

что подобное лишь в «Эликсирах сатаны»). Романтизм XIX века усматривал проблему в утрате гармонии между материальным и духовным началами; у Чайнова же как бы стирается сама ценностно значимая грань между ними, обозначая начало новой, еще более глубокой ситуации кризиса, сложившейся на очередном переломе эпох.

Литература

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб., 2001.
2. Герасимов И.В. Душа человека переходного времени. Случай Александра Чайнова. Казань, 1997.
3. Григорьева Л.П. Романтические повести А.В. Чайнова. К вопросу о прагматических стратегиях автора. СПб., 2014. URL: <http://www.sworld.com.ua/konfer36/408.pdf>
4. Ландшафт моих воображений: страницы прозы русского сентиментализма. М., 1990.
5. Маньковская Н.Б. Париж со змеями: Введение в эстетику постмодернизма. М., 1995.
6. Мильдон В.И. Санскрит во льдах, или Возвращение из Офира: Очерк русской литературной утопии и утопического сознания. М., 2006.
7. Павлова О.А. Хронотоп «московских повестей» А.В.Чайнова и городской миф // Вестник Волгоградского государственного университета. Сер. 8. 2003–2004. №3. С. 45–53.
8. Стайн М. Юнговская карта души: Введение в аналитическую психологию. М., 2010.
9. Чайнов А.В. Венецианское зеркало. М., 1989.
10. Юнг К.-Г. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С. 103–118.

References

1. Berkovskii N.Ia. *Romantizm v Germanii* [Romanticism in Germany]. St-Peterburg, 2001.
2. Gerasimov I.V. *Dusha cheloveka perehodnogo vremeni. Sluchai Aleksandra Chaianova* [The soul of man of the transitional period. The case of Alexander Chayanov]. Kazan', 1997.
3. Grigor'eva L.P. *Romanticheskie povesti A.V. Chaianova. K voprosu o pragmaticheskikh strategiiakh avtora* [Romance novels by AV Chayanov. On the the author's pragmatic strategies]. St-Peterburg, 2014. Available at: <http://www.sworld.com.ua/konfer36/408.pdf>
4. *Landshaft moih voobrazhenii : stranicy prozy russkogo sentimentalizma* [The landscape of my imagination: the pages of prose Russian sentimentalism]. Moscow, 1990.
5. Man'kovskaia N.B. *Parizh so zmeiami : Vvedenie v estetiku postmodernizma* [Paris with snakes: Introduction to the aesthetics of postmodernism]. Moscow, 1995.
6. Mil'don V.I. *Sanskrit vo l'dah, ili Vozvrashchenie iz Ofira: Ocherk russkoi literaturnoi utopii i utopicheskogo soznaniia* [Sanskrit in the ice, or Return from Ophir: Sketch of Russian literary utopias and utopian consciousness]. Moscow, 2006.
7. Pavlova O.A. Hronotop «moskovskikh povestei» A.V. Chajanova i gorodskoi mif [Chronotope "Moscow stories" by AV Chayanov and urban myth]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Volgograd State University], 2003–2004, Ser. 8, №3, pp. 45–53.
8. Stain M. *Iungovskaia karta dushi : Vvedenie v analiticheskuiu psikhologiiu* [Jung's map of the soul: Introduction to analytical psychology]. Moscow, 2010.
9. Chaianov A.V. *Venecianskoe zerkalo : povesti* [Venetian mirror: the stories]. Moscow, 1989.
10. Jung K.-G. *Psikhologiya i poeticheskoe tvorchestvo* [Psychology and poetry]. *Samosoznanie evropeiskoi kul'tury HH veka: mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshchestve* [Self-awareness of European culture of the twentieth century thinkers and writers of the West about the place of culture in modern society]. Moscow, 1991, pp. 103–118.

УДК 821.161.1.1.0

А.Б. Криницын

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» А.С. ПУШКИНА КАК ИСТОЧНИК ПОЭМЫ О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ В РОМАНЕ «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ» Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

В статье отмечается непосредственное влияние «маленьких трагедий» и преимущественно «Моцарта и Сальери» на поэму о Великом инквизиторе Ивана Карамазова. Схожей является прежде всего экзистенциальная ситуация бунта человека против Божьего закона, а в сюжетном плане – мифологема убийства Бога его же жрецом. Одновременно в драме Пушкина впервые поднимается вопрос о «совместности» гения и злодейства в аспекте права на аморальность будущего благодетеля человечества (каковыми считают себя, вслед за Сальери, Раскольников, Кириллов, Великий инквизитор), а также глобальный вопрос о происхождении и природе зла на Земле, в его антитетичности идеалам красоты и райской гармонии (данная проблема ставится впоследствии в полной мере в «Сне смешного человека»). Таким образом, в «Моцарте и Сальери» впервые отчетливо формулируются важнейшие философские проблемы позднего творчества Достоевского.

«Маленькие трагедии» А.С. Пушкина, «Моцарт и Сальери», философия Ф.М. Достоевского, «Братья Карамазовы», поэма о Великом инквизиторе, бунт, идея.

The article treats of immediate influence of Pushkin's "The little tragedies", particularly "Mozart and Salieri" on Dostoevsky's "The Grand Inquisitor". The most important similarities are the existential situation of a man's riot against God's law, and, in terms of plot, – a myth of God's assassination by his priest. Pushkin was the first to question the compatibility of genius and evil from the point of view of a right to an immoral deed of a future benefactor of humanity (as, following Salieri, Raskolnikov, Kirillov, The

Grand Inquisitor think of themselves) and to raise the global issue of the origin of evil on the Earth, its contrast to the ideals of beauty and heavenly harmony (this problem is fully confronted in «The dream of a ridiculous man»). Thus, «Mozart and Salieri» was the first work of art to pose and formulate the most important philosophical problems of Dostoevsky's later novels.

Pushkin, «The little tragedies», «Mozart and Salieri», Dostoevsky's «The Grand Inquisitor», riot, idea.

Введение

Общеизвестно, насколько важным художественным и духовным значением обладало для Достоевского творчество Пушкина в целом. И все же «маленькие трагедии» играли в его в его художественной и идейной системе совершенно уникальную роль. Их проблематика и образы послужили первым творческим импульсом для создания ряда центральных героев «пятикнижия» и их заветных идей. Наиболее яркий и очевидный пример – это идея стать Ротшильдом Аркадия Долгорукого в «Подростке», родившаяся из монолога Барона («Мне довольно сего сознания», – цитирует Барона Аркадий). Кроме того, Ставрогин обладает чертами Дона Гуана, Дмитрий Карамазов оказывается в ситуации Альбера, готового из-за денег посягнуть на родного отца («Сын принял вызов дряхлого отца!» [6, т. 7, с. 304]), а затем Вальсингама, когда отправляется в Мокрое кутить перед задуманным самоубийством.

В каждой из трагедий Пушкин, верный своим принципам «истинного романтизма», создает очерк некоей человеческой страсти в полном ее развитии, вплоть до полного поглощения души человека – ее носителя. Отсюда берет начало главный сюжет антропологии Достоевского – тип «страстного» героя, «раздавленного идеей». Человек, живущий только своей идеей, готовый ради нее на преступление – вот романтически трагическая фигура, крайне важная для Достоевского. Вспомним его слова о Незнакомце из «Маскарада Лермонтова: «колоссальное лицо, получившее от какого-то офицера когда-то пощечину и удалившаяся в пустыню тридцать лет («Дневник писателя» за 1877 г. [3, т. 25, с. 128]). Очевидно, что данный отзыв перерастает в очерк психологии собственно героев Достоевского, у которых идея всегда имеет романтический субстрат.

Как самых важных для Достоевского героев «маленьких трагедий» следует выделить Барона и Сальери – не просто одержимых страстью, но философствующих о ней, делающих ее своей идеей. Они имеют много общего между собой. Оба отрекаются от «живой жизни», затворяются от людей и посвящают себя служению идее, долженствующей возвысить их над всем миром. Оба они отрекаются от Бога и традиционной морали во имя своей идеи и готовы принести на ее алтарь жизни своих близких (Барон – единственного сына, Сальери – любимого друга и гения музыки). Тем самым, их аскеза безблагодатна и оказывается сродни «подполью» в душе героев Достоевского – угрюмой нелюдимости, опустошающему душу одиночеству. Переступая через честь и совесть, они осознают всю степень своей вины и страшную цену, которую они за нее заплатят – и потому выступают трагическими героями, гениями зла, сохраняя даже в своем преступлении мрачное величие. Именно такими «гениями» и воображают себя в мечтах подпольные герои-идеологи Достоевского, начиная с

Раскольникова (который, кстати, отождествляет себя с героями пушкинской лирики – Наполеоном и пророком Магометом¹).

Поэма о Великом Инквизиторе синтетична не только по своему жанру, но и по мотивам: она аккумулирует в себе множество аллюзий как из русской, так и из европейской литературы. Помимо отсылок к Тютчеву, Жуковскому, Шиллеру, Полежаеву, Гейне, Гюго, Жан Полю, Паскалю, народной легенде [См. комм. к «Братьям Карамазовым»: 3, т. 15, с. 555–564], там наличествуют и цитаты из Пушкина. Для нас из них особенно интересна та, которая взята из «маленьких трагедий»: «настает темная, горячая и «бездыханная» севильская ночь. Воздух «лимоном и лавром пахнет»» [3, т. 14, с. 227]. Это слегка видоизмененное описание мадридской ночи из «Каменного гостя», где действие также происходит в Испании. Таким образом, перед нами прямое свидетельство того, что поэму о Великом Инквизиторе создавалась в том числе и «под знаком» Пушкина, а «маленькие трагедии» повлияли на ее замысел. Сама жанровая форма произведения Ивана очень напоминает «маленькие трагедии» Пушкина: налицо предполагаемая стихотворная форма («– Ты написал поэму? – О нет, не написал, – засмеялся Иван, – и **никогда в жизни я не сочинил даже двух стихов**. Но я поэму эту выдумал и запомнил...» [3, т. 14, с. 224], отнесение действия в Европу рыцарских времен, трагический сюжет, конфликт двух идейных антагонистов, один из которых произносит пространственный монолог.

В свете всего вышесказанной должна ярче проступить главная, на наш взгляд, пушкинская аллюзия в поэме Ивана – черты и мысли Сальери в образе самого Великого Инквизитора.

Основная часть

Основной пафос образа Великого Инквизитора – в его бунте против Бога и в обосновании правомерности этого бунта «по совести». С бунта против Бога Сальери начинается и первая сцена пушкинской драмы:

«Все говорят: нет правды на земле./ Но правды нет и – выше. Для меня/ Так это ясно, как простая гамма» [6, т. 7, с. 123].

Сравнение с «простой гаммой» в устах музыканта означает логическую однозначность доказательства, исходящего тем самым от земного, «евклидова» разума.

¹ Фраза Раскольникова: «О, как я понимаю "пророка", с саблей, на коне. Велит Аллах, и повинуйся "дрожащая тварь"! Прав, прав "пророк", когда ставит где-нибудь поперек улицы хор-р-рошую батарею и дует в правого и виноватого, не удостоивая даже и объясниться! Повинуйся, дрожащая тварь, и – не желай, потому – не твое это дело!» [3, т. 6, с. 212] восходит к пушкинским «Подражаниям Корану» [6, т. 2, с. 188].

Сходство Инквизитора и Сальери усиливается тем, что последний ощущает себя не просто композитором, но священнослужителем, жрецом музыки, которого требует «к священной жертве Аполлон». Музыка для него – религия. Характерно, что увлечение ею начинается на церковной службе:

«Ребенком будучи, когда высоко/ Звучал орган в старинной церкви нашей,/ Я слушал и заслушивался – слезы/ Невольные и сладкие текли» [6, т. 7, с. 123].

Отвергнув рано «праздные забавы», «мало жизнь любя», Сальери посвятил себя «одной музыке». Великий Инквизитор тоже с самого начала своего служения был аскетом и «всю жизнь свою убил на подвиг в пустыне» [3, т. 14, с. 238], и достиг на монашеском поприще «степени высокой».

Но на склоне лет оба героя отрекаются от правды божеской во имя правды человеческой – из жадности земной справедливости, «из-за любви к человечеству» [3, т. 14, с. 223].

«О небо!// Где же правота, когда священный дар,/ Когда бессмертный гений – не в награду/ Любви горящей, самоотверженья,/ Трудов, усердия, молений послан –/ А озаряет голову безумца,/ Гуляки праздного?» [6, т. 7, с. 124–125]

– восклицает Сальери. Само существование Моцарта уничтожает смысл его служения музыке – как и существование Христа обесмысливает жизненный путь Великого Инквизитора.

Служение музыке и даже понимание ее – достоинство немногих, осененных божественным даром. Моцарт это признает:

«Когда бы все так чувствовали силу/ Гармонии! Но нет: тогда б не мог/ И мир существовать... <...> Нас мало избранных, счастливых праздных,/ Пренебрегающих презренной пользой,/ Единого прекрасного жрецов» [6, т. 7, с. 133].

Точно так же религией «для немногих» считает Инквизитор веру Христа: «...ты можешь с гордостью указать на этих детей свободы, свободной любви, свободной и великолепной жертвы их во имя твое. Ты вспомни, что их было всего несколько тысяч, да и то богов, а остальные? <...> Да неужто же и впрямь приходил ты лишь к избранным и для избранных?» [3, т. 14, с. 234].

Во избежание искушений и извращений, оба жреца стараются оградить свою веру от народа, непосвященных. Сальери резко отзывается об игре слепого скрипача («Мне не смешно, когда фигляр презренный пародией бесчестит Алигьери» [6, т. 7, с. 126]). Инквизитор хочет лишить людей Христовой истины и Царствия небесного, чтобы уберечь их от искушений, возможных неудач и дать взамен тяжких духовных испытаний маленькое земное счастье, подобное спокойному прозябанию. Однако, присмотревшись, мы поймем, что его забота о «слабых» («Нам дороги и слабые» [3, т. 14, с. 231]) – мнимая. Сам-то он хочет принадлежать к числу посвященных, правящих миром. Его любовь к «малосильному» человечеству на проверку оборачивается эгоистическим желанием переделать мир «под себя». Его казуистику разоблачает Алеша: «Твой Великий Инквизитор просто в Бога не верует, вот и весь его секрет!» [3, т. 14, с. 238].

Близки и открыты простым людям как раз Моцарт у Пушкина и Христос у Достоевского. Христос в поэме Ивана, придя в мир, сразу оказывается на площади, среди народа, где воскрешает семилетнюю девочку и исцеляет слепого с детских лет старика. Моцарт останавливается у трактира послушать слепого старика-скрипача, весело смеется над своей собственной музыкой в его исполнении, ведет его за собой и на прощание щедро вознаграждает. Сальери, наоборот, относится к скрипачу с глубоким презрением («Пошел, старик!»), а о людях, не причастных искусству, говорит как о «тупой, бессмысленной толпе». Точно так же Великий Инквизитор презирает свою послушную паству («Тот самый народ, который сегодня целовал твои ноги, завтра же, по одному моему мановению бросится подгребать к твоему костру угли, знаешь ты это?» [3, т. 14, с. 228]). Иван, духовно отождествляющий себя с героем своей поэмы, толкает в снег замерзать пьяного мужичонку (правда, потом возвращается и подымает его – после решимости донести на себя в суде).

С самой же верой в Бога у обоих героев все обстоит совсем не так просто. Они со всей достоверностью знают о его существовании и в то же время отрицают его. Сальери не сомневается в божественном происхождении таланта Моцарта («Как некий **херувим**, Он несколько занес нам песен райских» [6, т. 7, с. 128]; «Ты, Моцарт, **бог**, и сам того не знаешь; **Я знаю, я**»¹ [6, т. 7, с. 127]). Осознавая себя чуть ли не единственным, кто может оценить божественный гений Моцарта во всей его полноте, Сальери тем не менее убивает его, убивает воплощенное в нем божеское начало – фактически, тайну самой музыки.

Великий Инквизитор тоже причисляет себя к тем немногим, кто понимает всю истину учения Христа, а его враждебность и бунт не исключают благоговейного поклонения. Входя, он быстро обращается к Немю: «Это Ты? Ты?», а затем говорит «в проникновенном раздумье, ни на мгновение не отрываясь взглядом от своего пленника» [3, т. 14, с. 228]. Инквизитор сразу безошибочно узнает Христа, и говорит с Ним, ни минуты не сомневаясь, что говорит с Богом. И тем не менее намерен Его сжечь. Тот же парадокс: Бога хочет уничтожить тот, кто лучше всех Его понимает.

В обоих случаях Бог мешает на Земле, признается лишним, вредоносным и нарушающим земной человеческий порядок.

«Что пользы, если Моцарт будет жив/ И новой высоты еще достигнет?/ Подымет ли он тем искусство? Нет;/ Оно падет опять, как он исчезнет:/ Наследника нам не оставит он./ Что пользы в нем? Как некий херувим,/ Он несколько занес нам песен райских,/ Чтоб, возмущив бескрылое желанье/ В нас, чадах праха, после улететь!// Так улетай же! чем скорей, тем лучше» [6, т. 7, с. 127].

Интересно, что, апеллируя к пользе, Сальери начинает сам рассуждать подобно толпе, низким «чадам праха», одним из которых он себя здесь признает, в отличие от «единого прекрасного жрецов»,

¹ Выделения жирным шрифтом в цитатах принадлежат мне – А.К.

«пренебрегающих презренной пользой»¹. «Чадами праха» считает людей и Великий Инквизитор, называя их «глупыми детьми» «слабосильными бунтовщиками», «невольниками». Но тем не менее он последовательно оберегает их от «божественного глагола» и от самой возможности «бескрылого желанья». Подобно Сальери, считающему *лишние* «райские песни» вредными для людей и потому устраняющему их источник, Инквизитор говорит Христу: «"Молчи..." <...> "Имеешь ли ты право возвестить нам хоть одну из тайн того мира, из которого ты пришел?" – спрашивает его мой старик и сам отвечает ему за него, – "нет, не имеешь, чтобы не прибавлять к тому, что уже было прежде сказано, и чтобы не отнять у людей свободы, за которую ты так стоял, когда был на земле. Всё, что ты вновь возвестишь, посягнет на свободу веры людей, ибо явится как чудо..."» [3, т. 14, с. 228–229]. Итак, считая людей «не выносящими свободы» и потому недостойными ее, Инквизитор, чтобы сделать их счастливыми, хочет изгнать с земли даже самую возможность свободы, воспоминание о ней, а для этого ему нужно изгнать с лица Земли даже память о подлинном учении Христа.

Завидуя небесному гению Моцарта и презирая «бессмысленную толпу», Сальери претендует на гениальность хотя бы среди нее, здесь, на Земле, дорожа своей – пусть и «глухой» – славой. Поэтому его так задевает фраза Моцарта о том, что «гений и злодейство – две вещи несовместные», которую он хочет опровергнуть примером Бонаротти. Таким образом, Моцарт мешает Сальери ощутить себя на Земле «избранным». Лишь решившись на убийство, он вновь становится в своих глазах «избранным» – поскольку берет на себя трагическую и жертвенную миссию убийства Бога. Доказать через *преступление* свою принадлежность к «высшему разряду» (будучи не в силах доказать это иными гениальными свершениями) будут потом пытаться многие герои Достоевского, всегда забывая, что *значительность* преступления отнюдь не тождественна *значительности* творческого гения:

«...я избран, чтоб его / Остановить – не то мы все погибли, / Мы все, жрецы, служители музыки, / Не я один с моей глухой славой...» [6, т. 7, с. 127].

– Это те самые аргументы, которые приводили иудейские первосвященники, приговаривая к казни Христа. Таким образом, Сальери убирает Моцарта в эгоистических целях, лишь прикрываясь общечеловеческими.

Великий Инквизитор также гордится своей избранностью, принадлежностью к «высшему разряду» повелителей остального человечества: «Они будут дивиться, и ужасаться на нас и гордиться тем, что мы так могучи и так умны, что могли усмирить такое буйное тысячемиллионное стадо». «И все будут счастливы, все миллионы существ, кроме сотни тысяч управляющих ими. Ибо лишь мы, мы хранящие тай-

ну, только мы будем несчастны. Будет тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла» [3, т. 14, с. 236]. Таким образом, человеком «высшего разряда» Великий Инквизитор становится опять-таки путем преступления, и в этом заключается ядро его заветной идеи. Еще дальше заходил Раскольников, который намеревался доказать свою гениальность *именно* злодейством – то есть злодейство стало в его сознании *главным атрибутом* избранности (на что и работает пример Наполеона), и с этой точки зрения Родиону должно было быть не важно, кого убивать: прекраснейшее существо (Христа) или гадчайшее (старушонку), ведь лучшим, высшим существом, ради которого не жаль никакой жертвы, для себя являлся он сам!

И наоборот, Моцарт, с высоты своего божественного достоинства, спокойно и щедро признает своего убийцу равным себе гением (буквально перед самым убийством, как бы желая в последний момент удержаться от ненужного и страшного злодеяния): «...Он же гений, Как ты да я. А гений и злодейство – Две вещи несовместные. Не правда ль?» [6, т. 7, с. 132]. Тем самым он утверждает его человеческое достоинство, видя в нем тот же, что и в себе, божественный огонь, – в конечном счете, признавая его образом и подобием Божиим. Этот прощальный великодушный жест находит параллель в поцелуе, данном Христом Инквизитору, поцелуе Творца своему творению, поцелуе милующем и любовном, утверждающем величие и божественное достоинство всего человечества, которое так скептически отрицалось старым монахом.

Главное отличие между Сальери и Инквизитором состоит в том, что Сальери идет в своем преступлении до конца, в то время как Инквизитор все-таки отпускает Узника. Но тут же сюжет убийства разыгрывается в реальной жизни автора поэмы: по окончании разговора в Алешей Иван встречает Смердякова, который практически договаривается с ним о соучастии в убийстве отца. После чего Ивана сводят с ума терзания о том, что он не гений, а лакей – полностью в духе последнего вопрошания Сальери.

Необыкновенно знаменательны и самые последние слова Моцарта в пьесе – о силе искусства, низводящего небеса на Землю:

«Когда бы все так чувствовали силу/ Гармонии! Но нет: тогда б не мог/ И мир существовать; никто б не стал/ Заботиться о нуждах низкой жизни;/ Все предались бы вольному искусству» [6, т. 7, с. 132].

Эти слова можно рассматривать как один источников важнейшего для философии Достоевского образа золотого века, являющего собой райскую гармонию любви и счастья. По Достоевскому, тоска по утерянному золотому веку – священная и вековечная тоска всего человечества, из которой берет начало религиозное чувство людей как таковое. В интерпретации пушкинского Моцарта, золотой век мог бы наступить если бы все проникнулись (как Сальери!) красотой музыки, силой гармонии. Такое понимание красоты проходит через все творчество Пушкина. Пушкин понимал искусство как священнодействие, а красоту – как божественную тайну. В стихотворении

¹ С критерием «пользы» подходит к искусству «чернь тупая» в пушкинском стихотворении «Поэт и толпа»: «Как ветер, песнь его свободна, Зато как ветер и бесплодна: Какая польза нам от ней?»

«Красавица» (1832) он поклоняется женской красоте, переводя ее в иной, религиозный контекст, очищая от всего плотского и земного:

«Куда бы ты ни поспешал,/ Хоть на любовное свиданье,/ Какое б в сердце ни питал/ Ты сокровенное мечтанье, —/ Но встретясь с ней, смущенный, ты/ Вдруг остановишься невольно,/ Благоговей богомольно/ Перед святыней красоты» [6, т. 3, с. 287].

И в сонете «Мадонна» «чистейшей прелести чистейший образец» женской красоты становится для него воплощенным небесным идеалом, шедевром живописи, иконой и видением Богоматери одновременно.

Здесь прослеживается прямая перекличка со знаменитым шиллеровским утверждением о том, что «мир спасет красота», нашедшим свое отражение в романе «Идиот». Таким образом, пушкинские «маленькие трагедии» могли повлиять на эстетику Достоевского в плане признания им божественности красоты. А кто мог воплощать ее более, нежели светлый, гармоничный гений Моцарта? Небесная красота его музыки находит в драме Пушкина продолжение в божественности его как творца. Кстати, в «Идиоте» красоту Настасьи Филипповны, которая могла бы «мир перевернуть», уничтожает так же ее жрец, самый страстный и любящий поклонник – Рогожин, одновременно уничтожая тем самым и «князя-Христа» Мышкина, чей разум не выдерживает гибели Настасьи Филипповны. То есть и в этом романе мы имеем дело с пушкинским сюжетным архетипом.

Источником самой совершенной красоты всегда оставался для Достоевского именно Христос, как он об этом пишет в своем «символе веры»: «...верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа» (Из письма Н.Д. Фонвизиной – [6, т. 28, ч. 1, с. 176]). Поэтому все равно в поэме о Великом инквизиторе для него разыгрывается сюжет об убийстве божественной красоты.

В силу всего сказанного аналогия с трагедией «Моцарт и Сальери» много проясняет в скрытых побуждениях героев Достоевского и оказывается крайне важна как для понимания проблематики «пятикнижия», так и для конкретного понимания идей самого напряженного и экзистенциально ответственного его философского дискурса – поэме о Великом Инквизиторе.

Выводы

Итак, можно говорить о непосредственном влиянии «Моцарта и Сальери» Пушкина на поэму о Великом инквизиторе. Достоевским воспроизводится прежде всего экзистенциальная ситуация бунта человека против Божьего закона, а в сюжетном плане – мифологема убийства Бога его же жрецом. Одновременно в драме Пушкина впервые поднимается вопрос о «совместности» гения и злодейства в аспекте

права на аморальность будущего благодетеля человечества (каковыми считают себя, вслед за Сальери, Раскольников, Кириллов, Великий инквизитор), а также глобальный вопрос о происхождении и природе зла на Земле, в его антитетичности идеалам красоты и райской гармонии. Данная проблема впоследствии будет поставлена в полной мере в «Сне смешного человека»). Таким образом, в «Моцарте и Сальери» отчетливо формулируются важнейшие философские проблемы позднего творчества Достоевского.

Литература

1. Багно В.Е. К источникам поэмы «Великий инквизитор» // Достоевский: материалы и исследований. Вып. 6. Л., 1985. С. 115–118.
2. Беляк Н.В., Виролайнен М.Н. «Моцарт и Сальери»: Структура и сюжет // Пушкин: Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 109–121.
3. Достоевский Ф.М. Полное академическое собрание сочинений: в 30 т. Л., 1972–1990.
4. Криницын А.Б. О принципе построения системы персонажей «Маленьких трагедий» Пушкина // Пушкин и русская драматургия. М., 2000.
5. «Моцарт и Сальери», трагедия А.С. Пушкина: Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней. М., 1997.
6. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений, 1837–1937: в 16 т. М.; Л., 1937–1959.
7. Франк С.Л. Легенда о Великом Инквизиторе // О великом инквизиторе. Достоевский и последующие. М., 1991.

References

1. Bagno V.E. K istochnikam poemy «Velikii inkvizitor» [For sources of the poem "The Grand Inquisitor"]. *Dostoevskii: materialy i issl.* [Dostoevsky: Study records and Research]. Leningrad, 1985, Vol. 6, pp. 115–118.
2. Belyak N.V., Virolainen M.N. "Mocart i Sal'eri": Struktura i suzhet ["Mozart and Salieri": structure and plot]. *Pushkin: Issledovaniia i materialy* [Pushkin: Research and Study records]. St-Peterburg, 1995, T. 15, pp. 109–121.
3. Dostoevskii F.M. *Polnoe akademicheskoe sobranie sochinenii: v 30 t.* [Academic Complete Works in 30 books]. Leningrad, 1972–1990.
4. Krinicyan A.B. O principe postroeniia sistemy personazhei "Malen'kih tragedii" Pushkina [On the principle of building a system of characters in "Little Tragedies" by Pushkin]. *Pushkin i russkaia dramaturgiia* [Pushkin and Russian drama]. Moscow, 2000.
5. «Mocart i Sal'eri», tragediia A.S. Pushkina: Dvizhenie vo vremeni. *Antologiya traktovok i koncepcii ot Belinskogo do nashih dnei* ["Mozart and Salieri" tragedy by AS Pushkin: The movement in time. Anthology of interpretations and concepts from Belinsky to the present day]. Moscow, 1997.
6. Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenii, 1837–1937: v 16 t.* [Full composition of writings]. Moscow; Leningrad, 1937–1959.
7. Frank S.L. Legenda o Velikom Inkvizitore [Legend of the Grand Inquisitor]. *O velikom inkvizitore. Dostoevskii i posleduiushhie* [About the Grand Inquisitor. Dostoevsky and the successors]. Moscow, 1991.