

●

**Особенность поэтической структуры
«Маленьких трагедий» А. С. Пушкина и романов
Ф. М. Достоевского**

Достоевский и Пушкин — тема, «столь явно лежавшая на поверхности, столь самоочевидная и вместе с тем столь, казалось бы, парадоксальная»¹, что она издавна привлекала и продолжает привлекать внимание ученых². Ее решение в равной степени важно для понимания как связей Достоевского с русским критическим реализмом, так и многих моментов художественного мышления Пушкина 1830-х годов, или «Достоевского и Пушкина», по удачному выражению Д. Д. Благого³. Но большинство исследователей этой темы до сих пор рассматривало оценку Пушкина Достоевским, идейно-тематические и отдельные поэтические аналоги, почти не касаясь основных законов поэтической системы обоих художников. Между тем Достоевский, будучи уже признанным мастером романа, писал, что Пушкин дал «почти все формы искусства»⁴. Такое признание творца оригинальной жанровой формы, неоднократно варьированное в его письмах, публицистике и критике, уже само по себе заслуживает пристального внимания. Более того, исследования последнего десятилетия идейно-художественной структуры произведений Пушкина 1830-х годов, в частности «Маленьких трагедий»⁵, открыло такие их особенности, которые позволяют утверждать, что не только проблематика, но и законы поэтики зрелого Пушкина во многом превосходят наиболее характерные особенности романной структуры Достоевского. Этот аспект темы «Достоевский и Пушкин» позволяет по-новому увидеть природу драматургической системы Пушкина, изучение которой признано одной из важнейших задач науки⁶,

¹ Благой Д. Д. Достоевский и Пушкин — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., «Художественная литература», 1972, с. 344.

² См.: Достоевский Ф. М. Библиография произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем. 1917—1965. М., «Книга», 1968, № 264, 330, 333, 372, 436, 454, 556, 574, 591, 651, 717, 764, 841, 863, 908, 921, 922, 1004, 1020, 1186, 1257, 1265, 1267, 1271, 1277, 1283, 1285, 1294, 1309, 1337, 1377, 1398, 1409, 1441, 1454, 1456, 1587, 1604, 1648, 1662, 1901, 2256, 2312, 2397. Этот перечень следует дополнить названиями рабэрт, вышедших после 1965 года.

³ Благой Д. Д. Достоевский и Пушкин, с. 355.

⁴ Достоевский Ф. М. Письма, в 4-х т., т. 4. М.—Л., ГИЗ—Гослитиздат, 1928—1956, с. 178.

⁵ См.: Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. 1826—1830. М., «Сов. писатель», 1967, с. 451—672; Гуревич А. Пушкиноведение: достижения и проблемы. — «Вопросы литературы», 1967, № 4, с. 113—126; Тойбин Н. М. Вопросы историзма и художественная система Пушкина 1830-х годов. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 6. Л., «Наука», 1969, с. 35—59; Маймин Е. А. Философская поэзия Пушкина и Любомудров. — Там же, с. 98—117; Гуревич А. Проблема нравственного идеала в лирике Пушкина. — «Вопросы литературы», 1969, № 9, с. 126—143; Луков В. А. Об идейной композиции «Маленьких трагедий» Пушкина. — «Учен. зап. МГПИ», 1969, № 315, с. 43—58; Рецептер В. «Я шел к тебе...» («Моцарт и Сальери» Пушкина). — «Вопросы литературы», 1970, № 9, с. 182—188; Гранин Д. Священный дар. — «Новый мир», 1971, № 11, с. 181—210; Соловьев В. Фрагментарная драма и лирическая поэзия. — «Театр», 1972, № 5, с. 112—123, и др.

⁶ Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.—Л., «Наука», 1966, с. 456.

а также выявить существенные закономерности жанровой поэтики русского реалистического социально-философского романа XIX столетия.

Не претендуя на решение проблемы, попытаемся определить, с нашей точки зрения, ее ключевой момент и направление исследования.

Современная наука считает «Маленькие трагедии» философскими драмами, «философский жанр и философские задачи» которых породили их экспериментальность («драматические изучения»), что в свою очередь органически связано с особенностями общественно-идеологической позиции позднего Пушкина и является своеобразным эстетическим выражением этих особенностей.

Пушкин придал русской литературе одновременно общенациональный и общечеловеческий характер, «проникнув во всемирный смысл русской истории», поэтому у него русский народ строит не только свою судьбу, используя для этого опыт других народов, но в то же время — судьбу всех людей земли. Отсюда, с одной стороны, требование поэта, чтобы Россия поднялась на уровень Запада, не только оставшись, но в еще большей степени сделавшись самой собой, а с другой стороны — все укреплявшийся к концу 1830-х годов общегуманистический критерий, с которым он подходит ко всем явлениям мировой истории⁷. Человечность стала для Пушкина универсальным критерием оценки личности, общества, государства и истории, когда в результате углубленного исследования пугачевского движения, петровских реформ, современных крестьянских волнений и других событий он пришел к выводу о неизбежной ограниченности гуманистической сущности любого социально-исторического явления, события или личности рамками данного социального норматива. Такой критерий неизбежно повлек за собою известную сложность общественно-политической поэзии поэта, который в последние годы пришел к мысли, что не следует связывать себя с какой бы то ни было современной ему политической или государственной доктриной. «Пушкин мечтает о формах жизни, основанной на подлинно человеческих отношениях... В основе авторской позиции лежит стремление к политике, возводящей человечность в общегосударственный принцип, не заменяющей человеческие отношения политическими, а превращающей политику в человечность. Но Пушкин — человек трезвого политического мышления. Утопическая мечта об обществе социальной гармонии им выражается не прямо, а через отрицание любых политически-реальных систем, которые могла предложить ему историческая действительность, — феодально-самодержавных и буржуазно-демократических. Поэтому стремление Пушкина положительно оценить те минуты, когда люди политики, вопреки своим убеждениям и «законным интересам», возвышаются до простых человеческих движений, — совсем не дань либеральной ограниченности, а любопытнейшая веха в истории русского социального утопизма — закономерный этап на пути к широчайшему течению русской мысли XIX века, включающему и утопических социалистов и крестьянских утопистов-уравнителей, весь тот поток духовных исканий, который, по словам Ленина, «выстрадал», подготовил русский марксизм»⁸.

Совокупность этих идей, наиболее существенных для позднего Пушкина, наиболее сходна с теми, что мучили Достоевского в 1860—70-е годы, сходна и ведущими компонентами, и логикой философско-идеологического мышления, и последствиями для конкретной общественно-

⁷ См.: Буров Б. И. Национальное своеобразие русской литературы. Л., «Сов. писатель», 1967; Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов. — Труды по русской и славянской филологии Тартуского ун-та, вып. 5. 1962, с. 3—76.

⁸ Лотман Ю. М. Идейная структура «Капитанской дочки». — В кн.: Пушкинский сборник Псков, 1962, с. 16.

политической позиции писателей. Думается, что именно этот круг типологически сходных идей обосновал не только восхищенные оценки Достоевским Пушкина, но чуткое, глубокое и прозорливое проникновение в идейно-художественную мысль поэта, постоянное обращение к его творчеству и попытки разгадать «тайну» Пушкина. Именно здесь надо искать объяснения и того парадокса темы «Достоевский и Пушкин», о котором говорит Д. Д. Благой⁹. Наконец, это философско-идеологическое основание показывает, что проблемно-тематическое сходство — лишь проявление более глубоких и необходимых идейно-художественных аналогов, проникающих в основные законы поэтической структуры мышления и творчества обоих художников.

Философско-исторические размышления Пушкина и человечность в качестве универсального критерия оценки всех явлений естественно породили у него напряженный интерес к самому человеку, к крайним проявлениям его души в самых разнообразных формах, что заставляет думать об изучении художником природы, законов и возможностей человеческой личности¹⁰. Этими философскими задачами и обусловлен экспериментальный характер «Маленьких трагедий», приведший к качественному изменению всех компонентов поэтической структуры — особому типу героев, специфическим законам их бытия в художественной реальности произведений, «нетрадиционной жанровой природе».

Герои «Маленьких трагедий» представляют новый тип характеров и для творчества Пушкина, и для русской реалистической литературы. Прежде всего, как заметил уже Белинский, все они — «высшие натуры», и их мысли, чувства и поступки отмечены силой, глубиной и мощью, сообщающей героям подлинное величие. Такая своеобразная исключительность относительно норматива является не рецидивом романтизма, а необходимым художественным условием изучения природных свойств души человека, а не его слабостей или искажений. Кроме того, такая исключительность превращает бытие героя в высокую трагедию духа и заставляет искать общие, внеличностные причины этой трагедии, т. е. является обязательным художественным условием этически достоверного результата «драматического изучения». Трагическое величие героев необходимо тем более подчеркнуть, что испытанные ими страсти не принадлежат к числу добродетелей, но не уничтожают обаяния героев. «Как во всякой высшей натуре, в нем есть что-то импонирующее. Может быть, это сила его воли, широкость и глубина его души», — писал Белинский о Дон Гуане, подметив еще одну типологическую особенность героев «Маленьких трагедий», — их «многогранность», «широкость», «несводимость» к одной или нескольким чертам натуры при откровенной одержимости одной страстью¹¹. Следует заметить, что охватившая героя страсть не искажает здоровую психику (это «род помешательства при здоровом состоянии рассудка», как сказал Белинский), но приводит к гипертрофии данной идеи и пересмотру всех связей и отношений человека с миром под ее углом зрения. Гипертрофия страсти, которая столько же чувство, сколько философская идея, не просто сообщает героям свою, часто парадоксальную, логику, но заставляет их своей жизнью проверять

⁹ Благой Д. Д. Достоевский и Пушкин, с. 345.

¹⁰ См.: Бурсов Б. И. Национальное своеобразие русской литературы. Л., «Советский писатель», 1967, с. 127; Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина. М., «Сов. писатель», 1967, с. 562—672; Гукowski Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., Гослитиздат, 1957, с. 298—325; Маймин Е. А. Философская поэзия Пушкина и Любомудров. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 6, с. 111—117.

¹¹ Белинский отметил, например, и такую чисто «достоевскую» особенность состояния Сальери: «Убийца Моцарта любит свою жертву, любит ее художественной половиною души своей, любит за то же самое, за что и ненавидит».

и эту логику, и идею-страсть, и свои человеческие возможности. За этой проверкой героем себя встает более общий и широкий авторский эксперимент относительно природы и гуманистической сущности человека вообще.

Типологическое предвосхищение героев больших романов Достоевского в данном случае настолько очевидно, что не требует специальных подтверждений. Да и большинство сопоставлений героев Пушкина и Достоевского современной наукой лежит в названной плоскости.

Типологическое сходство героев обязательно ведет к типологической близости законов их существования в эстетической реальности произведений, что в свою очередь обуславливает единство некоторых ведущих элементов поэтики.

Прежде всего, герои «Маленьких трагедий» и романов Достоевского возникают перед читателями с уже «готовой» идеей-страстью и сложившейся на ее основании новой системой этических ценностей и отношений к миру. Начиная трагедию монолог Сальери подводит итог предшествующим мучительным и долгим размышлениям и предлагает формулу новых убеждений: «Все говорят: нет правды на земле. (Но правды нет — и выше. Для меня). Так это ясно, как простая гамма». Вальсингам, который «три тому недели, на коленях, труп матери, рыдая, обнимал», тем не менее открывает трагедию в образе Председателя оргии, слагающего гимн в честь чумы. Формирование «идей» барона Филиппа и Дон Гуана отнесено в прошлое, достаточно далекое, чтобы в художественной реальности трагедий они предстали людьми с уже апробированной системой поведения, соответствующей этим идеям. Точно так же романное действие «Преступления и наказания» начинается не с зарождения «проклятой мечты» Раскольникова, а с «пробы» героем идеи, которая давно уже раздражала его «безобразной, но соблазнительной дерзостью». Со сложившейся «мыслью» выступают на страницах романов Аркадий Долгорукий, князь Мышкин, Иван Карамазов.

И в «Маленьких трагедиях», и в романах Достоевского действие начинается с той критической точки развития или состояния сложившейся идеи, когда она должна реализоваться в действии, философско-этическом по своему преимущественному содержанию: барон Филипп в конфликте с сыном; Сальери — с гениальным другом; Дон Гуан — с высшей нравственностью любви; Вальсингам — с самым собою, т. е. с Человеком перед лицом трагического и слепого Рока. При этом специфика героя и конфликта таковы, что отказ от действия равносителен отказу от идеи, что для героя-мономана возможно только в результате разочарования в идее или признания ее несостоятельной. Иными словами, действие в трагедиях Пушкина начинается с той конфликтной ситуации, которая ставит героя перед неотвратимым действием, имеющим в любом варианте (действие или отказ от него) широкое философско-этическое значение и смысл. Равным образом Раскольников должен либо осуществить «безобразную мечту свою», либо «отказаться от жизни совсем», но он не может снять необходимости решения самой дилеммы.

Однако реализация идеи-страсти в действии, т. е. развитие сюжета, возможна лишь при абсолютной убежденности героя в справедливости и правомерности диктуемого ею поступка. Следовательно, в произведении философского жанра и «экспериментального» характера осмысление героем идеи-страсти из предпосылки сюжетного действия превращается в его элемент. Таковы монологи барона Филиппа и Сальери, внутренние монологи Раскольникова, а также диалоги, проясняющие существо позиции центральных героев, — Дон Гуан и Лепорелло в первой сцене, пирующих до появления Священника,

Ивана и Алеши Карамазовых в трактире и т. д. Следует заметить, что эти монологи и диалоги сохраняют традиционные функции экспозиции действия и предыстории героев, определяя главные причины и основные этапы формирования идеи-страсти и складывания конфликтной ситуации. Их структурная новизна состоит в том, что одни и те же монологи и диалоги, во-первых, совмещают функции экспозиций и «идеологических предысторий», а во-вторых, включены в непосредственное сюжетное действие как его моменты. Наиболее яркими примерами такой полифункциональности могут служить: первая сцена «Скупого рыцаря» (особенно монолог Альбера, демонстрирующего новые этические законы, фактически правящие рыцарским миром) и II—IV главы первой части «Преступления и наказания» (исповедь Мармеладова, письмо матери Раскольникова). Еще одна любопытная особенность: первый монолог Сальери столько же подготавливает его поведение во время встречи с Моцартом (т. е. является предпосылкой действия), сколько сам вызывает сюжетный интерес даже больший, чем последующая сцена, которая лишь «одействует» идеи монолога, т. е. становится внешним проявлением внутреннего глубинного действия. Подводя итог, можно говорить о качественном изменении сюжета в философской трагедии: причины и закономерности сюжетного движения здесь переходят из событийного ряда в его философское обоснование, а философский ряд приобретает сюжетный интерес и художественно-структурные качества событийного ряда. Сюжетный интерес «Моцарта и Сальери» не в событийных обстоятельствах уголовной интриги (отравления Моцарта), а в природе, логике и последствиях преступной идеи Сальери. Даже многогеройное остро-событийное действие «Каменного гостя» имеет меньший и более внешний интерес, чем ненормативная этика Дон Гуана. Этот структурный закон роднит «Маленькие трагедии» и романы Достоевского, которые по принципам организации сюжетной схемы не могут быть отнесены к детективному жанру, несмотря на внешнее сходство с ним. На основании этого закона нельзя также согласиться с распространенным утверждением, будто в «трагедиях Пушкина движения и развития мысли всегда больше, нежели сюжетного развития»¹². Противопоставлять движение мысли скудости событийного ряда в «Маленьких трагедиях» нельзя еще потому, что их герои — первые в русской литературе философы и деятели одновременно. Причем идея, мысль в идейно-художественной структуре произведений в такой же степени воспринимается как дело, поступок, в какой дело является реализацией мысли, ее проверкой и, следовательно, основанием для дальнейшего развития идеи. Герой-философ, осмеливающийся утверждать себя поступком, синтез мысли и дела стали отличительной особенностью романа 1860-х годов, романа Достоевского, Чернышевского, Л. Толстого. Но герои и структура «Маленьких трагедий» непосредственно предвосхищают эту типологическую черту русского социально-философского романа.

И еще две черты жанровой поэтики социально-философского романа второй половины XIX в. оказались гениально предвосхищенными Пушкиным в художественной структуре «Маленьких трагедий»: все-сторонне объективное обоснование идеи-страсти при предельной концентрации художественного действия, времени и пространства; и открытые философские финалы при событийной завершенности действия.

Первая сцена «Скупого рыцаря», демонстрируя крайнюю бедность Альбера, акцентирует этический аспект проблемы: «стыд горькой бедности» и те «унижения сердца», к которым она приводит. Вызванные

¹² Маймин Е. А. Философская поэзия Пушкина и Любомудров. — В кн.: Пушкин. Исследования и материалы, т. 6, с. 112.

бедностью изменения больше коснулись положения Альбера, нежели состояния его души и норм мышления. Согласно своим этическим нормативам рыцаря, Альбер и решает просить помощи герцога:

...пускай отца заставят
Меня держать, как сына, не как мышшь,
Рожденную в подполье...

Но та же первая сцена в полной мере показывала, что изменения в психике и мироотношениях личности, которые Альбер объяснял своим исключительным положением у скупого отца, оказываются нормативными для этической системы, порожденной новыми складывающимися социально-историческими условиями — условиями буржуазного мира. Иными словами, первая сцена вскрывает социально-историческую природу идеи-страсти центрального героя, и его монолог становится лишь философско-этическим обобщением реальных законов бытия, не всегда осознаваемых героями, но уже продемонстрированных ими в практике поведения. В таком случае монолог барона Филиппа, не только не приостанавливает сюжетное действие, но вскрывает его законы, ибо третья сцена сталкивает две этические системы (барона и Альбера) в их гуманистическом проявлении (дуэли отца с сыном). Художественным доказательством этической равновеликости этих этических систем в конфликте является структурная уравнишенность первых двух сцен, определяющих философско-этическое содержание обоих участников конфликтной ситуации и предопределяющих философскую неразрешимость конфликта. Так что острый драматизм последней сцены лишь реализует уже выясненные и этические, и художественные принципы.

По аналогичным законам организована структура остальных произведений. Отличия их поэтики связаны с особенностями философских проблем, поставленных в каждой из трагедий, но они не разрушают единых художественных принципов, которые в романах 1860-х годов, особенно Достоевского и Чернышевского, проявились как полифоничность и разомкнутость художественных структур.

*Кафедра истории русской литературы
Харьковского университета*

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕЖВЕДОМСТВЕННЫЙ
НАУЧНЫЙ СБОРНИК

**ВОПРОСЫ
РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ**

ВЫПУСК 1(23)

ИЗДАТЕЛЬСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «ВИЩА ШКОЛА»
ИЗДАТЕЛЬСТВО ПРИ ЛЬВОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ
Л Ь В О В — 1974