

“В ВЕКОВОМ ПРОТОТИПЕ...” (К ИСТОЛКОВАНИЮ “ПИРА ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ”)

© 2013 г. А. М. Гуревич

В статье раскрывается символический смысл заглавия и сюжета последней из маленьких трагедий, ее романтический характер. Уточняется смысл позиций центральных персонажей – Председателя пира и Священника.

The article accounts for the symbolical dimensions of the title and plot of the last Little Tragedy by Pushkin, as well as for its Romantic traits. The stand points of the central figures – the Feast President (Walsingham) and the Priest – are particularized.

Ключевые слова: романтизм, реализм, тема жизни и смерти, выбор позиции, бунт и смирение.

Key words: Romanticism, realism, the life-and-death motif, the choice of standpoint, mutiny and meekness.

Маленькие трагедии принято считать одной из вершин так называемого “болдинского реализма”. «Наиболее полным выражением реализма болдинского периода явились “маленькие трагедии”, – писал, например Ю.М. Лотман. – В этом отношении они подводят итог всего творческого развития поэта с момента его разрыва с романтизмом. Стремление к исторической, национальной и культурной конкретности образов, представление о связи человека со средой и эпохой позволили достигнуть ему психологической верности характеров» [1, с. 331]. Аналогичные суждения не раз высказывали и другие известные пушкинисты (в их числе Г.А. Гуковский, Г.П. Макогоненко, Н.В. Фридман), равно как и авторы пушкинских разделов в общих курсах истории русской литературы.

Не вдаваясь сейчас в обсуждение сложного теоретического вопроса о сущности реализма и правомерности безоговорочного применения этого термина к болдинским пьесам, отметим лишь их несомненный романтический колорит. Это и обращение поэта к отдаленным историческим эпохам, и исключительные, предельно напряженные сюжетные ситуации, и титанические характеры, и могучие страсти, всецело завладевающие душами героев, и многие другие черты, более свойственные романтической поэтике. Причем наиболее полно, очевидно и ярко это романтическое начало проявилось в последней из маленьких драм – “Пире во время чумы”, существенно отличной от трех предшествующих.

Нетрудно заметить: главная внутренняя тема трех первых пьес – это *измена* героя самому себе. Само собой разумеется, что истинный рыцарь, ка-

ким всё ещё считает себя барон Филипп, не может, не должен быть обманщиком и скупцом. Ведь ему положено оставаться честным и благородным, великодушным и щедрым, даже если он беден. И тем более, если он богат. И потому рыцарское начало, живущее в душе барона, оказывается трагически несовместимым с его маниакальной скупостью и патологической жадной наживы – чертами, так сказать, антирыцарскими. Вполне закономерно поэтому, что неизбежный конфликт обоих начал завершается гибелью героя. Еще более поразительно и противоестественно выглядит исходная ситуация “Моцарта и Сальери”. В самом деле, “гордый” Сальери, жрец высокого искусства и верный “служитель музыки”, оказывается “завистником презренным”, способным умертвить даже своего друга – величайшего композитора. И наоборот: как заметил Б.В. Томашевский в своем комментарии к “Каменному гостю”, в душе Дон-Гуана, поэта чувственной любви, пробуждается вдруг иное чувство – “освобождающее и преображающее” [2, с. 573].

Напротив, главная внутренняя тема “Пира во время чумы” – это *верность* человека самому себе, причем даже в ситуациях крайних, безусловно трагических, во время общей и непоправимой беды. Вглядимся же более внимательно в завершающую пьесу болдинского цикла.

Итак, в чем же смысл и суть последней из “маленьких трагедий”? Как раскрывается в ней тема жизни и смерти? Каково отношение поэта к самому факту уличного пира во время всеобщего бедствия? Насколько близок ему пафос знаменитого “гимна в честь чумы”? Каков итог финального столкновения Вальсингама и Священника? От-

веты на эти вопросы в многочисленных работах, посвященных “Пиру во время чумы”, предлагаются разные, порой взаимоисключающие.

Так, В.С. Непомнящий убежден, что “трагическая ситуация, имеющая место *на сцене*, состоит не в самой чуме, не в эпидемии, не в надвигающейся смерти..., но в *поведении* действующих лиц, совершающих совместное и согласное духовное отступничество”, ибо заклания Священника не производят на них никакого впечатления, “хотя действие происходит в христианской стране” [3, с. 414]. Еще резче антихристианскую суть поведения и речей героев трагедии характеризует М. Новикова. Даже с языческой точки зрения, замечает она, “пир во время чумы и его центральный акт, Гимн чуме, есть настолько самоочевидный ритуал кощунства, что никаких дополнительных доказательств древнему язычнику и не потребовалось бы” [4, с. 252].

Напротив, Г.П. Макогоненко рассматривает “Пир” как “произведение, раскрывающее поведение человека в условиях, грозящих ему неминуемой гибелью”. И потому, полагает он, поэт “предельно обостряет конфликт между обстоятельствами и человеком” [5, с. 235], показывает что “освобождение от страха перед неизбежной смертью” помогает “обрести нравственную свободу” [5, с. 239].

Между этими полярными истолкованиями пушкинского шедевра располагается ряд других, допускающих и обосновывающих совмещение обеих, казалось бы, непримиримых крайностей. “Сложенный Вальсингамом гимн чуме, – утверждает, например, Д.Д. Благой, – раскрывает всю мощь его натуры”. Хотя в то же время, замечает исследователь, он означает не что иное, как измену памяти любимой жены – Матильды. И пусть Матильда простила бы своего возлюбленного (ведь “оргией пира” он пытается заполнить “ужас той мертвой пустоты”, которая “со смертью жены, а затем и матери воцарилась в его доме”), “сам Вальсингам этого простить себе не может... И горе, овладевшее им, так истинно и глубоко, что даже священник, как бы склоняя перед этим голову, перестает настаивать на его уходе с пира...” [6, с. 153]. «В “Пире во время чумы”, – полагает Ю.М. Лотман, – и Председатель, и Священник – оба в трагическом положении: они оба враги и жертвы чумы и оба выше автоматического следования обстоятельствам. Председатель борется с чумой погружением в безудержную свободу, а Священник – призывом нравственной ответственности. Но свобода и ответственность – две нераздельные стороны единого, и “Пир во время

чумы” – единственная из пьес цикла, где борьба враждующих героев заканчивается не гибелью одного из них, а нравственным примирением» [1, с. 332].

Не отдавая сейчас предпочтения ни одной из предложенных интерпретаций, заметим лишь, что им свойственна одна общая черта: слишком прямое, буквальное истолкование пушкинского текста, его художественной образности, недооценка его условно-обобщающего значения и смысла.

В самом деле, как отметил С.Г. Бочаров, «Пушкин прямо в заглавие записал скандальную ситуацию: “Пир во время чумы”» [7, с. 57]. Тем более скандальную, что речь идет о пире уличном, вызывающе-неуместном в разгар всеобщего бедствия. И разве не прав Священник, требуя от собравшихся: “Ступайте по своим домам”?

Увы, не прав! “Дома у нас печальны”, – резонно возражает Председатель. И не просто печальны, но и опасны. Ведь едва ли не в каждом из них – зловещие следы эпидемии, неизбежные последствия недавней болезни и смерти людей. Искать спасения поэтому приходится вне дома. “Улица вся наша, – безмолвное убежище от смерти”, – резонно замечает Молодой человек. То есть, фактически “дом перенесен на улицу” [8, с. 316].

И всё же пир в пору всеобщего горя и бедствия – разве не может, не должен выглядеть и считаться кощунством? Казалось бы, безусловно может. Однако же нельзя не заметить, что Председатель прилагает все усилия к тому, чтобы этого не допустить и придать уличному пиршеству иной, особый характер. Он ясно дает понять, что и сам факт пира, и его смысл – отнюдь не бездумное эпикурейство.

Действительно, сначала он отклоняет предложение Молодого человека почтить память весельчака Джаксона, первого выбывшего из круга пирующих, и “выпить в честь его с веселым звоном рюмок, с восклицаньем, как будто был он жив”. Напротив, Председатель настаивает на необходимости почтить его уход молчанием и тем самым “меняет тональность с веселой на печальную” [9, с. 202].

После этого “все пьют молча”, что, скорее, напоминает поминки или тризну. Потом, по его просьбе, Мери, как бы продолжая поминать усопшего, поет “протяжно и уныло” жалобную песню об эпидемии чумы “в дни прежние”, о силе вечной любви, любви за гробом, и Председатель откликается на ее пение сердечно и сочувственно, а после осторожно, но решительно гасит агрессивную выходку против Мери вечно озлобленной Луизы.

Затем он вновь отвергает предложение Молодого человека исполнить “буйную вакхическую песнь, рожденную за чашею кипящей”. И вместо неё “для пресечения споров” исполняет свой знаменитый “гимн в честь чумы”, сочиненный минувшей ночью, гимн, прославляющий мужественное противостояние опасности и радость борьбы с враждебными силами.

Результат его усилий очевиден. Как остроумно заметил Ст. Рассадин, перед нами, в сущности, “не пир, а *диспут во время чумы*. Герои не пьют, а дискутируют, а сам Вальсингам – не Председатель пира, а председательствующий на диспуте”. И далее: “У каждого диспутанта свой голос, своя, как мы бы сказали, позиция” [10, с. 158]. И свое, добавим, отношение к надвигающейся смертельной угрозе. Это и беспечно-легкомысленный эпикуреизм Молодого человека, и чистая, искренняя вера Мери в силу вечной любви, и безумный страх смерти агрессивно-циничной Луизы, и провозглашенное Председателем мужественное противостояние испытаниям, готовность сразиться с судьбой.

Однако Председатель, как мы убедились, не просто выявляет “множественность точек зрения” на происходящее [11, с. 468], но кратко комментирует и осторожно корректирует суждения персонажей, а также их поведение. Свою задачу он видит в том, чтобы сплотить участников пира перед лицом смертельной опасности, добиться их внутреннего согласия, душевного единения. Недаром его знаменитый гимн звучит не как высказывание личное, утверждение собственной позиции, но как своего рода манифест, выражающий *общее мнение* участников пира (“мы”), как призыв к действию коллективному.

Другим безусловным итогом его усилий может быть назван тот несомненный факт, что страшное бедствие – “дуновение чумы” – в значительной мере теряет свою исключительность, свою уникальность. Во-первых, потому, что подобные несчастья (как свидетельствует песня Мери и комментирующие ее слова Председателя) случались и ранее, а, значит, могут повториться вновь. Во-вторых, потому, что чума уподобляется другим опасностям, другим угрозам, с которыми приходится сталкиваться человеку. Это и войны, и возможность оказаться на краю страшной пропасти, и вероятность столкновения с разъяренной стихией. Она становится даже как бы их аналогом – тем более, что английское слово “plague” в подзаголовке трагедии “имеет кроме терминологического узко медицинского еще и расширительное значение (‘мор, эпидемия, ужасное бедствие’)” [12,

с. 104]. Словом, катастрофа предстает как неотъемлемая и закономерная грань бытия.

И поскольку смертельная угроза, страшная опасность подстерегает человека в любой момент его жизни, он должен встретить ее достойно и мужественно, быть готовым бесстрашно сразиться с ней и даже ощутить в этом поединке “неизъяснимы наслажденья”. Ведь даже столь страшное бедствие, как эпидемия чумы, вовсе не означает всеобщей и неизбежной гибели, хотя, разумеется, вероятность трагического исхода весьма велика.

Именно такое отношение к возможным испытаниям проповедует Вальсингам в своем гимне, именно в этом видит он “бессмертья, может быть, залог” (понимая под бессмертием не загробное блаженство, а жизнь в памяти людей):

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане,
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении Чумы.

[13, с. 356]

Невозможно согласиться поэтому с мнением В.С. Непомнящего, что в гимне Вальсингама нет “только одного. Нет веры, нет любви”, ибо он – «акт безверия, породившего страсть (страх) смерти, “ужас”, “отчаянье”, “сознание беззаконья”» [3, с. 417]. Тем более, что нравственно-религиозная настроенность Мери ему совсем не чужда.

В свое время Н.В. Фридман проницательно подметил, что «идеи и даже отдельные образы гимна восходят к мыслям Канта о “динамически высоком” в природе». В своей книге ученый приводит обширную выдержку из труда немецкого философа “Критика способности суждения” (где, как известно, изложены его эстетические воззрения), настойчиво подчеркивая сходство кантовских суждений с текстом и общим пафосом Вальсингамова гимна.

Сходство, действительно, разительное. Вот что пишет Кант: “Смело повисшие, как бы грозящие скалы, громоздящиеся по небу грозные облака, надвигающиеся с громом и молнией, вулканы, во всей их разрушительной силе, ураганы, оставляющие за собой пустыню, безграничный возмущенный океан, могучий водопад на многоводной реке и т.п. явления, в сравнении с своею силою, показывают нам полное бессилие и ничтожество нашей способности к сопротивлению им”.

Такие явления, говорит Кант, “мы охотно называем высокими, потому что они поднимают наши душевные силы над обычным уровнем и дают нам возможность заметить в себе совершенно особую силу противодействия, которое дает нам смелость помериться силами с кажущимся всемогуществом природы”. Правда, замечает Н.В. Фридман, Кант имеет в виду “художественное удовольствие”, доставляемое созерцанием грозных явлений, и потому оговаривает, что сам наблюдатель “должен находиться в безопасности”. И всё же, убежден философ, мы находим тогда “в своей собственной душе” “перевес силы над природою, даже во всей ее неизмеримости”, и это позволяет человеку испытывать “вдохновенное наслаждение” [14, с. 173]. Такого рода идеи Канта, добавляет Н.В. Фридман, базировались “на признании величия человеческой личности” [14, с. 174]¹.

«В учении Канта о *динамически* возвышенном, — разъясняет В.Ф. Асмус, — сказался высокий гуманизм его философского мировоззрения. Человек, испытывающий чувство возвышенного, чувство собственного превосходства перед лицом могучих сил природы, готовых раздавить и уничтожить его своим безмерным могуществом, — не “червь земли”, не человек “рабского сознания”. Чувство собственного человеческого достоинства не только противостоит превосходящим его силам, но одерживает победу над ними. <...>

Такой человек — существо не только эстетическое, но и *высокоэтическое*» [15, с. 477].

Можно сказать, таким образом, что “Царица грозная, Чума” предстает в пушкинской трагедии и в своем прямом, конкретном, значении — как наименование страшной эпидемии, и в смысле расширительно-метафорическом — как символ зла вообще. Более того, она выступает здесь как некое верховное бедствие. Ибо, по верному замечанию С.Г. Бочарова, “Царица — это власть, и власть абсолютная” [7, с. 59].

Соответственно, и пир понимается не только как веселое дружеское застолье, но и как образ единения людей перед лицом торжествующего в мире зла — символ совместного противостояния ему. Постоянная игра этими контрастными значениями, значениями прямыми и символическими, и составляет важнейшую особенность последней из “маленьких трагедий”. Она допускает, следовательно, существование чумы без пира и пира без чумы. Тем самым наименование “пир во вре-

мя чумы” во многом утрачивает свой конкретный смысл, выходит за рамки единичной ситуации, становится крылатым словом, формулой отношения к жизни вообще [7, с. 57].

Пир, замечают Н.В. Беляк и М.Н. Виролайн, — “это не только содержание действия, воплощенного в трагедии, но и жанровый способ организации действия, отсылающий к традиции Платона, с одной стороны, и Декамерона — с другой. Именно через пир как симпозиум, как застолье, сопровождающееся диспутом, просвечивает и античность, и Возрождение” [16, с. 83].

Действительно, в “Декамероне”, например, чуме вполне реальной противостоит пир чисто духовный — свободное и радостное единение молодых людей, покинувших зачумленную Флоренцию. Напротив, своего рода пиром во время чумы (но без чумы!) может быть названа, скажем, эпикурейская лирика юного Пушкина с ее очевидным вольнолюбивым подтекстом. А в известном стихотворении Б. Пастернака “Лето” (1930), где речь идет о духовно-нравственном противостоянии друзей-единомышленников враждебной и несправедливой власти, метафоричны оба члена антитезы (“...и поняли мы, / Что мы на пиру в вековом прототипе — / На пире Платона во время чумы”). То есть, на этом пире во время чумы нет ни чумы, ни пира.

Возвратимся теперь к сюжету трагедии.

Итак, Председателю удалось, как будто, добиться своего — превратить уличное застолье в обмен мнениями, своего рода “диспут”. А главное — он сумел сплотить собравшихся за столом, убедить их в том, что чума — сродни другим страшным опасностям, с которыми может столкнуться каждый. И потому необходимо преодолеть страх перед ней, почувствовать себя внутренне свободным и даже вызвать её на поединок, ощутить своего рода азарт и радость противостояния смертельной угрозе, ибо «вызов судьбе, обстоятельствам, “здравому смыслу”, есть высший момент в жизни человека, когда он осознает свое величие, свою силу, свою раскрепощенность от всех навязанных ему норм поведения» [5, с. 239]. Впрочем, вскоре выясняется, что самому Председателю, только что потерявшему любимых и близких людей — жену и мать, — отстаивать такую позицию особенно важно и особенно трудно. Более того, сама эта позиция отнюдь не безусловна и проблематична.

Тем не менее превосходство Вальсингама над окружающими даже усиливается (“Bravo, bravo! достойный председатель!”) благодаря невольной ошибке внезапно появившегося Священника. Не-

¹ В работе Н.В. Фридмана цитируется издание: *Кант И. Критика способности суждения*. СПб., 1898. С. 119–120.

ожиданно вошедший при последних словах Вальсингамова гимна (“Бокалы пеним дружно мы, / И девы-розы пьем дыханье, – / Быть может... полное Чумы”), он решил, что перед ним обычное пиршественное веселье, чудовищно-неуместное и кощунственное:

Безбожный пир, безбожные безумцы!
Вы пиршеством и песнями разврата
Ругаетесь над мрачной тишиной,
Повсюду смертию распространенной!
Средь ужаса плачевных похорон,
Средь бледных лиц молосья я на кладбище,
А ваши ненавистные восторги
Смущают тишину гробов – и землю
Над мертвыми телами потрясают! [13, с. 356–357]

Понятно, что такая, столь несправедливая оценка происходящего, равно как и требование вернуться в свои дома, дома пустые, печальные и опасные, не могли вызвать сочувствия пирующих и были решительно ими отвергнуты.

Однако последующие речи Священника попадают точно в цель и больно ранят душу и сердце Вальсингама. Мысль, что брошенный им вызов смерти греховен, что он грозит вечной разлукой с матерью и “чистой духом” Матильдой, для него невыносима. Он начинает понимать правду Священника: для воссоединения с ними за гробом необходима молитва, необходимо смирение перед лицом страшной опасности. Но такая позиция для него тоже неприемлема, тем более, что его слова нашли живой отклик в душе участников пира, которых он успел убедить в своей правоте. Отсюда – его смятение, его растерянность.

Конечно, реакция Вальсингама на слова Священника выглядит неожиданной. Однако на самом деле она внутренне подготовлена – сюжетно и психологически. Речь идет о песне Мери – с её темой верности памяти умершей возлюбленной и счастья встречи с ней на небесах. Исполненная по просьбе Вальсингама, она нашла, как уже говорилось, живой отклик в его душе.

По словам авторов статьи “«Песня Мери» и “Голос Дженни”», «песня, звучащая в начале трагедии как некий дополнительный, боковой фабульный ход, в финале оборачивается магистральным сюжетом: Мери рассказывает историю Вальсингама и Матильды – от имени умершей возлюбленной главного героя. Последний монолог Председателя – косвенный ответ, вторая реплика в диалоге с “женой похороненной”. Если песня Мери вводит взгляд с небес умершей героини (“А Эдмонда не покинет / Дженни даже в

небесах”), то Вальсингам устремляет глаза ввысь (“Святое чадое света! Вижу / Тебя я там, куда мой падший дух / Не достигнет уже...”»)» [17, с. 126].

И Священник чутко улавливает перемену в душевном состоянии Вальсингама, понимает, что причинил ему невыносимую боль, и смиренно просит у него прощения.

Можно сказать даже, что позиции Вальсингама и Священника – при всей их видимой противоположности – в чем-то близки друг другу. В самом деле, Священник отнюдь не стремится как можно скорее укрыться от чумы за монастырскими стенами. Напротив, он выходит к людям, к толпе, к пирующим, выходит с проповедью, убеждением, наставлением, то есть тоже бросает вызов смертельной опасности, остается верен своему призыванию и предназначению. Поэтому спор Председателя и Священника в финале трагедии, “их напряженный диалог”, замечает Ю.М. Лотман, “лишен взаимной враждебности”, ибо «“враг у них один – смерть и страх смерти. И завершается их спор уникально: каждый как бы проникается возможностью правоты своего антагониста. Священник благословляет Вальсингама и просит у него прощения, а Председатель, среди пира, “остается погруженный в глубокую задумчивость”» [8, с. 316].

И задумчивость Вальсингама понятна. Ведь он поставлен, в сущности, перед необходимостью выбора позиции, выбора сознательного и мучительного, перед решением вечного и рокового “гамлетовского” вопроса:

Что благородней духом – покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?...
[18, с. 70] (перевод М. Лозинского)

В итоге “антитеза Дома и Монастыря”, заключает Ю.М. Лотман, “радости вопреки всему и высокой печали, дерзости и покаяния остается не сведенной” [8, с. 316], хотя в каком-то глубинном смысле бунт и смирение сродни друг другу, поскольку предполагают внутреннее неприятие господствующего зла, а значит – и отвержение сущего, столь свойственное романтическому мирозерцанию.

Однако вне зависимости от того, какое решение примет Председатель и примет ли он его вообще, Пир – как способ противостояния смертельной опасности – все равно будет продолжен. Можно сказать даже, что слова заключительной ремарки “Пир продолжается”, отчетливо выра-

жают основную идею пушкинской пьесы. Ибо пир – это символ жизни”². И он будет продолжен, вопреки всем несчастьям, опасностям и бедам. Продолжен вне зависимости от суждений и призывов Вальсингама или Священника, от позиции того или другого персонажа, ибо жизнь – это стихия, не стесняемая никакими ограничениями, не укладываемая ни в какие заданные рамки, не определяемая любыми суждениями, взглядами или концепциями.

Именно этот символический смысл образов Пира и Чумы, равно и как их противостояния, позволяет рассматривать последнюю из маленьких трагедий как произведение в основе своей романтическое, что и определяет ее особое положение в цикле болдинских пьес.

Остается лишь напомнить, что и для самого Пушкина осени 1830 года проблема выбора жизненной позиции обрела особую актуальность и остроту. До той поры свободный художник, готовый в любой момент принести “священную жертву” Аполлону, он становился теперь болдинским помещиком, а в недалекой перспективе – и главой семейства, поневоле обремененным материальными заботами и житейскими обязанностями. “Свадьба моя отлагается день ото дня далее. Между тем я хладею, думаю о заботах женатого человека, о прелести холостой жизни”, – откровенно признается поэт в известном письме П.А. Плетневу перед самым отъездом из Москвы в Болдино. И далее: “Чёрт меня догадал бредить о счастье, как будто я для него создан. Должно было мне довольствоваться независимостью, которой обязан я был Богу и тебе. Грустно, душа моя...” [20, т. 10, с. 238].

К тому же в холерном Болдино поэт остро осознает ненадежность своего существования, ощущает себя на грани жизни и смерти, причем эпидемия холеры живо напоминает ему эпидемию чумы. Отголоском этих колебаний и сомнений поэта, его напряженных раздумий и мучительных переживаний и стала последняя из маленьких трагедий.

² “В конце XVIII–начале XIX века, – отмечает Н.И. Иванова, – в поэзии активизируются перифразы, основанные на представлении жизни как пира, праздника (*пир жизни, праздник жизни*) или чаши, которую пьет кто-нибудь (*чаша, бокал, кубок, фиал жизни*)” [19, с. 151]. Ср. у Пушкина: “Мне кажется: на жизненном пиру // Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый...” [20, т. 1, с. 225].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лотман Ю.М. Пушкин // История всемирной литературы. Т. 6. М.: “Наука”, 1989.
2. Пушкин. Полное собрание сочинений. Т. 7. Драматические произведения. Л.: Изд-во АН СССР, 1935.
3. Непомнящий В. Русская картина мира. М.: “Наследие”, 1999.
4. Новикова Марина. Пушкинский космос. Языческая и христианская традиция в творчестве Пушкина. М.: “Наследие”, 1995.
5. Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Л.: “Художественная литература”, 1974.
6. Благой Д. От Кантемира до наших дней. В 2 т. Т. 2. М.: “Художественная литература”, 1973.
7. Бочаров Сергей. Трагедия и скандал. Вокруг пира во время чумы // Генетическая память литературы. М.: РГГУ, 2012.
8. Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: “Искусство–СПБ”, 2000.
9. Белый А.А. Пушкин в шуме времени. СПб.: “Алетейя”, 2013.
10. Рассадин Ст. Драматург Пушкин. Поэтика. Идеи. Эволюция. М.: “Искусство”, 1977.
11. Рабинович Е.Г. “Пир” Платона и “Пир во время чумы” Пушкина // Античность и современность. М., 1972.
12. Долинин А. “Пир во время чумы” и проблема единства маленьких трагедий // Долинин А. Пушкин и Англия: цикл статей. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
13. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Изд. 4. Т. 5. Л.: “Наука”, 1978.
14. Фридман Н.В. Романтизм в творчестве Пушкина. М.: “Просвещение”. 1980.
15. Асмус В.Ф. Иммануил Кант. М.: “Наука”, 1973.
16. Беляк Н.В., Виролайнен М.В. “Маленькие трагедии” как культурный эпос новоевропейской истории // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 14. Л.: “Наука”, 1991.
17. Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. Новосибирск, 2006.
18. Шекспир Уильям. Полное собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. М.: “Искусство”, 1960.
19. Поэтическая фразеология Пушкина. М.: “Наука”, 1969.
20. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Изд. 4. Л.: “Наука”, 1977.