывалась на идеях служения Господину, Богу, Прекрасной Даме. В монологе Скупого золото провозглашается равноценным эквивалентом утраченных ценностей. Пушкин принципиально по-иному, нежели Мольер, представляет масштаб характера главного героя. В Скупом Пушкина не остается ничего комического. Перед нами предстает трагическая фигура мятежного ересиарха, отыскивающего нового Бога. Вяч. Иванов подчеркивает демоническую природу Скупого: «Скупость в «Скупом рыцаре» принимает размеры сатанинского мятежа. [...] Скупец [...] соперничает с богами». [2, с.259]

Большие чувства, – отмечал А. Камю, – «таят в себе целую вселенную, которая может быть величественной или жалкой; они высвечивают некий мир, наделенный своей собственной аффективной атмосферой. Есть целые вселенные ревности, честолюбия, эгоизма или щедрости. Вселенная предполагает наличие метафизической системы или установки сознания» [3, с. 228]. Скупость пушкинского героя порождает новую Вселенную: «...по горсти бедной принося // Привычну дань мою сюда в подвал, // Вознес мой холм – и с высоты его // Могу взирать на все, что мне подвластно. // Что не подвластно мне? как некий демон // Отселе править миром я могу; // Лишь захочу воздвигнуться чертоги; // В великолепные мои сады // Сбегутся нимфы резвою толпою; // И музы дань свою мне принесут, // И вольный гений мне поработится, // И добродетель, и бессонный труд // Смиренно будут ждать моей награды. // Я свистну, и ко мне послушно, робко // Вползет окровавленное злодейство, // И руку будет мне лизать, и в очи // Смотреть, в них знак моей читая воли. // Мне все послушно, я же – ничему; // Я выше всех желаний; я спокоен; // Я знаю мощь свою: с меня довольно // Сего сознанья...» [6, с.351].

Барон разрывает свой вассальный договор с Герцогом. Отныне он сам Государь: «Я царствую!... Какой волшебный блеск! // Послушна мне, сильна моя держава; // В ней счастье, в ней честь моя и слава!» [6, с.351].

Оппозиция абсолютного низа (подвала) и вершины (холма) подчеркнута Пушкиным. Д.Мережковский очень верно заметил: «В страстях самых низких Пушкин <...> находит черты героизма и царственного величия. <...> Всякая страсть тем и прекрасна, что окрыляет душу для возмущения, для бегства за ненавистные пределы человеческой природы» [4, с.139]. В этом смысле скупость Барона становится бунтом, восстанием против своего удела и против всего мироздания. Его порыв возникает как требование ясности и цельности мироздания и парадоксальным образом выражает стремление к порядку. Камю, описывая механизмы психологического выхода из открывающегося сознанию абсурда, говорил о значении бунтарского отказа от прежней системы ценностей во имя нахождения новой логически непротиворечивой целостности: «бунтарь хочет только одного – разрешить противоречие, построить, если это возможно, единое царство справедливости или несправедливости, если он доведет свой принцип до последнего предела» [3, с. 128]. Скупой бунтует, сопоставляя принцип справедливости с принципом несправедливости – золота, который, как он видит, правит миром: «А скольких человеческих забот, // Обманов, слез, молений и проклятий // Оно тяжеловесный представитель! //... Да! если бы все слезы, кровь и пот, // Пролитые за все, что здесь хранится, // Из недр земных все выступили вдруг, // То был бы вновь потоп – я захлебнулся б // В моих подвалах верных» [6, с.351].

Тема потопа, актуализирующая скрытую библейскую аллюзию, подчеркивает смысл метафизического бунта Скупого, демонстративно, как вызов Богу, утверждающего свой, лишенный милосердия порядок. По мысли

А. Камю: «Метафизический бунтарь вовсе не обязательно атеист, как можно было бы предположить, но это богохульник поневоле. Просто он богохульствует сначала во имя порядка, будучи уверен, что Бог порождает смерть и метафизический скандал» [3, с.135-136].

Завораживающая зловещая красота демонического ритуала в катакомбном святилище-подвале, где каждая горсть золота, заполняющая уже шестой, еще неполный сундук, уравнена в своем сакральном смысле с человеческим жертвоприношением, ассоциативно соотнесена Пушкиным с религиозным обрядом. Священнодействуя, Скупой уравнивает в могуществе и равнодушии к человеку Золото и всемогущих Богов. Всыпая в сундук горсть золота, он превращает этот жест в акт религиозного служения: *«Ступайте, полно вам по свету рыскать, // Служа страстям и нуждам человека. // Усните здесь сном силы и покоя, // Как боги спят в глубоких небесах... // Хочу себе сегодня пир устроить: // Зажгу свечу пред каждым сундуком, // И все их отопру, и стану сам // Среди них глядеть на блестящие груди»* [6, с.352].

Его нынешняя одержимость золотом изоморфна религиозному служению. Пушкинский герой вовсе не перестает быть истовым рыцарем веры, просто вера его изменилась. Скупость Барона сродни истовому средневековому аскетизму умерщвления плоти во имя высших религиозных ценностей. Сыну Альберу открыто только внешнее проявление: *«О! Мой отец не слуг и не друзей // В них видит, а господ; и сам им служит. // И как же служит? как алжирский раб, // Как пес цепной. В нетопленной конуре // Живет, пьет воду, ест сухие корки...»* [6, с.347].

Истоки «подвижничества» Скупого гораздо глубже. Принятие демонической схимы скупости выстрадано им в отчаянии страстного вопрошания истины и безответного безмолвия «спящих богов»: *«Кто знает, сколько горьких воздержаний, // Обузданных страстей, тяжелых дум, // Дневных забот, ночей бессонных мне // Все это стоило?»* [6, с.353].

Скупость рыцаря определена «скачком веры», она становится формой преодоления абсурдности существования, его «философским самоубийством». Идея золота вновь придает его жизни смысл, а наградой за преодолевающий соблазны желаний и страха смерти-воздаяния аскетизм, становится восстановленное для сознания чувство целостности бытия: *«Я выше всех желаний. Я спокоен»*.

Мироощущение всех героев «маленьких трагедий» подвергается испытанию любовью и смертью. Подчеркивая внутренне единство замысла, Пушкин протягивает между вполне автономными текстами почти незаметные реминисцентные скрепы-детали. Внутреннее генетическое сходство мятежных отступников веры – Фауста и Скупого усилено симметричностью изображения знаковых топосов «надмирности». Их пространство организовано сходным образом и узнаваемо в повторяющихся предметных деталях. Дьявольское могущество – Мефистофеля ли, золота ли – возносит их над миром.

Оба героя восстают против божественного миропорядка и достигают вершины, но с этой высшей точки им открывается истина их поражения. Мефистофель, ернически, цинически разрушает последнюю иллюзию Фауста, элегически оплакивающего свою любовь к Гретхен.

Отказ от человеческого, утрата любви лишает смысла само существование Фауста. В «Скупом рыцаре» представлена иная логика смыслопорождения, заключенная в поле сложно организованных значений. К. Мочульский, анализируя развитие темы любви и скупости в «Подростке» Ф. М. Достоевского, генетически восходящей к пушкинской трагедии, обозначал внутреннюю связь отказа от любви с богоборческим стремлением к могуществу: «Мир, созданный Богом, управляется центростремительной силой, единством в любви; гордая личность противопоставляет ему силу центробежную – могущество в уединении... Объединяющей любви он противопоставляет не ненависть, а могущество и власть» [5, с.477]. Отказ пушкинского Скупого от любви определяет точку отсчета разрыва с прежней рыцарской эпохой. Существенной чертой рыцарства была изысканная концепция любви как неутоленного желания, более того, как отмечал Й. Хейзинга, ни в одну другую эпоху идеал цивилизации не был до такой степени сплавлен с идеалом любви [9]. Пушкин же в «Скупом рыцаре» подчеркнуто демонстративно пренебрегает обязательной любовной интригой. Исследуя проблему «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер, Б. Томашевский трижды на одной странице констатирует: «Совершенно упразднен любовный элемент» [7, с.125], «Пушкин совершенно отвергает как любовную интригу, так и любовных персонажей» [7, с.125], «Очевидно, устранение любовной интриги сделано сознательно» [7, с.125]. Скупость у Мольера демонстрируется на фоне развития любовной интриги – соперничества между отцом и сыном за любовь прекрасной Марианны. Гарпагон поставлен перед выбором – любовь или деньги, и скупость героя побеждает его страсть. Пушкин же отказывается от сюжетообразующей альтернативы «или любовь, или деньги», изымая ее из сюжета мольеровского «Скупого», к которому генетически восходит замысел «Скупого Рыцаря».

Б. Томашевский объясняет отсутствие любовной интриги в «Скупом рыцаре» тем, что Пушкин, противопоставляя «классического скупого» «романтическому скупому», заметил абсолютную несовместимость двух страстей – скупости и любовной страсти: «влюбленность Гарпагона нужна только для развития обязательной любовной интриги и не в какой мере не входит органически в характеристику героя» [7, с.120]. Но важно заметить, что Пушкин отказывается не только от «необязательности» любовного сюжета для характеристики скупого, но и от его «обязательности» для характеристики рыцаря. Отказ от любовной интриги мольеровского типа в «Скупом рыцаре» делает особенно значимым внутренний смысл ее кажущегося отсутствия. Перелицовывая классический сюжет, поэт дает ключ к своей интерпретации концепции скупости. Воспроизводя структурную целостность сюжетного

конфликта мольеровской пьесы, Пушкин сохраняет мотивировку соперничества отца с сыном. При этом эротизируется сама скупость: на этом строится пушкинская игра с потенциальными смыслами. Художественный парадокс Пушкина организован принципом концептуального замещения любовной страсти страстью скупости – уже не Прекрасная Дама, а золото становится для Скупого эротически значимым объектом соперничества.

В сильную начальную позицию центрального монолога Барона поставлен отказ от любви. Прекрасная Дама кощунственно представлена «развратницей лукавой», обманутой дурой. Сигнальной меткой для сопоставления страстей становится уравнивание Бароном неистовости своего чувства предвкушения свидания с сокровищами с нетерпеливостью молодого повесы, ожидающего встречи с красоткой (контекст целостности цикла «маленьких трагедий») провоцирует и более значимые сопоставления «правд» целей существования Скупого и Дон Гуана): *«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»* [6, с.350].

Отсутствие возлюбленной вовсе не отменяет чувственных восторгов Скупого. Любопытно, что, демонстративно отказываясь в «Скупом рыцаре» от любовной интриги, Пушкин именно здесь наиболее откровенен в описании физиологии страсти – обладание сокровищами последовательно уподобляется им сексуальному акту. Отчетливо проявляющаяся в монологе Барона фаллическая символика деталей-знаков (меч – нож – ключ) и авторские ремарки фиксируют этапы нарастания желания и его разрядку: *«(Хочет отпереть сундук.) // Я каждый раз, когда хочу сундук // Мой отпереть, впадаю в жар и трепет. // Не страх (о, нет! кого бояться мне? // При мне мой меч: за золото отвечает // Честной булат), но сердце мне тестит // Какое-то неведомое чувство... // Нас уверяют медики: есть люди, // В убийстве находящие приятность. // Когда я ключ в замок влагаю, то же // Я чувствую, что чувствовать должны // Они, вонзая в жертву нож: приятно // И страшно вместе. // (Отпирает сундук.) // Вот мое блаженство! // (Всыпает деньги.)»* [6, с.352].

Меч, нож, ключ – представлены в едином смысловом поле сексуальных коннотаций. Чувственность скупости, художественно интерпретированная Пушкиным как сексуальность, противопоставлена томлению неутоленного желания рыцарской платонической любви. Меч, прежде гарантирующий честь Дамы (меч, как знак обузданной чувственности в «Тристане и Изольде»), в «Скупом рыцаре» означает способность героя преодолеть страх желания: *«Я каждый раз, когда хочу сундук // Мой отпереть, впадаю в жар и трепет. Не страх (о, нет! кого бояться мне? // При мне мой меч»* и готовность «отпереть сундук». *Нож* – уравнивает в смысловых потенциях сладострастие убийства и эротический восторг скупости. *Ключ* концентрирует смыслы, превращается в важнейший фаллический символ. Наслаждение становится почти нестерпимым: *«Когда я ключ в замок влагаю, то же // Я чувствую, что чувствовать должны*

//Они, вонзая в жертву нож: приятно// и страшно вместе», и пушкинская ремарка: *«Открывает сундук»* обрывает стих на половине строки. Стон утоленного желания: *«Вот мое блаженство!»* сопровождается следующей авторская ремарка: *«Всыпает деньги»*. Деньги и семя уравниваются, сокровище окончательно фиксируется как эротический объект.

Рассуждая об особенностях пушкинских принципов психологизма, Б. Томашевский отмечал важность введения в характеристический комплекс героя скрытых побуждений, подавляемых желаний и подсознательных мотивов поведения [7, с.129]. В контексте отсутствующей любовной интриги особенно любопытно это проявление новых сексуальных значений в образности ключа.

Ассоциативная цепочка ключевых образов, последовательно встроенная в текст, имплицитно актуализирует мольеровский сюжет соперничества между отцом и сыном. Ненависть к сыну объясняется ревностью Скупого, его страхом утратить власть над сокровищем как сексуальным объектом.

Во многом это, действительно, определяет пушкинскую повествовательную стратегию. Мотив соперничества, задаваемый структурой развития любовной интриги, сохраняется, но реализуется в многовекторном смысловом поле. Сюжет соперничества (со скрытыми эротическими коннотациями) осложнен конфликтом «отцов и детей», столкновением двух бытийственных позиций. Для Барона золото концентрированно выражает идею незыблемой абсолютной высшей власти и могущества, а скупость оказывается формой сакрального служения-подвига, побеждающего саму смерть. Эротическое и религиозное чувство становятся почти неразличимыми, скрытый мольеровский сюжет любовного соперничества обостряет идеологический конфликт веры «отцов» и неверия «детей»: *«Едва умру, он, он! сойдет сюда // Под эти мирные немые своды // С толпой ласкателей, придворных жадных. // Украв ключи у трупа моего, // Он сундуки со смехом отпрет»* [6, с.353].

Рыцарский поединок между отцом и сыном становится неизбежным.

Третья сцена значимо концентрирует смыслы в эдипальном поле значений. Восставший против скупости отца Альбер становится невольным его убийцей. Высшего напряжения действие достигает в сцене вызова:

Барон

И гром еще не грянул, боже правый!

Так подыми ж, и меч нас рассуди!

(Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает.)

Альбер

Благодарю. Вот первый дар отца [6, с.359].

Старый Барон стремится уничтожить того, кому когда-то дал жизнь, но отнял право на существование. Альбер же, защищая свое право на живую жизнь, принимает отцовский вызов, как в другой маленькой трагедии пушкинский человек абсурда Дон Гуан примет вызов Командора.

Но неумолимая смерть делает сам религиозный рыцарский подвиг скупости бессмысленным. Перед ее ликом страшен и смешон последний крик-хрип отчаявшегося человека, безнадежно молящего о ключах веры: «*Стоять я не могу... мои колени // Слабеют... душно! душно!..... Где ключи? // Ключи, ключи мои!...*» [6, с.360].

Скупость Скупого, как ранее истовое рыцарство Рыцаря, уподобляется «ключу от брошенной шкатулки в море». Смерть лишает смысла аскетический подвиг Барона. Реплика Герцога: «*Ужасный век, ужасные сердца!*» [6, с.360] – завершает пушкинское исследование скупости как страсти, как отказа от живой жизни.

В следующей из своих маленьких трагедий – в «Моцарте и Сальери» – Пушкин противопоставит человека веры – Сальери и Моцарта, мужественно принявшего абсурд существования.

Литература

1. Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. Маленькие трагедии как культурный эпос новоевропейской истории/ Н.В. Беляк, М.Н. Виролайнен // Пушкин. Исследования и материалы. Т.ХІУ. – Л.: ЛГУ, 1991. – С. 47 - 60.
2. Иванов Вяч. Два маяка/ Вяч.Иванов // Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. [сост., подгот.текста, вступ.ст., прим. Гальцева Р.А.] – М.: Книга, 1990. – С. 240 - 295.
3. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. / Альберт Камю // Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство. [Пер. с фр. И.Я.Волевич, Ю.М.Денисов] – М.: Политиздат, 1990. – С.23-93.
4. Мережковский Д. С. Пушкин// Дмитрий Сергеевич Мережковский// Пушкин в русской философской критике: Конец XIX – первая половина XX в. [сост., подгот.текста, вступ.ст., прим. Гальцева Р.А.] – М.: Книга, 1990. – С. 92 - 160.
5. Мочульский К. Достоевский / Константин Мочульский // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский [Сост. и послесл. В.М.Толмачева] – М.: Республика, 1995. – С.219-550.
6. Пушкин А.С. Скупой рыцарь / Александр Сергеевич Пушкин // Пушкин А.С. Собр.соч.: В 6 т. – М.:Изд-во «Правда», 1969. – Т.3. – С.342-360.
7. Томашевский Б. «Маленькие трагедии» Пушкина и Мольер/ Борис Томашевский // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1936. – С.115-133.
8. Фромм Э. Бегство от свободы/ Эрих Фромм, Бегство от свободы [пер. с англ. Швейник А.С.] – М.: МПСИ: Прогресс; Флинта, 2006. – 248 с.
9. Хейзинга Й. Осень Средневековья/ Йохан Хейзинга, Осень Средневековья [Пер. с нидерланд. Сильвестрова Д.В.], Изд. 3-е, испр. – М.: Айрис-Пресс, 2002. – 552 с.

Анотація

Романова О. І. Відмова від любовної інтриги як оповідальна стратегія у «Скупому лицарі» О. С. Пушкіна.

Розглядаються екзистійні мотиви у «Скупому лицарі» О.С.Пушкіна. На рівні пушкінського тексту розкривається оксюморонність назви, та скупість Скупого лицаря аналізується як «стрибок віри», в умовах втраті сенсу буття як вихід «філософського самогубства».

Ключові слова: О.С.Пушкін, «Маленькі трагедії», «Скупий лицар» екзистенціалізм, філософське самогубство.

Аннотация

Романова Е.И. Отказ от любовной интриги как повествовательная стратегия в «Скупом рыцаре» А. С. Пушкина.

Рассматриваются экзистенциальные мотивы в «Скупом рыцаре» А.С.Пушкина. На уровне пушкинского текста раскрывается оксюморонность названия, и скупость Скупого рыцаря анализируется как «скачок веры», в условиях утраты смысла бытия как выход «философского самоубийства».

Ключевые слова: А. С. Пушкин, «Маленькие трагедии», «Скупой рыцарь». Экзистенциализм, философское самоубийство.

Summary

Yelena I. Romanova. The love affair storyline repudiation as a narrative strategy in A. Pushkin's *The Miserly Knight*

The point of the article is to observe the existential motifs in *The Miserly Knight* («Скупой рыцарь») by A. Pushkin. The oxymoron nature of the drama's title is under consideration. The main focus is being on the Miserly knight image: covetousness is treated as the leap of faith and as a philosophical suicide withdrawal within the loss of sense of being context.

Key words: A. S. Pushkin, *The Little Tragedies*, *The Miserly Knight*, existentialism, philosophical suicide.

Статья прорецензирована и рекомендована к печати д. филол. н., проф. Гусевым В.А.