

## ЛЕРМОНТОВ. ГОГОЛЬ



### «Моцарт и Сальери» в «Маскараде»

Бесчисленными и порой трудноуловимыми нитями было связано творчество Лермонтова с наследием Пушкина.

В свое время связи эти определялись одним словом: «влияние». От этого понятия отказались уже давно, ибо диапазон связей оказывался очень широк: от прямого ученичества, цитат, подражаний в ранние годы до своеобразных творческих состязаний в зрелый период; состязаний иной раз даже неосознанных, когда младший поэт обращается к уже разработанным старшим поэтическим мотивам и темам, давая им собственную, оригинальную трактовку. Эти случаи творческих соприкосновений, может быть, наиболее интересны, — но и трудны для изучения. Устами Лермонтова говорила новая литературная эпоха, то усваивавшая, то переоценивавшая наследие учителей. Взятые из этого наследия принадлежали ей по праву завоевания — но вместе с тем принадлежали и традиции. Потому-то, следя за тем, как Лермонтов, уже зрелый мастер, развивает и видоизменяет Пушкина, мы изучаем не только Лермонтова, но и Пушкина, ибо глаз великого художника способен уловить в своих предшественниках то, что недоступно глазу обыкновенного читателя и исследователя.

Имея это в виду, мы сделаем попытку взглянуть на «пушкинские темы» в лермонтовском «Маскараде», луч-

шей из драм Лермонтова, писавшейся еще при жизни Пушкина, в 1835—1836 годах, когда для Лермонтова начался новый этап осмысления его творчества<sup>1</sup>.

Среди этих тем нас более всего будут интересовать темы и отдельные мотивы, восходящие к «Моцарту и Сальери», этому шедевру драматургии, кажется, почти не востребованному русской литературой пушкинского времени.

### 1. Отсроченная месть

Этот мотив играет особую роль в лермонтовской драме.

В поздней ее редакции на нем построена вся сюжетная линия, связанная с Неизвестным. В обеих редакциях Арбенин откладывает свою расплату с князем Звездичем. И сам Звездич лелеет планы отмщения в вынужденном ожидании.

Мотив был известен русской литературе уже в 1820-е годы как мотив «отложенного выстрела».

В «Вечере на бивуаке» А. А. Бестужева, напечатанном в «Полярной звезде на 1823 год», герой, тяжело раненный на дуэли, не успевает сделать свой выстрел и намерен использовать его в следующем поединке. Фразу из этой повести: «Я поклялся застрелить его по праву дуэли (за ним остался еще мой выстрел)» Пушкин собирался взять эпиграфом к «Выстрелу»<sup>2</sup>.

Ситуация приходила в литературу из реального быта. Современникам была памятна знаменитая «четвертая дуэль» 1817 года, где наряду с дуэлянтами должны были стреляться секунданты: Грибоедов и прославленный храбрец и бретер, впоследствии декабрист А. И. Якубович; этот последний поединок был отложен и состоялся год спустя, на Кавказе. В этом случае, конечно, сохраняли право на выстрел оба противника; любопытно однако, что у Пушкина именно с Якубовичем оказался связан мотив «отложенного выстрела». В 1831 году он задумывает «Роман на Кавказских водах», где прототипом главного действующего лица должен был стать Якубович, в свое время сильно занимавший его воображение. В планах этого неосуществленного романа есть загадочное место: «<...> встреча — изъяснение — поединок — Якуб.<ович> [ранен] не дерется — условие.

Он скрывается». Как должны были развиваться события, мы не знаем; ясно лишь, что отказ «Якубовича» от своего выстрела — полный или временный — связан с каким-то «условием», которое должно было, по-видимому, увеличить сюжетное напряжение. В дальнейшем от этого мотива Пушкин отказывается<sup>3</sup>. Напомним, что годом ранее он написал «Выстрел», а почти одновременно с работой над романом вспоминал в письме к Плетневу о старой повести Бестужева.

Мотив подхватил не кто иной, как сам Якубович, ничего, конечно, не зная о замыслах Пушкинского романа, но явно читавший «Выстрел». Сосланный в Сибирь за участие в восстании 14 декабря, он встречался там с инженером и литератором-любителем А. И. Штукенбергом и рассказывал ему о своей дуэли с Грибоедовым, — рассказывал так, что слушатель сразу уловил сюжет пушкинской новеллы. «...Когда Грибоедов, стреляя первым, 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 в рассказе развивались, как у Пушкина: Якубович является в дом уже женатого Грибоедова и в поединке простреливает ему руку<sup>4</sup>. Все это было стилизацией с фантастическими анахронизмами, — но она была возможной именно потому, что в подлинной биографии Якубовича были подобные эпизоды, создававшие вокруг него ореол романтической легенды и отчасти служившие материалом для Пушкина.

Отсроченная дуэль была в биографии И. П. Липранди, с именем которого одно время связывали происхождение «Выстрела»<sup>5</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 неполные две недели. «Выстрел» был закончен в Болдине 14 октября 1830 года. «Моцарт и Сальери» — 26 октября.

## 2. Сильвио и Сальери

Нам уже приходилось писать о связи этих двух психологических типов. Движущей чертой обоих 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 блестящего! Вообразите себе молодость, ум, красоту, веселость самую бешеную, храбрость самую беспечную, громкое имя, деньги, которым не знал он счета <...> Я его возненавидел». В этом признании заключается объяснение всех последующих действий и отношений Сильвио, который варьирует образ Сальери во многом, вплоть до итальянской фамилии<sup>6</sup>.

В концепции «Выстрела» очень существен сюжетный и характерологический парадокс: «убивает» выстрел, которого Сильвио не сделал. Граф, противник Сильвио, поражен в глубинах своего 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 действии, предвосхищенное еще одним символическим жестом: согласия 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 (а parte).

Жаль.

Сцена оканчивается смертью барона. Формально Альбер не совершил отцеубийство, — но эта случайная смерть, как и смерть старой графини, есть результат фатальной логики событий. Случай становится «орудием провидения» и выражением необходимости; моральная готовность Альбера убить отца реализована сюжетно.

Подобным же образом мотив самоубийства в «Выстреле» не выступает явно, а брезжит, проступает в логике характера и поведения Сильвио и закономерно венчает цепь парадоксов повести, которые суть не что иное, как непредусмотренные следствия поступков действующих лиц. Но у нас есть основания думать, что Пушкин собирался закрепить этот мотив в самом сюжете «Выстрела». Существует список «повестей Белкина», набросанный им на листе с последними строками «Гробовщика» (датированными 9 сентября 1830 года) и планом «Станционного смотрителя». Сделан он не ранее 9 сентября и, как мы увидим, скорее всего в октябре месяце. В нем пять названий: «Гробовщик» (зачеркнуто), «Барышня крестьянка» (отмечено слева вертикальной чертой), «Ст.<анционный> смотритель» (зачеркнуто, сокращенное первое слово приписано), «Самоубийца» (отмечено слева крестиком или, скорее, зачеркнутой горизонтальной чертой) и еще одно, вымаранное, предположительно читаемое как «Записки пожилого <?>»<sup>7</sup>. Первое же и третье названия, по-видимому, не зачеркнуты, а вычеркнуты. Это те повести, которые Пушкин уже написал и которые получили окончательное заглавие. Дело в том, что ни одна повесть в авто-

графе 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.

Комментируя этот список в 1931 году, Ю. Г. Оксман высказал предположение, что «Самоубийца» — первоначальное заглавие «Выстрела»<sup>8</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 отмщения; она была закончена 12 октября. После нее следовала фраза: «Окончание потеряно»<sup>9</sup>. Все это означает, что в работе наступил перерыв, вероятно, связанный с изменением замысла. Повесть не могла завершаться на первой части: в ней были начаты и оборваны сюжетные линии. Всякие суждения о возможных путях развития сюжета гадательны, но, как мы уже сказали, 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 возродилась в «Моцарте и Сальери».

### 3. Жажда смерти

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 шепот искушенья  
Не преклонился я, хоть я не трус,  
Хоть обиду чувствую глубоко,  
Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.

Как жажда смерти мучила меня,  
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь  
Мне принесет незапные дары;  
Быть может, посетит меня восторг  
И творческая ночь и вдохновенье;  
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.

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.

Как и в «Выстреле», все парадоксально в этом монологе, все складывается из полярных противоположностей, странным образом переходящих друг в друга и взаимно обусловленных. Возлюбленная — источник жизненных радостей — при последнем прощании дарит избраннику орудие смерти; страшный подарок не лишает его жизненных сил, а, кажется, лишь укрепляет их и еще более привязывает его к «его Изоре». В «Пире во время чумы» Пушкин коснется этого психологического феномена:

Всё, всё, что гибелью грозит,  
Для сердца смертного таит —  
Неизъяснимы наслажденья...

«Жажда смерти» и жажда наслажденья, более всего наслаждения творчеством, искусством, ради которого Сальери готов пожертвовать всем, безоглядно и бескорыстно, — два противоположных полюса, организующие его духовный мир.

...и наконец нашел  
Я моего врага, и новый Гайден  
Меня восторгом дивно упоил!

Моцарт — вот та точка, где непостижимым образом сошлись все линии, которым, казалось, не суждено было сойтись. Он стал одновременно предметом и высшей художнической любви, и жесточайшей ненависти Сальери. Смерть его — разрешение всех противоречий, терзающих Мастера, — но лишь при одном условии: с его жизнью должна оборваться и жизнь самого Сальери и должен уйти в небытие драгоценный дар Изоры. Все это приносится в искупительную жертву будущему искусству; себе же Сальери готовит апофеоз смерти и наслаждения.

Чудовищный план, не лишенный, однако, логической красоты и своеобразного мрачного величия!

Но дан ли он реально в пушкинском тексте? Надевая Сальери чертами носителя этакой inferнальной философии смерти, не искажаем ли мы самый пушкинский замысел? Ведь «Моцарт и Сальери» — трагедия *зависти*, и сам Сальери, по его же словам, переживает это мучительное чувство. Бросив яд в стакан Моцарта, он испытывает облегчение от содеянного и — более того — наслаждается последним шедевром своей жертвы:

Эти слезы  
Впервые лью: и больно и приятно,  
Как будто тяжкий совершил я долг,  
Как будто нож целебный мне отсек  
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...  
Не замечай их. Продолжай, спеши  
Еще наполнить звуками мне душу...

Все верно — и в описанном нами виде «план Сальери» в трагедии, конечно, не существует. В описании он неизбежно схематизирован и огрублен; Пушкин же принципиально избегает жестких конструкций. Но как некая модель, на которую ориентированы сюжетные линии, он присутствует, — и присутствие это сказывается в оттенках, акцентах, придающих словам, репликам, сценам расширительное значение, даже отмечая их иной раз своего рода модусом неопределенности. Известны слова Пушкина о характерах Шекспира, не укладывающихся в представления о единой, ведущей страсти: ревность Отелло происходит от доверчивости, скупость Шейлока — равнодействующая разнообразных и зачастую противоречивых «страстей». Через несколько лет он даст в «Анжело» анализ поведения «лицемера», в котором увидит необычайную глубину. «Жажда смер-

ти» Сальери — не фикция; заявленная в его монологе, она не может вовсе исчезнуть в силу законов драматического действия: это то «ружье», которое непременно должно «выстрелить». Мотив не выявляется непосредственно; он проходит в подтексте, как это было и в «Выстреле», он проступает, «брезжит» уже в концовке монолога Сальери:

Теперь — пора! заветный дар любви,  
Переходи сегодня в чашу дружбы.

Обратим внимание, что в стихах Пушкина, особенно ранних, «чаша дружбы» и «чаша круговая», — то есть такая, из которой последовательно отпивают пирующие (даже если их только двое) — синонимичны. Так, в «Блаженстве» (1814) Сатир является пастуху,

Чашу дружбы круговую  
Пенистым сребря вином...

Та же ситуация — в «Фавне и пастушке». Подобное словоупотребление встречается и в других стихах пушкинского времени. В послании А. А. Шишкова поэт мечтает о времени, когда он «позабудет скуку» с другом «за чашей круговой». («Н. Т. Аксакову») <sup>10</sup>. Нельзя исключить, конечно, что это метафора со стирающимся значением, которую не следует понимать буквально; с другой стороны, обмен бокалами или питье из одного кубка — жест застольного этикета, известный еще древним римлянам: тот, кто пил здоровье собеседника, отпивал первым (в греческом ритуале — вторым) и передавал ему чашу <sup>11</sup>. Именно так в пушкинском «Пире Петра Первого» (1835) Петр пьет за здоровье пленных шведских военачальников:

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

Мы думаем поэтому, что Сальери предполагал допить отравленный бокал Моцарта.

На деле все произошло иначе.

Существует интересное толкование второй сцены трагедии как своеобразного поединка Сальери и Моцарта в границах внешнего этикета. Предполагается, что Моцарт понял адский замысел своего друга-врага и ведет себя как искусный игрок в шахматной партии <sup>12</sup>.

Поведение Моцарта в самом деле выглядит иной раз как сознательный ответ на вызов, парирование ударов, применение непредсказуемых «ходов», осложняющих психологическую ситуацию и заставляющих противника менять первоначальный план. «Гений и злодейство — две вещи несовместные» — эта его реплика словно разгадывает тайные намерения Сальери.

Чтобы принять такое толкование, нужно лишить Моцарта того качества, которое Пушкин считал атрибутом гения, — простодушия. 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», — если пользоваться мировоззренческими категориями пушкинского времени, — поражение Сальери предопределено. И, как обычно у Пушкина, «орудием Провидения» оказывается случай — как в «Пиковой даме», в «Скупом рыцаре» и в «Выстреле».

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

#### 4. Арбенин и Сальери

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.

Проблематика «Маскарада» далеко отстоит от проблематики пушкинской трагедии, — и потому до последнего времени никто из исследователей Лермонтова не считал необходимым сравнивать два этих произведения. Характер Арбенина находил себе аналоги в других пушкинских текстах, — например, в «Цыганах». Ситуация «Алеко — Земфира» предвосхищает конфликт драмы.

Алеко, находящий в любви юной цыганки «забвение прошлого, целение старым ранам», не прощающий измены возлюбленной и карающий ее смертью, — прямой предшественник Арбенина. В «Маскараде» появляются реминисценции из пушкинской поэмы:

...Напрасно  
Подозревали вы — она дитя,  
Она еще не любит страстно  
И будет век любить шутя...

У Лермонтова (ранняя редакция):

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

Это текстуальное совпадение, отмечающее центральную психологическую коллизию, поддерживается и другими, в совокупности своей делающими ориентацию на «Цыган» несомненной<sup>13</sup>.

Построение характеров и ситуаций у Лермонтова, однако, почти всегда опирается на целые комплексы усвоенных и переработанных источников. Мы начали наш этюд с упоминания о мотиве «отсроченного убийства», предстающем в «Маскараде» в разных воплощениях, — и здесь нам вновь приходится вспомнить о «Выстреле» и о «Мозарте и Сальери»: оба произведения присутствуют в генетической памяти лермонтовской драмы, словно Лермонтов художественной интуицией улавливает их внутреннее родство. 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!..

К Сальери отсылает нас монолог Арбенина с признанием, что он в течение многих лет носит с собой яд:

...хранил я этот порошок,  
Среди волнений жизни трудной,

Как талисман таинственный и чудный,  
Хранил на черный день, и день тот недалек.

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 отыгаться, либо покончить счеты с жизнью; его «вынесло счастье». Так в Арбенине начинает проступать абрис пушкинского образа.

Лермонтов довольно близко следует пушкинской концепции Сальери, хотя, конечно, деформирует и упрощает ее. Арбенина не преследует маниакальная жажда смерти, и ему не свойственна идея самоубийства в момент высшего наслаждения. Зато «шепот искушения» убить своего врага ему знаком, — и Лермонтов развертывает эту формулу в целую картину: сцену 2, выход 2, где Арбенин стоит перед спящим Звездичем. Здесь есть несколько прямых реминисценций из «Мозарта и Сальери». «Удобный миг настал!.. теперь иль никогда», — говорит Арбенин. Это сальериевское «Теперь пора». Подобно Сальери, Арбенин движим не одной личной мезтью. Убийство Мозарта 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...

Не найдя в себе сил убить князя во время сна, он уходит в смятении, и в его монологе вновь проскальзывает словечко Сальери:

Я трус?.. трус... кто это сказал...

Реминисценции появляются там, где Лермонтову нужно дать психологический рисунок образа. Автор «Маскарада» следует за своим предшественником в изображении сомнений и колебаний убийцы:

Сальери. Что ты сегодня пасмурен?  
Мозарт. Я? Нет!  
Сальери. Ты, верно, Мозарт, чем-нибудь расстроен?

Нина. ...Ты нынче пасмурен! ты мною недоволен?  
Арбенин. Нет, нынче я доволен был тобой.

Этот преимущественно психологический угол зрения

сказывается постоянно, — но он же является для Лермонтова и ключом к углубленному прочтению образа Сальери в его философских основах. И Сальери, и Арбенин рассматривают свое преступление как трагическую и неизбежную миссию, — миссию судьбы 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 наши жизни разорву!

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; 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 тех положительных начал, которые утрачены обществом, и ищет для себя; конфликт замыкается в социальной и в личной 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.

### 5. Отвергнутая жертва

В пушкинской трагедии это одна из трудных для толкования сцен.

Моцарт

...Ах, правда ли, Сальери,  
Что Бомарше кого-то отравил?

Сальери

Не думаю: он слишком был смешон  
Для ремесла такого.

В другом месте нам пришлось касаться источников этой реплики. Здесь мы о них говорить не будем<sup>14</sup>. Заметим лишь, что внутреннее родство связывает в глазах Пушкина фигуры Бомарше и Моцарта, и что еле заметная тень недоброжелательства сквозит в сальериевском словечке «смешон».

Моцарт

Он же гений,  
Как ты да я. А гений и злодейство —  
Две вещи несовместные. Не правда ль?

Сальери

Ты думаешь?  
(Бросает яд в стакан Моцарта.)  
Ну, пей же.

Это первое импульсивное движение, безумный вызов судьбе, которая, кажется, говорит устами Моцарта.

Моцарт

За твое  
Здоровье, друг, за искренний союз,  
Связующий Моцарта и Сальери,  
Двух сыновей гармонии.  
(Пьет).

Сальери

Постой,  
Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?

Что значит этот жест неуверенности и смятения?

Его толкуют иногда как жест самообуздания. Сальери готов проговориться и мгновенным усилием воли подавляет свой порыв<sup>15</sup>. Но, может быть, его следует понимать иначе.

Моцарт выпил бокал до дна.

Он не передал Сальери недопитую «чашу дружбы». «Философское самоубийство» не состоялось. Состоялось убийство.

Мы вправе говорить о «модусе неопределенности», каким отмечена эта сцена.

В «Пиковой даме» Германн «обдернулся». Случай вторгся в стройную систему, созданную демиургом, и разрушил ее до основания. Крушение стоило Германну рассудка.

В «Выстреле» месть, осуществленная Сильвио, лишила его смысла жизни.

Разрешение конфликта в «Моцарте и Сальери» находится в промежутке между этими двумя вариантами.

Жизнь Сальери исчерпана; подобно Сильвио он, совершив убийство Моцарта, все же убивает самого себя, — именно в тот момент, когда он отказался от идеи самоубийства — или когда ему было в нем отказано. И с этим мотивом странно и парадоксально связан мотив наслаждения, которое он испытывает, слушая «Реквием» Моцарта, — наслаждения высшего и последнего, о чем Сальери знает. И не ожиданием ли смерти продиктована прощальная его реплика Моцарту, — реплика, зловещий смысл которой пока понятен лишь ему одному:

Моцарт

Мне что-то тяжело; пойду, засну.  
Прощай же!

Сальери

*До свиданья.* (Курсив мой. — В. В.)

Именно такой сюжетный рисунок, — и даже почти с той же мерой неопределенности воспроизводит Лермонтов в «Маскараде».

Арбенин всыпает яд в мороженое Нины после того, как выслушал из ее уст романс, укрепивший его подозрения, — жест, близкий импульсивному движению Сальери. Когда отравление совершилось, у него вырывается восклицание:

Ни капли не оставить мне! жестоко!

Сейчас установлен источник этой реплики, — в предсмертном монологе Джульетты в «Ромео и Джульетте» Шекспира:

Он, значит, отравился? Ах, злодей,  
Все выпил сам, а мне хотя бы каплю!<sup>16</sup>

Наблюдение это на первый взгляд ставит под сомнение гипотезу об ориентации Лермонтова на «Моцарта и Сальери». Дело, однако, сложнее. Шекспир постоянно присутствовал в сознании Пушкина во время работы над «маленькими трагедиями», и вряд ли случайно, что в сцене отравления в «Моцарте и Сальери» есть несколько точек соприкосновения с той же шекспировской трагедией, которую Пушкин ценил особенно высоко. В сцене 3 IV акта Джульетта выпивает сонное питье (в котором она подозревает яд) со словами: «Romeo! Иду к тебе — пью за тебя!» («this do I drink to thee!» — Перевод Т. Л. Шепкиной-Куперник) — почти как Моцарт у Пушкина. Теми же словами («Here's to my love!») оканчивается предсмертный монолог Ромео, принимающего яд: «Любовь моя, пью за тебя!». Есть все основания думать, что и в занимающем нас случае сцена в «Ромео и Джульетте» стала архетипической и для Пушкина, и для Лермонтова.

Функционально же реплика Арбенина ближе к Пушкину, нежели к Шекспиру. 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:



Нота 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. Как и в «Борисе Годунове», здесь 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?

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.

*Впервые:* Русская литература. 1987. № 1. Для наст. изд. переработано.

<sup>1</sup> См. об этом в последней по времени работе: Макогоненко Г. П. Лермонтов и Пушкин: Проблемы преемственного развития литературы. Л., 1987. С. 103—172. Г. П. Макогоненко учел и некоторые наблюдения, развиваемые нами, — по тексту доклада, прочитанного в июне 1981 г на 26 Пушкинской конференции.

<sup>2</sup> Пушкин. Т. 14. С. 209.

<sup>3</sup> См.: Измайлов Н. В. Очерки творчества Пушкина. Л., 1975. С. 180, 188.

<sup>4</sup> Власова З. И. Декабристы в неизданных мемуарах А. И. Штукенберга // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 365—366. О личности Якубовича см. также: Гордин Я. События и люди 14 декабря: Хроника. М., 1985. С. 24—32.

<sup>5</sup> См.: Эйфельман Н. «Где и что Липранди?..» // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. Сб. 9. М., 1972. С. 126—127.

<sup>6</sup> См. в нашей статье: «Повести Белкина» в наст. изд. Указание на известную родственность образов «Выстрела» героям почти

одновременно писавшегося «Моцарта и Сальери» было сделано в общей форме еще Ю. Г. Оксманом (См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т.: Прилож. к журналу «Красная Нива» на 1931 год. М.; Л., 1931. Т. 6.; Путьеводитель по Пушкину. С. 283.).

<sup>7</sup> Пушкин. Т. 8. С. 581. Чтение последней строки предложено Б. В. Томашевским. См.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 2-е изд. М., 1957. Т. 6. С. 758.

<sup>8</sup> Пушкин. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 6. С. 283. Ср.: Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты. М.; Л., 1935. С. 279. Новейшее исследование списка см.: Петрунина Н. Н. Когда Пушкин написал предисловие к «Повестям Белкина» // Временник Пушкинской комиссии. 1981. Л., 1985. С. 33; Проза Пушкина: (пути эволюции). Л., 1987. С. 73—74. Н. Н. Петрунина придерживается мнения, что замысел двух последних повестей остался нереализованным.

<sup>9</sup> Пушкин. Т. 8 (2). С. 597.

<sup>10</sup> Поэты 1820—1830-х годов. Л., 1972. Т. 1. С. 402.

<sup>11</sup> Ср. Crawley A. E. Drinks, drinking. In: Encyclopaedia of Religion and Ethics. Vol. V. Dravidians — Fichte. Edinburgh — N. — Y., 1912. P. 81.

<sup>12</sup> Чумаков Ю. Н. Ремарка и сюжет. К истолкованию «Моцарта и Сальери» // Болдинские чтения. Горький, 1979. С. 64—65. Предлагаемые нами наблюдения в ряде случаев совпадают со сделанными Ю. Н. Чумаковым; со своей стороны, автор «Ремарки и сюжета» учел наши соображения, высказанные во время обсуждения его доклада. (С. 69).

<sup>13</sup> Благой Д. Д. Лермонтов и Пушкин. Проблемы историко-литературной преемственности // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. 1. М., 1941. С. 374—375.

<sup>14</sup> См. этюд «Бомарше в „Моцарте и Сальери“» в наст. изд.

<sup>15</sup> См. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина: (1826—1830). М., 1967. С. 626; Ю. Н. Чумаков (цит. соч., с. 62) допускает в жесте Сальери приглашение «совершить двойное самоубийство», выпив яд из одного стакана.

<sup>16</sup> Перевод Б. Пастернака. Источник указан Ю. Н. Чумаковым. (Цит. соч. С. 65).

## Лермонтов и Серафима Теплова

Гипотеза, которой мне хотелось бы здесь поделиться с читателем, может показаться малоправдоподобной, — и не потому, что в число возможных источников лирики раннего Лермонтова вводится стихотворение почти неизвестного и неопытного автора, — такие случаи мы знаем, — а потому что оно, это стихотворение, кажется, сопутствовало нескольким лермонтовским лирическим творениям и выдавало свое присутствие даже когда звучал голос Байрона и Томаса Мура. Тем не менее, «бывают странные сближения», как сказал Пушкин по иному поводу.