

13. *Stauffer R. M.* Joseph Conrad: His Romantic Realism / Ruth M. Stauffer. – Kessinger Publishing, 2006.
14. *Swinburne A. Ch.* Emily Brontë, Miscellanies. – Lnd., Chatto & Windus, 1886. – P. 269–270.
15. *Warrag Ibn.* Jane Austen and Slavery / Ibn Warrag // *New English Review*. – 2007. – July, Accessed 4 January 2010.
16. <http://academic.brooklyn.cuny.edu/english/melani/>
17. <http://www.guardian.co.uk/uk/2007/aug/10/books.booksnews>.

Надійшла до редколегії 20.04.2012 р.

УДК [821. 161.1-2+821.133.1-4].09

Е. И. Романова

*Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара*

### СМЫСЛ ЛЮБВИ В «КАМЕННОМ ГОСТЕ» А. С. ПУШКИНА

«Кам'яний гість» аналізується як складова частина цілісного задуму «маленьких трагедій» О. С. Пушкіна, об'єднаного загальною екзистенціальною темою і лейтмотивними перекличками. Дон Гуан розглядається в контексті екзистенційних пошуків Пушкіна як «абсурдна людина».

*Ключові слова:* Пушкін, Камю, «Маленькі трагедії», «Кам'яний гість», філософське самогубство, абсурдна людина.

«Каменный гость» анализируется как составная часть целостного замысла «маленьких трагедий» А. С. Пушкина, объединенного общей экзистенциальной темой и лейтмотивными перекличками. Дон Гуан рассматривается в контексте экзистенциальных исканий Пушкина как «абсурдный человек».

*Ключевые слова:* Пушкин, Камю, «Маленькие трагедии», «Каменный гость», философское самоубийство, абсурдный человек.

“The Stone Guest” is analyzed as part of a holistic conception of A. S. Pushkin “small tragedies”, which is combined with the help of total existential theme and leitmotif roll-calls. Don Juan is considered in the context of the existential quest of Pushkin as “absurd man”.

*Key words:* Pushkin, Camus, “Small Tragedy”, “The Stone Guest”, a philosophical suicide, “absurd man”.

При явственно ощутимой целостности замысла «Маленьких трагедий» наиболее очевидно взаимосвязаны «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость». Только в смысловом единстве с «Каменным гостем» становится понятной заявленная в названии «Моцарт и Сальери», но не реализованная в самой трагедии диалогичность.

В заметке «О Сальери» Пушкин напишет: «Завистник, который мог освидетельствовать Д.<он> Ж.<уана>, мог отравить его творца» [7, т. XI, с. 218] и трижды контекстуально свяжет две пьесы. Начиная играть, Моцарт предлагает схимнику, монаху от музыки – Сальери: «Представь себе... кого бы? / Ну, хоть меня – немного помоложе; / Влюбленного – не слишком, а слегка – / С красоткой, или с другом – хоть с тобой, / Я весел... Вдруг: виденье гробовое, / Внезапный мрак или что-нибудь такое...» [7, т. VII, с. 135], проговаривая сюжет своей оперы о Дон Жуане. К ней же отсылает пушкинского читателя и эпиграф к «Каменному гостю». Музыка Моцарта уравнивает способность любить и способность творить, и в уста одно-

го из слушателей пения Лауры поэт вкладывает афористичное: *«Из наслажденный жизни / Одной любви музыка уступает; / Но и любовь мелодия»* [7, т. VII, с. 147].

Вводя в цикл историю Дон Гуана, Пушкин расширяет предмет спора между Моцартом и Сальери. Сальери – герой-идеолог, он «обладает такой мерой самостоятельности и обособленности мировоззрения, что претендует не просто на «поправку к мирозданию», не просто участвует в некоем внутреннем конфликте, обнаруженном в мироустройстве, но создает свою собственную, глубоко индивидуальную картину мира, строит свой собственный индивидуальный космос, центром которого становится он сам, и космос этот он противопоставляет всему остальному миру [2, с. 87]. Для него Моцарт – симптом вселенской несправедливости. Гений Моцарта незаконен, он подрывает основы разумного мироустройства. Так же незаконна и музыка Моцарта, оправдывающая севильского озорника. Й. Херц заметит: «До Моцарта все пьесы о Дон Жуане были пьесами против Дон Жуана, после Моцарта все авторы приняли сторону заглавного героя» [9, с. 109]. Пушкинский Дон Гуан мифологизированно, предельно концентрированно воплотит моцартианский тип жизни и творчества.

Зависть Сальери онтологична. Он мучим чувством несовершенства мира и утоляет ностальгию по справедливости, отыскивая «универсум, перепоясанный разумными основаниями» [5, с. 291]. Незаконность гения Моцарта опровергает его вселенную, в которой математически точно уравновешены труд и воздаяние, грех и возмездие. Там, где Сальери мыслит, Моцарт отдается иррациональности живого чувства. Музыка, как и любовь, чуждаются рациональности, «экспрессия начинается там, где заканчивается мышление» [5, с. 291]. Холодная выверенная рассудочность Сальери, отравившего Моцарта, оказывается сродни ледяной бесстрастности каменной статуи, карающей живое беззаконное чувство Дон Гуана. Освистать Дон Жуана и отравить Моцарта – вот средство Сальери восстановить законный миропорядок. В пушкинской чеканной формулировке «освистать» и «отравить» становятся синонимами.

Кьеркегор услышит в музыке Моцарта гениальное сопряжение «непосредственно-эротического» с «музыкально-эротическим» [6, с. 15] и даст первый глубокий анализ моцартовской музыкальной трактовки образа великого соблазителя. Анализируя кьеркегоровское отношение к самой знаменитой опере Моцарта, П. Боллон отмечает: «Дон Жуан в сущности не является человеком, личностью, а лишь воплощением мужской силы, «неутолимого вождения плоти», наиболее полным выражением «одержимости желанием жить». Здесь нет и речи о каком-то расчете, а уж тем более о самоанализе. Эта чистая, грубая стихийная сила, рожденная по ту сторону Добра и Зла, может быть передана лишь самым непосредственным и одновременно самым абстрактным из всех искусств, которое доносит до нашего сознания вещи и образы такими, какие они есть во всей их полноте и чистоте, не анализируя и не вынося суждений, – а именно музыкой. Только музыка, извечный объект которой – эротико-чувственная гениальность, способна естественно и совершенно воплотить ту бездумную силу, из которой строится и к которой сводится фигура Дон Жуана. Отсюда и совершенство шедевра Моцарта – в образе Дон Жуана опера как бы приобретает свою высшую сущность. Дон Жуан насквозь проникнут музыкой, он по своей сути «музыкален», музыка – это и есть Дон Жуан. Попытка выразить Дон Жуана посредством речи, орудия мысли, означает – желаем мы того или нет – риск неизбежно скатиться к рассуждениям о нравственности, а стало быть, пройти мимо самой сути великого распутника; лишь музыке дано отразить эту безудержную силу чувственности, которая только и есть Дон Жуан» [4, с. 126].

А. Камю, во многом ориентируясь на свое сценическое прочтение пушкинского Дон Гуана, развивает в своем «Эссе об абсурде» мысль Кьеркегора, рассма-

тривая Дон Жуана как человека абсурда, достигающего границ абсурдной свободы, ставящего своей целью исчерпание жизни: он торопится от одной женщины к другой не потому, что ему не хватает любви. «Смешно, – пишет А. Камю, – представлять его и фанатиком, стремящимся найти какую-то возвышенную полноту любви. Именно потому, что он любит женщин одинаково пылко, каждый раз всею душою, ему приходится повторяться, отдавая себя целиком» [5, с. 271]. Пушкин представляет своего Дон Гуана поэтом и музыкантом, тем самым подчеркивая его родство с Моцартом, ведь «чувствовать, любить, творить, осознавая, что и чувствование, и любовь, и творчество не имеют иной, кроме экзистенциальной, цели и не полагают в своей основе отыскание высшего смысла бытия – вот способ существования в хаосе абсурда» [5, с. 268].

Каждая из эпох выстраивает свою, иерархизированную модель смыслов и подчиняет им человеческое существование. Эпоха средневековья рассматривала человеческую сексуальность как один из самых страшных грехов, а чувственность приравнивала к безбожию. Пушкинский герой мало похож на традиционного Дон Жуана – убийцу, коварного и циничного соблазнителя, единственной и исчерпывающей целью которого является физическое обладание. Герой средневековой легенды соблазнял женщин и тем самым ввергал их в пучину греха, Дон Гуан же восхищенно открывает и ценит в каждой из своих возлюбленных неповторимую личность.

В скупых, лаконичных, но потому тем более значимых деталях Пушкин пунктирно намечает трагическую историю жизни, любви и смерти Инезы. Во всем ее облике – в печальном взоре, помертвелых губах, в тихом и слабом, как у больной, голосе, в глазах, полных боли и страдания, угадывается глубокая внутренняя трагедия несчастливой супружества. Антоньев монастырь, очевидно, был для героини тем местом, где она искала утешения у Бога. Но здесь она встретила и полюбила Дон Гуана.

Пушкин искусно выстраивает аллюзивные ассоциации, связывающие историю Инезы с сюжетом «Бедной Лизы». Имена Инеза и Лиза подчеркнута созвучны. «Бедная Инеза. Как я любил ее» [7, т. VII, с. 138], – вспоминает Дон Гуан. И в его словах чуть слышны интонации карамзинского Эраста, сокрушающегося о судьбе Бедной Лизы. Прочитываемая соотношенность истории Инезы с историей карамзинской героини реализуется в знаковом топосе места свиданий влюбленных: Лиза встречается с Эрастом близ развалин Си...нова монастыря, Инеза с Дон Гуаном – в роще близ монастыря Антоньева.

Бедная Лиза, утратив любовь Эраста, решает на самый страшный грех – самоубийство. Инеза нарушает супружеский долг, освященный церковью, и отдает свое сердце безбожнику, и для нее, испанки и католички, любовь к Дон Гуану – двойное преступление перед Богом.

Но ни героиня Карамзина, ни пушкинская героиня не в силах отказаться от любви. Краткая любовь Дон Гуана подарила Инезе пусть трагическое, но живое чувство. Смерть Инезы, очевидно, происходит уже после разлуки с Дон Гуаном. В строках монолога-некролога Дон Гуана слышны ноты раскаяния, но он лишь косвенно был причиной смерти героини: «Муж у нее был негодяй суровый. / Узнал я поздно... Бедная Инеза» [7, т. VII, с. 138]. Многозначительное многоточие недоговоренной фразы «Узнал я поздно...» и глагол «был» в отношении «сурового негодяя» позволяют предположить, что смерть Инезы не осталась неотомщенной.

В сцене любовного свидания с Лаурой угадывается развязка истории Инезы и ее мужа. Ситуации измены дублируется: придя к Лауре, Дон Гуан застаёт у нее Дон Карлоса и сам оказывается в пикантной ситуации «обманутого любовника». Казалось бы логичным, что именно соперничество в любви должно стать основа-

нием для конфликта, но Пушкин не связывает причины дуэли Дон Гуана и Дон Карлоса с любовной коллизией. Дон Гуан вовсе не ревнивец. Инициатором поединка становится Дон Карлос: он ненавидит «безбожника и мерзавца» Дон Гуана – виновника смерти своего родного брата. Причин метить у Дон Карлоса, кажется, нет: его брат был убит на честном поединке. В пушкинистике часто высказывается предположение, что братом, убитым на дуэли Дон Гуаном, был командор. (Ахматова [1], Благой [3] и др.), но если это так, то намеченная сюжетная линия выходит за рамки заложенного в пьесе конфликта, открывая перспективу неких иных, неразвернутых в пушкинском тексте смыслов. Любовная история Дон Гуана и Донны Анны никак не связана с дуэлью Дон Гуана и командора, но в ней ясны токи, восходящие к ситуации Инезы и ее сурового мужа. Логичнее предположить, что вызов Дон Карлоса был спровоцирован «недоотомщенностью» вины Дон Гуана. Когда муж Инезы был убит на дуэли, то долг мщения заставил его родственника Дон Карлоса вступить за поруганную коварным соблазнителем честь его жены. Таким образом, логичнее предположить, что братом Дон Карлоса, убитым на дуэли Дон Гуаном, был именно муж Инезы. Тогда первая любовная линия (Дон Гуан – Инеза – ее муж) последовательно развивается в конфликте Дон Гуан – Лаура – Дон Карлос и получает свое завершение в ситуации Дон Гуан – Донна Анна – Командор.

Образ Лауры из второй любовной коллизии, обозначенной Пушкиным в его «Каменном госте», становится ключом к пониманию характера главного героя. Как и Моцарту, Дон Гуану нет нужды в философствовании. И тот, и другой растворены в стихии музыкально-эротического переживания мира. Пушкин передаст право оправдать своего героя той, которую соблазнил и оставил Дон Гуан. «Мой верный друг, мой ветреный любовник» [7, т. VII, с. 149], – говорит о Дон Гуане Лаура, не случайно ставя на первое место не чувственную (любовник), а человеческую (друг) верность. Он научил ее восхищаться, чувствовать, жить и любить, не оглядываясь. Ей открывается тот же живой стихийный бесстрашный восторг переживания каждого мгновения жизни.

Как и Дон Гуан, прекрасная Лаура растворена в настоящем. Ее любовь мгновенна и преходяща. В пьесе Пушкина важное место занимает диалог Лауры с Дон Карлосом:

Дон Карлос  
Счастливец!  
Так ты его любила.  
Лаура делает утвердительно знак.  
Очень?  
Лаура  
Очень.  
Дон Карлос  
И любишь и теперь?  
Лаура  
В сию минуту?  
Нет, не люблю. Мне двух любить нельзя.  
Теперь люблю тебя [7, т. VII, с. 149].

В нем дан ключ к пониманию образа Дон Гуана. Дон Гуан «покидает женщину вовсе не потому, что больше ее не желает. ... Но он желает другую, а это не то же самое» [5, с. 272].

Лауре нет дела до будущего, ведь даже если не будет ни музыки, ни любви, то неизменным останется чувственное переживание красоты мира. Дон Карлос –

«угрюмый гость», предвещающий появление Каменного гостя в финале трагедии, грозит Лауре тем, что придет старость, и красота ее померкнет. Лаура же отвечает: *«Зачем / Об этом думать? что за разговор? / Иль у тебя всегда такие мысли? / Приди – открой балкон. Как небо тихо; / Недвижим тёплый воздух, ночь лимоном / И лавром пахнет, яркая луна / Блестит на синеве густой и тёмной – / И сторожа кричат протяжно: «Ясно!..» / А далеко, на севере – в Париже – / Быть может, небо тучами покрыто, / Холодный дождь идёт и ветер дует. – / А нам какое дело?»* [7, т. VII, с. 148]. Здесь слышны интонации Дон Гуана: иррациональный восторг бытия, любовь, музыка если и не наполняют жизнь смыслом, то открывают саму возможность быть.

А. Камю замечает: «О любви обычно говорят, приукрашивая ее иллюзиями вечности» [5, с. 273]. Парадоксальность пушкинской версии Дон Жуана заключается в том, что главный герой не избежал очарования этой иллюзии. «Смешно, – говорит А. Камю, – представлять его (Дон Жуана) фанатиком, стремящимся найти какую-то возвышенную полноту любви» [5, с. 273]. Но именно эту полноту совершенной любви ищет пушкинский герой. Возможна ли любовь, не смиряющаяся с самой смертью, любовь, придающая абсолютный смысл личностному существованию, – эти неожиданные вопросы возникают у великого соблазителя. Почти сразу в пушкинском тексте возникает тема верности: Дон Гуана, только-только сострадательно помянувшего Бедную Инезу, утешает цинически-прагматичный Лепорелло: *«Что ж, вслед за ней другие были. /... / А живы будем, будут и другие»* [7, т. VII, с. 140]. Дон Гуана несколько не огорчает заведомая неверность Лауры: *«К ней прямо в дверь – а если кто-нибудь / Уж у нее – прошу в окно прыгнуть»* [7, т. VII, с. 141]. И сразу же после этого разговора Дон Гуан узнает о Донне Анне, каждый день, приезжающей на гробницу мужа – убитого им командора – *«за упокой души его молиться / И плакать»*. *«Что за странная вдова?»* [7, т. VII, с. 141], – с недоумением восклицает Дон Гуан. Он ищет объяснения: *«И не дурна?»* [7, т. VII, с. 141]. Но нет, Донна Анна – красавица, и она добровольно хоронит себя в безутешной скорби по мужу. Дон Гуан заинтригован, а «узенькая пятка» под черным вдовьим покрывалом будит его чувственность. Загадка загадана: если есть верность, значит, у любви есть некий окончательный смысл, постичь который не дано ему – великому соблазнителю. Тайна верной любви Доны Анны подспудно мучает Дон Гуана. Этим объясняется странный разговор, который затевает Дон Гуан с Лаурой. Он выпытывает у нее, любила ли она Дон Карлоса, настойчиво требуя: *«А признайся, / А сколько раз ты изменяла мне / В мое отсутствие»* [7, т. VII, с. 150]. Его мучает вопрос о границах любви, абсолютности единственного чувства. Но не у Лауры, исповедующей то же самое «донжуанское» отношение к любви – сиюминутное и преходящее, – он может найти ответы и обрывает свой расспрос на середине незавершенного разговора: *«Скажи... Нет, после переговоров»* [7, т. VII, с. 150].

Пушкин радикально меняет мотивировку причин поединка Дон Гуана и Каменного гостя. В традиционном сюжете Командор – отец, вступившийся за честь дочери. Пушкин же представляет его мужем Донны Анны. Поэт концентрирует событие исключительно в поле образовавшегося любовного треугольника и тем самым ставит Командора и Дон Гуана в ситуацию равнозначных и равноправных соперников. Пушкинский герой испытывающе и недоверчиво вглядывается в фигуру Каменной статуи: *«Каким он здесь представлен исполином! / Какие плечи! что за Геракулес!.. / А сам покойник мал был и тщедушен, здесь, став на цыпочки, не мог бы руку / До своего он носу дотянуть. / Когда же за Эскурьялом мы сошлись, / Наткнулся мне на шпагу он и замер, / Как на булавке стрекоза – а был / Он горд и смел – и дух имел суровый...»* [7, т. VII, с. 156]. «Как, почему, за что Дона Анна так преданно любит своего супруга?» – недоумевает Дон Гуан.

Эпитет «суровый» красноречиво соотносит покойного супруга Донны Анны с «негодяем суровым» – мужем Инезы и дает намек на разгадку. Вовсе не любовь была причиной замужества Донны Анны: «...мать моя / велела мне дать руку Дон Альвару, / мы были бедны, Дон Альвар богат» [7, т. VII, с. 157]. История Инезы и Донны Анны в пушкинском тексте во многом дублируют друг друга. Донна Анна вовсе не была влюблена в Командора. Ее скорбь по погибшему супругу – скорее дань традиции, требующей, чтобы вдова была безутешной. С послушной старательностью уже зачарованная Донна Анна твердит: «*Диего, перестаньте: я грешу, / Вас слушаю, – мне вас любить нельзя, / Вдова должна и гробу быть верна*» [7, т. VII, с. 156]. Но это не любовь, а лишь мертвый долг, мертвая верность мертвому супругу.

У Пушкина сцена соблазнения Донны Анны в своей стремительности почти комична – от пафосной реакции на полупризнание Дон Гуана («*О, боже мой! здесь при этом гробе! / Подите прочь*» [7, т. VII, с. 153]) до вполне прагматичного опасения «*Если кто войдет!*» [7, т. VII, с. 153], затем укоризненно-кокетливого «*И так-то вы / Молчите...*» [7, т. VII, с. 154], заинтересованного «*И любите давно уж вы меня?*» [7, т. VII, с. 155] – и, наконец, столь желанного Дон Гуаном приглашения: «*Подите – здесь не место / Таким речам, таким безумствам. Завтра / Ко мне придите*» [7, т. VII, с. 156]. И лишь назначив свидание, Донна Анна спрашивает имя своего случайного собеседника. Естественное чувство жизни, жажда любви побеждают мертвый долг. Ничего не меняет даже признание героя, что он и есть тот самый Дон Гуан, убийца ее мужа.

Дон Гуан влюбляет и влюбляется, обольщает и обольщается. Опыяненный своей любовью, он почти не лукавит, признаваясь: «*Вас полюбя, люблю я добродетель / И в первый раз смиренно перед ней / Дрожащие колена преклоняю*» [7, т. VII, с. 158]. Ему трудно отказать от того образа Донны Анны, который рисует его воображение, но он уже точно знает, что нет никакой другой силы, кроме силы любви, и поэтому бросает свой вызов командору, приглашая Каменную статую мертвого супруга Доны Анны на свой пир живой любви.

«А что представляет собой, – задается вопросом А. Камю, – каменный командор, эта холодная статуя, приведенная в действие, дабы покарать осмелившуюся мыслить живую кровь и человеческое мужество? Командор – это совокупность всех сил вечного Разума, порядка, универсальной морали, преисполненного гнева божественного величия, столь чуждого человеку. Гигантский камень – вот символ тех сил, которые всегда отрицал Дон Жуан» [5, с. 275]. Пушкинский Командор воплощает в себе закон, норму, правило. Причина его прихода кроется не в любви к Донне Анне, а в стремлении вернуть мир в строгие границы законной нормы и наказать нарушителя правил.

Пушкин протягивает смысловые ниточки, сцепляющие в единый цикл все маленькне трагедии. Фигура Каменного гостя проясняется в сопоставлении с образом Скупого. Пушкин вводит в характеристику командора слова-сигналы, отсылающие к сюжету «Скупого рыцаря»: «*Счастливец! Он сокровища пустые / Принес к ногам богини, вот за что / Вкусил он райское блаженство!*» [7, т. VII, с. 158]. Но если для Скупого сокровищем было мертвое золото, то для командора – живая, плененная красота Донны Анны: «*Недаром же покойник был ревнив. / Он Донну Анну взапёрти держал, / Никто из нас не видывал ее*» [7, т. VII, с. 139]. Приходя к Дон Гуану, командор реализует желание Скупого: «*О, если б мог от взоров недостойных / Я скрыть подвал! О, если б из могилы / Прийти я мог, сторожевою тенью / Сидеть на сундуке и от живых / Сокровища мои хранить, как ныне!...*» [7, т. VII, с. 123].

Сторожевая тень Каменного гостя появится еще раз – в «Моцарте и Сальери». Кажется, что командор и есть тот мистический черный человек, заказавший

«Реквием» на смерть гениального композитора, своєю музикою оправдавшого гениального соблазнителя. Мефистофель – Скупой – Каменний гость и, нарешті, Сальєри – кожен з них по-своєму потребує підчинити живе відчуття мертвим законам.

Погибає отравлений Моцарт, гине освітанний Дон Гуан. Правда світа по Скупому, Каменному гостю, Сальєри відновлена. Світ мертв: в ньому не звучить музика і немає любові. І в наступній за «Каменним гостем» трагедії – «Пире в час Чуми» – Пушкіним буде поставлена нова проблема абсурдного і великого бунта [8].

### Бібліографічні посилання

1. Ахматова А. А. «Каменний гость» Пушкіна / А. А. Ахматова // Собр. соч. : в 6 т. / сост., підг. тексту, комент., ст. Н. В. Королевої ; ред.-изд. совет: А. М. Смирнова (предисл.) и др. – М. : Эллис Лак, 2002. – Т. 6. – С. 97–118.
2. Беляк Н. В. «Маленькі трагедії» як культурний епос новоєвропейської історії (судьба особистості, судьба культури) / Н. В. Беляк, М. Н. Виролайнен // Пушкін: дослідження і матеріали. – Л. : Наука, 1991. – Т. 14. – С. 73–96.
3. Благой Д. Д. Творчий шлях Пушкіна. 1826–1830 / Д. Д. Благой. – М. : Сов. письменник, 1967. – 670 с.
4. Боллон П. Дон Жуан: істинна гіркість любові / Патрис Боллон ; пер. с фр. Н. Хотинської // Иностран. літ. – 1993. – № 10. – С. 125–130.
5. Камю А. Миф о Сизифе. Ессе об абсурді / Альберт Камю // Сумерки богів / сост. і общ. ред. А. А. Яковлева ; пер. А. М. Руткевича. – М. : Политиздат, 1990. – С. 222–319.
6. Кьеркегор С. Дон Жуан Моцарта / С. Кьеркегор ; пер. с нем. О. Антонової ; вступ. ст. О. Антонової і Е. Щербакової ; Рос. акад. музики ім. Гнесіних. – М., 1995. – 101 с.
7. Пушкін А. С. Полн. собр. соч. : в 16 т. / А. С. Пушкін. – М. : Изд-во АН СССР, 1937–1949. – Т. VII. – 576 с.
8. Романова Е. И. «Маленькі трагедії» великих епох (Любовь как трансгрессия в пушкинском «Пире в время Чумы») / Е. И. Романова // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. Літературознавство. – 2006. – Вип. 1 (45), ч. 2. – С. 3–13.
9. Херц Й. Дон Жуан і блаженні острови / Й. Херц // Сов. музика. – 1991. – № 12. – С. 108–113.

Надійшла до редакції 15.03.2012 р.

УДК 821.161.1-994.09

Т. П. Ворова

*Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара*

### ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ГЕРОЕВ В ПОВЕСТИ «МАЙСКАЯ НОЧЬ, ИЛИ УТОПЛЕННИЦА» Н. В. ГОГОЛЯ

Аналізуються стосунки між парами персонажів (чоловіча/жіноча моделі поведінки) у повісті М. В. Гоголя «Травнева ніч, або Утоплениця». Розглядаються моделі психотипів героїв твору на базі їх взаємозв'язків.

*Ключові слова:* модель поведінки, психотип особистості, порівняльний аналіз.

Анализируются отношения между парами персонажей (мужская/женская модели поведения) в повести Н. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница». Рассматриваются модели психотипов героев произведения на основе их взаимоотношений.

*Ключевые слова:* модель поведения, психотип личности, сопоставительный анализ.