

## «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» В «МАСКАРАДЕ» ЛЕРМОНТОВА

Проблема воздействия пушкинских «маленьких трагедий» на последующую русскую драматургию почти не исследована, и самый факт такого воздействия далеко не очевиден. Романтическая драматургия 1830-х годов значительно удалилась от той проблематики, которая занимала Пушкина в его «опытах драматических изучений» человеческого характера и поведения. Трагедия 1830-х годов — почти исключительно историческая трагедия, и на то существуют особые причины, которых здесь не место касаться. За пределами исторических сюжетов — а отчасти и в самих этих пределах — господствует драма, изменившая масштаб события и характер конфликта, но не порвавшая окончательно с предшествующей литературно-театральной традицией; и когда в поле зрения исследователей попадают конкретные свидетельства такой связи, они могут представлять особый интерес как наглядные факты эволюции и деформации литературных и театральных вкусов. Об одном из таких случаев пойдет речь ниже; принципиальная важность его не только в том, что он дает нам еще один, не замеченный до сих пор, факт творческой связи Лермонтова с пушкинским наследием, но и в том, что он содержит своего рода интерпретацию этого наследия, толкование Лермонтовым весьма важных элементов художественной концепции Пушкина. Мы имеем в виду отражение в драме «Маскарад» конфликта «Мозарта и Сальери» — отражение глубоко своеобразное, открывающее нам некоторые особенности художественной структуры не только лермонтовской драмы, но и пушкинской трагедии.

Среди литературных мотивов лермонтовской драмы особую роль играет мотив «отсроченной мести». Ждет своего часа Неизвестный (в поздней редакции драмы); откладывает расплату с князем Арбенин; в вынужденном ожидании лелеет планы отмщения и князь Звездич.

Еще в 1820-е годы мотив этот обозначился в русской литературе одной из своих частных модификаций — мотивом «отложенного выстрела». Он наметился еще в «Вечере на бивуаке» А. А. Бестужева в «Полярной звезде на 1823 год»; герой рассказа, тяжело раненный на дуэли, не успевает сделать свой выстрел и намерен использовать его в следующем поединке. Четырьмя годами позднее «отложенный выстрел» становится центральным сюжетным мотивом в новелле Ореста Сомова «Странный поединок», напечатанной в несколько измененном виде вторично в 1830 году.<sup>1</sup>

Около 15 августа 1831 года Пушкин просил Плетнева выписать из Бестужева эпиграф для «Выстрела»: «У меня оставался один выстрел, я поклялся etc.»<sup>2</sup> Пушкин цитировал по памяти; у Бестужева было сказано: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)».<sup>3</sup> Итак, сюжет попал в поле зрения Пушкина; он помнился ему еще по старой повести Бестужева, хотя автор «Вечера

<sup>1</sup> Благонамеренный, 1826, № 7, с. 24—44; Подснежник на 1830 год. СПб., 1830, с. 147—177. Перепечатана в кн.: Сомов О. М. Были и небылицы. М., 1984, с. 229—240.

<sup>2</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1941, т. 14, с. 209. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

<sup>3</sup> Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2-х т. М., 1958, т. 1, с. 52.

на бивуаке» не развил его, а лишь обозначил. Не исключено, что интерес этот поддерживался и реальными впечатлениями: как и всему Петербургу, Пушкину была известна отложенная дуэль Якубовича и Грибоедова, в которой, впрочем, оба противника сохраняли право на выстрел; через год дуэль состоялась в Тифлисе, и Пушкин был осведомлен о ее обстоятельствах. Упоминаем здесь об этом потому, что в планах нереализованного «Романа на Кавказских водах», где Якубович был прототипом одного из главных действующих лиц, в его авантюрной биографии есть загадочное место: «... встреча—изъяснение—поединок—Якуб<ович> [ранен] не дерется—условие. Он скрывается» (т. 8, с. 964—965). Трудно сказать, имеем ли мы здесь дело с мотивом «отложенного поединка»; во всяком случае, отказ от него — полный или временный — связан с каким-то «условием», которое должно было, по-видимому, увеличивать сюжетное напряжение. В дальнейшем от этого мотива Пушкин отказывается.<sup>4</sup>

Достоинно внимания, однако, что его подхватил сам Якубович, ничего, конечно, не зная о пушкинском замысле «Романа на Кавказских водах»: много позднее, уже в Сибири, он рассказывал А. И. Штукенбергу историю своей дуэли с Грибоедовым, в которой слушатель сразу же уловил сюжетную схему пушкинского «Выстрела»: «... когда Грибоедов, стреляя первый, дал промах, — я отложил свой выстрел, сказав, что приду за ним в другое время, когда узнаю, что он будет более дорожить жизнью, нежели теперь». Далее события развивались именно так, как рассказано в пушкинской новелле: Якубович является в дом уже женатого Грибоедова и в поединке простреливает ему руку.<sup>5</sup> Сходство с «Выстрелом» здесь симптоматично, и, может быть, Штукенберг был отчасти прав, сомневаясь, «что было чему основанием». Конечно, к моменту рассказа (конец 1830-х годов) Якубович читал «Повести Белкина» и явно ориентировал свой рассказ на «Выстрел», но, может быть, именно потому, что в его собственной биографии были эпизоды, допускавшие такую стилизацию и в свою очередь послужившие материалом для пушкинских замыслов. Следует помнить при этом, что Якубович всегда облакал себя ореолом литературной романтической легенды, и неизвестно, в каком виде рассказы о нем доходили до Пушкина.

Отсроченная дуэль была в биографии И. П. Липранди, с именем которого одно время связывали происхождение «Выстрела».<sup>6</sup>

Мотив «отложенного выстрела» брезжил в литературе и в быту, пронизанном литературой, и воплотился в двух своих разных модификациях в «Выстреле» и в «Моцарте и Сальери». Оба произведения создавались почти одновременно: их разделяли неполных две недели. «Выстрел» был закончен в Болдине 14 октября 1830 года, «Моцарт и Сальери» — 26 октября.

Нам уже приходилось писать о связи этих двух замыслов. Она охватывает психологический тип героев, движущей чертой которых оказывается «зависть» — не в элементарном, но в широком, даже философском понимании, расширяющаяся до протеста против несправедливости природы, своенравно распределяющей дарования и неприобретаемые личностные достоинства. Монолог Сильвио предвосхищает монолог Сальери: «Отроду не встречал счастливец столь блистательного! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета... Я его возненавидел» (т. 8, с. 69). В этом признании заключается объяснение

<sup>4</sup> Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975, с. 180, 188.

<sup>5</sup> Власова З. И. Декабристы в неизданных мемуарах А. И. Штукенберга. — В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1973, с. 365—366.

<sup>6</sup> См.: Эйдельман Н. Где и что Липранди?.. — В кн.: Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. М., 1972, сб. 9, с. 126—127.

всех последующих действий и отношений Сильвио, который варьирует образ Сальери во многом, вплоть до итальянской фамилии.<sup>7</sup>

Мы оставляем сейчас в стороне развернутый анализ самого типа; нам важно уловить некоторые существенные моменты его, условно говоря, телеологии. В концепции «Выстрела» очень существенна его двойная направленность, выраженная в форме своеобразного парадокса: «убивает» выстрел, которого Сильвио не сделал. Граф, противник Сильвио, поражен в глубинах своего морального существа своим собственным выстрелом, — он был жестом смятения и актом преступления моральных норм. Но не осуществленный Сильвио выстрел также имел свои — и фатальные — последствия: он лишил Сильвио смысла существования. Сделав идею мести своей маниакальной «*idée fixe*», он полностью исчерпал себя в ней; его смерть в сражении есть символический акт самоубийства.

Подобного рода скрытые сюжетные ходы есть и в других произведениях Пушкина — как в прозаических, так и в драматических. В «Пиковой даме» Германн направляет на старую графиню незаряженный пистолет — и совершает символический акт убийства. Частные причины событий интегрируются в некий общий причинно-следственный ряд, где как бы материализуется мысль и намерение. Прекрасный пример такого скрыто протекающего сюжета дает «Скупой рыцарь»: Альбер, с негодованием отвергающий предложение ростовщика «отравить отца» и выгоняющий его из дома, тут же, одумавшись, вступает с ним в переговоры. Компромисс этот — символический акт «согласия на отцеубийство», которое и осуществляется в последнем акте, предвосхищенное еще одним символическим жестом: согласием на дуэль:

Альбер.

Вы лжец.

Барон.

И гром еще не грянул, боже правый!  
Так подыми ж, и меч нас рассуди!

*(Бросает перчатку, сын поспешно ее подымает).*

Альбер.

Благодарю. Вот первый дар отца.

Герцог.

Что видел я? что было предо мною?  
Сын принял вызов старого отца!  
В какие дни надел я на себя  
Цепь герцогов! Молчите: ты, безумец,  
И ты, тигренок! полно. *(Сыну)*. Бросьте это;  
Отдайте мне перчатку эту *(отымает ее)*.

Альбер *(a parte)*

Жаль

(т. 7, с. 119)

Сцена оканчивается смертью барона. Формально Альбер не совершил отцеубийства, но, как и в других случаях, случайная смерть барона

<sup>7</sup> См.: Вацуро В. Э. Повести Белкина. — В кн.: Пушкин А. С. Повести Белкина: 1830/1831. М., 1981, с. 49—51. Указание на «известную родственность образов „Выстрела“ героям почти одновременно писавшегося „Мопарта и Сальери“» было сделано в общей форме еще Ю. Г. Оксманом (*Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6-ти т. Л.; 1931, т. 6. Путеводитель по Пушкину, с. 283. (Приложение к журналу «Красная нива» на 1931 год)*).

(как и смерть старой графини) есть результат фатальной логики событий. Случай, как это постоянно бывает в художественной концепции Пушкина, оказывается «орудием провидения» и выражением необходимости; моральная готовность Альбера убить отца реализована ясно.

Теперь мы можем вернуться к фигуре Сильвио из «Выстрела», замысел которой, как мы пытались показать, соотносится с концепцией характера Сальери.

В «Выстреле», как уже сказано, намечается символическая тема самоубийства, которая закономерно венчает цепь «парных парадоксов».

У нас есть основания думать, что Пушкин предполагал резче закрепить эту тему в сюжете повести.

Существует список «повестей Белкина», набросанный Пушкиным на листе, занятом планом «Станционного смотрителя» и последними строками «Гробовщика» (ИРЛИ, ф. 244, оп. 1, № 997, л. 6, об.). Датруется он временем не ранее 9 сентября 1830 года, так как эта дата стоит при окончании «Гробовщика»:

Приведем этот список:

«[Гробовщик]  
Барышня крестьянка  
[Станционный] Смотритель].  
Самоубийца  
[Записки «прзб»]»<sup>8</sup>

Последнее название, тщательно вымаранное, читается условно: «[Записки пожилого]».<sup>9</sup> Два других названия не вымараны, а зачеркнуты, точнее, вычеркнуты. Это те повести, которые Пушкин уже написал и которые получили окончательное заглавие. Напомним, что ни одна повесть в автографе заглавия не имеет, и в интересующем нас списке они появляются впервые. Он — столько же список повестей, сколько список их заглавий. Заметим, что «Гробовщик» закончен 9 сентября, «Станционный смотритель» — 14 сентября, «Барышня-крестьянка» — 20 сентября, «Выстрел» — 14 октября и «Метель» — 20 октября. Список почти точно следует хронологии работы и точно определяет число повестей. Но октябрьских повестей в нем нет, или они названы условно.

В комментарии к изданию сочинений Пушкина в приложении к журналу «Красная нива» Ю. Г. Оксман высказал предположение, что «Самоубийца» — первоначальное заглавие «Выстрела».<sup>10</sup>

Догадка Ю. Г. Оксмана поддерживается только что высказанными соображениями. Напомним, что «Выстрел» был написан в два приема. Первая часть оканчивалась отъездом Сильвио, дождавшегося момента для отпущения; она была закончена 12 октября. После нее следовала фраза: «Окончание потеряно» (т. 8, с. 597). Все это означает, что в работе наступил перерыв, — и, вероятно, связанный с изменением замысла.

<sup>8</sup> Пушкин. Полн. собр. соч., 1940, т. 8, с. 581. Воспроизведение листа — там же, между стр. 638—639.

<sup>9</sup> Чтение последней строки предложено Б. В. Томашевским. См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10-ти т. 2-е изд. М., 1957, т. 6, с. 758.

<sup>10</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6-ти т., т. 6, с. 283; ср.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935, с. 279. На неточности в этой публикации (в частности, в датировке) обратила мое внимание Н. Н. Петрунина, специально касавшаяся этого плана в статье «Когда Пушкин написал предисловие к „Повестям Белкина“?» (Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985, с. 33) и в монографическом исследовании «Проза Пушкина: (Проблемы эволюции)» (в печати). Н. Н. Петрунина придерживается мнения, что замысел двух последних повестей остался нереализованным («Когда Пушкин написал предисловие к „Повестям Белкина“?», с. 33). Пользуюсь случаем указать и на неточности в своем комментарии к «Выстрелу» в сборнике «Меридиан — Пушкин» (М.: «Радуга» (в печати)), где возрождение старой догадки Ю. Г. Оксмана опирается на хронологически неверный расчет.

Повесть не могла завершаться на первой части: в ней были начаты и оборваны сюжетные линии. Всякие суждения о возможных путях развития сюжета гадательны, но логика характера и самая логика парадокса, обычного в «Повестях Белкина», отнюдь не исключают, что выстрел Сильвио мог поразить его самого — не только символически, но и физически. Когда замысел уточнился, изменилось и заглавие.

Что же касается темы самоубийства, то она двумя неделями позже была имплицирована в «Моцарте и Сальери».

\* \* \*

Сальери носит при себе яд, отсрочивая его употребление, подобно тому, как Сильвио сохраняет и бережет свое право на смертельный выстрел.

Вот яд, последний дар моей Изоры.  
 Осьмнадцать лет ношу его с собою —  
 И часто жизнь казалась мне с тех пор  
 Несносной раной, и сидел я часто  
 С врагом беспечным за одной трапезой  
 И никогда на шопот искушенья  
 Не преклонился я, хоть я не трус,  
 Хотя обиду чувствую глубоко,  
 Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.  
 Как жажда смерти мучила меня.  
 Что умирать? я мнил: быть может, жизнь  
 Мне принесет незаные дары;  
 Быть может, новый Гайден сотворит  
 Великое — и наслажуся им...  
 Как пировал я с гостем ненавистным,  
 Быть может, мнил я, злейшего врага  
 Найду; быть может, злейшая обида  
 В меня с надменной грянет высоты —  
 Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.

(т. 7, с. 128)

Каждый образ этого монолога полон глубинного символического смысла. Яд Сальери — орудие убийства, но вместе с тем «последний дар» возлюбленной, видимо, умершей, — и тем самым он получает значение своеобразного смертоносного талисмана. Яд-талисман может быть использован только однажды и только в момент высшего наслаждения или высшей обиды. В первом случае он удовлетворяет «жажду смерти» Сальери: он уйдет из жизни, сознавая, что испытал миг высшей жизненной полноты, который больше не повторится. Так намечается мотив самоубийства, маниакально преследующего Сальери. Во втором случае яд предназначен «злейшему» врагу — возникает мотив убийства. Эта контрастная пара мотивов организует всю процитированную нами часть монолога Сальери; она материализована в двух образных понятиях: «враг» и «гений», «вдохновение», «наслаждение творчеством».

Художественная тема самоубийства в «Моцарте и Сальери» постоянно ощущается исследователями и толкователями трагедии и в последние годы стала предметом специального рассмотрения в статье Ю. Н. Чумакова «Ремарка и сюжет».<sup>11</sup> Статья эта чрезвычайно интересна не только позитивными наблюдениями, но и самой методикой обоснования гипотезы, построенной на анализе имплицированных тем, «смысловых мерцаниях» с не проясненным до конца художественным разрешением, с трудом поддающихся дискурсивному описанию. Целью

<sup>11</sup> Чумаков Ю. Н. Ремарка и сюжет: (К истолкованию «Моцарта и Сальери»). — Болдинские чтения. Горький, 1979, с. 62 и след.

Ю. Н. Чумакова была не «отмена традиционной версии» в истолковании сюжета трагедии, а попытка построения альтернативной версии, «равновероятностной цепочки событий», которая также может быть пересказана из текста.<sup>12</sup> В этой статье Ю. Н. Чумаков принял во внимание и нашу интерпретацию темы «самоубийства Сальери», высказанную устно при обсуждении его доклада.<sup>13</sup>

В Моцарте, как писал еще Д. Д. Благой, для Сальери объединились «новый Гайден» и «злейший враг». Отсюда двойственное отношение Сальери к Моцарту, которое и анализирует исследователь.<sup>14</sup>

В интерпретации Ю. Н. Чумакова, отличной от той, которую предлагал Д. Д. Благой, отсюда следует вывод: «Можно убить сначала его, а потом себя или предложить двойное самоубийство». «С таким общим, не до конца решенным и практически не разработанным замыслом, — пишет далее Ю. Н. Чумаков, — и приходит Сальери, как нам представляется, ко второй сцене. Моцарт делает непредсказуемые ходы, действие отклоняется от какого бы то ни было плана, и в результате происходит не тайное убийство или двойное самоубийство, а смертный поединок в границах внешнего этикета. Уходит умирать один Моцарт, но все же моральная самоликвидация Сальери совершается раньше, чем закончится драма. Можно даже сказать, что все исполнилось, но исполнилось не так, как было предрешиено».<sup>15</sup> Это описание кажется нам абсолютно точным, улавливающим самые важные художественные акценты трагедии, но мы расходимся с его автором в понимании причин и стимулов поведения Моцарта. В нашем понимании оно спонтанно и стихийно. То, что выглядит внешне как сознательный ответ на вызов, парирование ударов, осложнение психологической ситуации и действительно может быть понято как «поединок», — есть сцепление случайностей, складывающееся в закономерность. Моцарт ведет себя непредсказуемо, потому что он не понимает замысла Сальери; его открытое, «естественное» мироощущение не вмещает маниакальной идеи убийства и смерти как направляющего принципа философии жизни и искусства. И Сальери, если и вступает в поединок, то это поединок не с Моцартом. Это поединок с естественными законами жизни, с ее логикой причин и следствий, порождением которых является и сам гений Моцарта. В этом поединке с «судьбой», «провидением» (как эта жизненная сфера могла бы быть обозначена в мировоззренческих категориях пушкинского времени) поражение Сальери предопределено. И, как обычно у Пушкина, «орудием провидения» оказывается случай или сцепление случаев. Здесь совершенно та же парадигматика, что и в «Пиковой даме», и в «Скупом рыцаре», и в «Выстреле».

Именно эту ситуацию в ее психологическом качестве, как нам представляется, воспроизвел Лермонтов в «Маскараде».



Трагедия Пушкина была опубликована впервые в «Северных цветах на 1832 год» и затем вошла в третью часть «Стихотворений» Пушкина, вышедших в свет также в 1832 году. К моменту работы над «Маскарадом» (1835), таким образом, Лермонтов, несомненно, был знаком с «Моцартом и Сальери», ибо внимательно читал собрание пушкинских сочинений.

<sup>12</sup> Там же, с. 69.

<sup>13</sup> Там же, с. 65.

<sup>14</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина: (1826—1830). М., 1967, с. 622 и след.

<sup>15</sup> Чумаков Ю. Н. Указ. соч., с. 64—65.

Проблематика «Маскарада» далеко отстоит от проблематики пушкинской трагедии, — и потому никто из исследователей Лермонтова не считал необходимым сравнивать два эти произведения. Характер Арбенина находил себе аналоги в других пушкинских текстах. Так, уже Д. Д. Благой заметил в драме Лермонтова связь с «Цыганамп». Ситуация «Алеко—Земфира» предвосхищает конфликт драмы. Алеко, находящийся в любви юной цыганки «забвение прошлого, целение старым ранам», не прощающий измены возлюбленной и карающий ее смертью, — прямой предшественник Арбенина, и в «Маскараде» естественно появляются реминисценции из пушкинской поэмы:

... она дитя.  
Твое унынье безрассудно:  
Ты любишь горестно и трудно,  
А сердце женское — шутя.

(т. 4, с. 193)

У Лермонтова:

... Напрасно  
Подозревали вы — она дитя,  
Она еще не любит страстно  
[И будет век любить шутя...] <sup>16</sup>

Это текстуальное совпадение, отмечающее центральную психологическую коллизию, поддерживается и другими, в совокупности своей делающими ориентацию на «Цыган» несомненной.<sup>17</sup>

Существенные аналоги обнаруживаются и за пределами пушкинского творчества; так, несомненно воздействие на «Маскарад» трагедий Шекспира, в первую очередь «Отелло».

Построение характеров и ситуаций у Лермонтова, однако, почти всегда опирается на целые комплексы усвоенных и переработанных мотивов, — и в их числе находят свое место мотивы, восходящие к «маленьким трагедиям».

Мы начали настоящий этюд с упоминания о мотиве «отсроченного убийства», который в русской литературе имел ряд вариантов сюжетной реализации.

В «Маскараде» есть несколько модификаций этого мотива — и особенно интересно, что они восходят к двум пушкинским произведениям, связанным генетическим родством: к «Выстрелу» и к «Моцарту и Сальери». С фигурой Сильвио связан образ Неизвестного. Оскорбленный и разоренный Арбениным, Неизвестный осуществляет свою месть через семь лет, в тот момент, когда его враг добился семейного счастья:

Недавно до меня случайно слух домчался,  
Что счастлив ты, женился и богат.  
И горько стало мне — и сердце зароптало,  
И долго думал я: за что ж  
Он счастлив — и шептало  
Мне чувство внятное: иди, иди, встревожь!

(Л., т. 5, с. 396)

На «Моцарта и Сальери», указывает, в частности, монолог Арбенина с признанием, что он в течение многих лет носит с собой яд:

<sup>16</sup> Лермонтов М. Ю. Соч.: В 6-ти т. М.; Л., 1956, т. 5, с. 695. Далее ссылки приводятся в тексте: Л., том, страница.

<sup>17</sup> Благой Д. Д. Лермонтов и Пушкин: (Проблема историко-литературной преемственности). — В кн.: Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова: Исследования и материалы. М., 1941, сб. 1, с. 374—375.

...хранил я этот порошок,  
Среди волнений жизни трудной,  
Как талисман таинственный и чудный,  
Хранил на черный день, и день тот недалек.

(Л., т. 5, с. 369)

Заметим, что, как и у Сальери, орудие убийства здесь одновременно и орудие самоубийства. Яд был куплен Арбениным «тому назад лет десять», после разорившего его проигрыша, и он собирался либо отыграться, либо покончить счеты с жизнью; его «вынесло счастье». Так в Арбенине начинает проступать абрис образа Сальери.

Лермонтов довольно близко следует пушкинской концепции, хотя, конечно, деформирует и упрощает ее: так, Арбенина не преследует, как Сальери, маниакальная жажда смерти, и ему не свойственна идея самоубийства в момент высшего наслаждения. Зато «шепот искушения» убить своего врага ему свойствен — и Лермонтов развертывает эту формулу в целую картину: сцену 2, выход 2, когда Арбенин стоит перед спящим Звездичем. Здесь есть несколько точек соприкосновения и прямых реминисценций из «Моцарта и Сальери». «Удобный миг настал — теперь иль никогда», — говорит Арбенин в ранней редакции (Л., т. 5, с. 483). Это сальериевское: «Теперь пора». Подобно Сальери, Арбенин движим не одной личной мезтью. Убийство Моцарта должно восстановить поколебленную мировую справедливость; отравление Нины в философии Арбенина также предстает как некий социальный искупительный акт:

Я докажу, что в нашем поколеньи  
Есть хоть одна душа, в которой оскорбленьи  
Запав, приносит плод...

(Л., т. 5, с. 344)

Как известно, лермонтовский герой не нашел в себе сил убить спящего безоружного человека; он уходит в смутении, не выполнив того, что считал своим предназначением, и в его монологе вновь проскальзывает словечко Сальери:

Я трус?.. трус... кто это сказал...

(Л., т. 5, с. 345)

Реминисценции появляются там, где Лермонтову нужно дать психологический рисунок образа. Автор «Маскарада» следует за своим предшественником в изображении сомнений и колебаний героя, уже готового переступить за черту общечеловеческой морали:

Сальери.

Что ты сегодня пасмурен?

Моцарт.

Я? Нет!

Сальери.

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен? и т. д.

(т. 7, с. 130)

Нина.

...Ты нынче пасмурен! ты мною недоволен?

Арбенин.

Нет, нынче я доволен был тобой.

(Л., т. 5, с. 374)



Этот преимущественно психологический угол зрения сказывается постоянно, но он же является для Лермонтова и ключом к углубленному прочтению образа Сальери и в его философских основах. И Сальери, и Арбенин рассматривают свое преступление как трагическую и неизбежную миссию — миссию судьи и палача, при этом в жертве сосредоточивается то, что является для обоих высшей жизненной ценностью: искусство — для Сальери, любовь — для Арбенина. Поэтому уничтожение жертвы для обоих есть одновременно и самоуничтожение. Эта идея очень ясно звучит в монологе Арбенина, также соотносящемся с монологом Сальери:

Закона я на месть свою не призову,  
Но сам без слез и сожаленья  
Две ваши жизни разорву!..

(Л., т. 5, с. 451)

Итак, намеченный мотив «яда-талисмана», предназначенного для самоубийства, развивается у Лермонтова именно так, как это было и в пушкинской трагедии: убийства и самоубийства одновременно — понятно, при иной психологической мотивировке. Разница этих мотивировок — разница между конфликтом трагическим и драматическим. Сальери бросает вызов надличностным силам; как ни парадоксально, в его рационально выстроенном универсуме не находится места для индивидуальности, противоречащей общему закону, для гения. Индивидуальность гения — аномалия, она должна быть устранена. В драматической системе «Маскарада» и в системе представлений Арбенина Нина — все же индивидуальность, а не функция миропорядка; Арбенин ищет в ней те положительные начала, которые утрачены обществом, и ищет для себя; конфликт замыкается в социальной и в личностной сфере. Сальери еще несет на себе печать героя античной трагедии, борющегося с судьбой; Арбенин окончательно утратил их и тяготеет к герою драмы и даже мелодрамы. Этим различием определяется и дистанция между содержанием монологов, и угол зрения Лермонтова на пушкинскую трагедию.

Цепь реминисценций и парафраз из «Моцарта и Сальери» словно ведет нас к кульминационной сцене отравления. В пушкинской трагедии это одна из трудных для толкования сцен.

В цитированной статье Ю. Н. Чумаков обратил внимание, в частности, на «событийную неопределенность» сценической ремарки «Бросает яд в стакан Моцарта»: неясно, сделано ли это открыто, явно, с вызовом или, напротив, тайно, мгновенным, незаметным движением. Допуская возможность первого варианта истолкования жеста, автор статьи получает основание для своей идеи «смертельного поединка». Так появляется открытый мотив «неявного самоубийства» Моцарта.<sup>18</sup>

С этой последней идеей нам согласиться трудно — прежде всего потому, что она предполагает полную переинтерпретацию образа Моцарта и взаимоотношений его с Сальери на протяжении всей трагедии. Сюжетная кульминация не возникает спонтанно: она должна быть подготовлена предшествующим движением сюжета. Вероятно, можно распространить мотив «скрытого поединка» на всю трагедию, но тогда придется отказаться от понимания Моцарта как «простодушного гения» — между тем на «простодушии» как атрибуте «гениальности» Пушкин, как известно, настаивал — как раз в те годы, когда писал «Моцарта и Сальери». Однако Ю. Н. Чумаков совершенно прав в том отношении, что сцена отравления допускает несколько возможностей трактовки. Так, слова Сальери: «Постой, постой... ты выпил!.. без меня?» толкуются обычно как жест самообуздания Сальери, уже готового проговориться

<sup>18</sup> Чумаков Ю. Н. Указ. соч., с. 60.

и мгновенным усилием воли подавляющего свой порыв;<sup>19</sup> Ю. Н. Чумаков допускает в нем «предложение совершить двойное самоубийство», выпив яд из одного стакана.<sup>20</sup>

Традиционное понимание «чаши дружбы» не исключает такой возможности. В стихах Пушкина, особенно ранних, «чаша дружества» и «чаша круговая» синонимичны; формулу «чаша круговая» — т. е. такая, из которой последовательно отпивают все пирующие, — Пушкин употребляет и тогда, когда речь идет о двух участниках пиршества. Так, в «Блаженстве» (1814) Сатир является пастуху,

Чашу дружбы круговую  
Пенистым сребра вином...

(т. 1, с. 55)

та же ситуация — в «Фавне и пастушке» (т. 1, с. 278). Это словоупотребление не индивидуально: в послании А. А. Шишкова «Н. Т. Аксакову» поэт мечтает о времени, когда он «позабудет скуку» «за чашей круговой» со своим адресатом.<sup>21</sup> Все это, конечно, может быть десемантизирующейся традиционной формулой, за которой не стоит непреманый ритуальный жест обмена бокалами или питья из одного кубка. С другой стороны, именно в такой форме застольный этикет существовал у многих народов, начиная с «*propinatio*» древних римлян: тот, кто пьет здоровье собеседника, отпивал первым (в греческом ритуале — вторым) и передавал ему чашу; возможен, впрочем, был и другой вариант: чествующий опорожнял чашу полностью, произнося заздравное приветствие.<sup>22</sup> Такой ритуал отразился в «Пире Петра Первого» Пушкина:

Виноватому вину  
Отпуская, веселится;  
Кружку пенит с ним одну...

(т. 3, с. 409;  
курсив мой, — В. В.)

В «Моцарте и Сальери» ситуация не прояснена в сценическом смысле, однако при всех вариантах толкования она несет одну и ту же сюжетную функцию и философскую нагрузку. Тщательно продуманный и выношенный план одновременного убийства и самоубийства как реализации жизненной философии Сальери разрушается в последний момент — либо волею случая, либо импульсивным, аффектированным жестом Сальери: он «обдернулся», как это позднее произойдет с Германом в «Пиковой даме». Случай — по Пушкину, «орудие провидения» — вторгается в стройную систему мира, созданную демиургом, — и вместе с ней рушатся ее рациональные философские основания. Именно эту схему отношений воспроизводит Лермонтов в «Маскараде», Арбенин всыпает яд в мороженое Нины, выслушав из ее уст романс, укрепивший его подозрения, и, когда отравление совершилось, у него вырывается реплика:

Не капли не оставить мне! жестоко!

(Л., т. 5, с. 374)

Один из источников этой реплики находится в предсмертном монологе Джульетты в «Ромео и Джульетте»: «Он, значит, отравился? Ах, злодей,

<sup>19</sup> Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина, с. 626.

<sup>20</sup> Чумаков Ю. Н. Указ. соч., с. 62.

<sup>21</sup> Поэты 1820-х—1830-х годов. Л., 1972, т. 1, с. 402.

<sup>22</sup> См.: Crawley A. E. Drinks, drinking. — In: Encyclopaedia of Religion and Ethics. Edinburgh; N. Y., 1912, vol. 5. Dravidians — Fichte, p. 81.

Все выпил сам, а мне хотя бы каплю» (пер. Б. Пастернака).<sup>23</sup> Но функционально она ближе к «Моцарту и Сальери», нежели к трагедии Шекспира. Она завершает сюжетный мотив «убийства—самоубийства», вложена в уста убийцы и сохраняет тот же оттенок двусмысленности, психологической неясности и произвольности, о котором мы говорили в связи с репликой Сальери. Ее принципиальный смысл тот же, что и в «Моцарте и Сальери»: мститель-убийца меняет первоначальный план разорвать «две жизни».

Лермонтов и на этот раз дает художественную интерпретацию пушкинского текста, и очень характерно, что в его концепции мотиву самоубийства принадлежит существенная роль. Понятно, что развивается он иначе, чем у Пушкина, но сейчас нас интересуют точки соприкосновения. Яд-талисман, предназначенный одновременно для жертвы и для убийцы, выполнил только одну из своих функций — именно функцию убийства, и это подготавливает трагическую развязку. В обоих произведениях осуществляется наказание — не смертью, а жизнью, в которой мститель и философ должны сами осознать свою миссию как иллюзию, ошибку, а свой жертвенный акт как кощунственное преступление. В «Моцарте и Сальери» художественное выявление этой идеи происходит в последнем монологе Сальери:

...но ужель он прав,  
И я не гений? Гений и злодейство  
Две вещи несовместные. Неправда:  
А Бонаротти? или это сказка и т. д.

(т. 7, с. 133—134)

Нога сомнения, звучащая в словах Сальери, фатальна для него потому, что ответ на этот вопрос он дал сам — логикой своего поведения опровергнув наивно-простодушное моцартовское «... он же гений, Как ты да я». Прояснение мотива художественно завершает трагедию; дальнейшее развитие действия неуместно. Концовка «Моцарта и Сальери» функционально близка заключительной ремарке «Бориса Годунова», где отсутствие события эквивалентно самому событию. В «Маскараде» проблематика выявляется в непосредственном сценическом действии — однако прежде чем убедиться окончательно в собственной вине, Арбенин должен испытать «сальериевское» сомнение:

Бледна (*содрагается*), но все черты спокойны.  
Не видать  
В них ни раскаянья, ни угрызений.  
Ужель?

(Л., т. 5, с. 525)

Оставаясь верным поэтике драмы, а не трагедии и выдерживая постоянно преимущественно психологический угол зрения, Лермонтов тем не менее следует за Пушкиным до самого конца. Нет надобности оговаривать специально, что он переосмысляет пушкинскую коллизию в ином общем контексте, — это очевидно. Но переосмыслению всегда предшествует осмысление — и мы можем говорить о содержащейся в «Маскараде» интерпретации образа Сальери и глубинных мотивов пушкинской трагедии.

<sup>23</sup> См.: Чумаков Ю. Н. Указ. соч., с. 65.

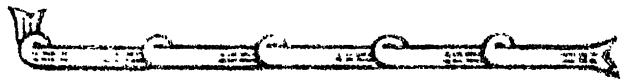


ISSN 0131—6095

# Русская литература

11

1987



· НАУКА ·  
Ленинградское отделение