

„Маленькие трагедии“

(«Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери»)

1

В «Борисе Годунове», в лице антагонистов трагедии — царя Бориса и самозванца — Пушкиным намечены два прямо противоположных психических склада. С одной стороны, умный, строящий все свои действия на строгом трезвом расчете, сосредоточенный весь на одном, не останавливающийся ни перед чем для достижения своей главной и единственной цели — царского престола, «выстрадавающий» царскую власть, мрачный и замкнутый Борис Годунов; с другой — пылкий, увлекающийся, жизнерадостный, общительный, «следующий не столько голосу рассудка, сколько какому-то безошибочно действующему в нем инстинкту, — по отзывам лиц,¹ его окружающих, «беспечный, как дитя», — самозванец, которому эта же самая царская власть достается почти без всяких усилий.

Проблема сопоставления этих двух различных натур живо и настоятельно волновала творческое воображение Пушкина. В частности, именно на этом сопоставлении целиком строятся первые две трагедии из цикла «Маленьких трагедий» — «Скупой рыцарь» и «Моцарт и Сальери». Разница лишь в том, что в «Борисе Годунове» соответственно общей установке трагедии на изображение широкой исторической действительности (по собственным словам Пушкина, он хотел в своем «Борисе» «облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории»), центр творческого внимания автора направлен не на психологический конфликт Бориса и Самозванца, а на столкновение борющихся между собой социально-исторических сил: родовитое боярство и царь-высочка, боярство и дворянство, государственный режим, не соответствующий «мнению народному», и народ. Наоборот, все фабульное содержание «Скупого рыцаря» и «Моцарта и Сальери» сводится именно к изображению чисто психологического конфликта двух антагонистических, резко контрастных друг другу натур.

«У Мольера Скупой скуп и только, у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен», — писал Пушкин. В обрисовке своего

скупого («Скупой рыцарь») Пушкин явно идет не за Мольером, а за Шекспиром, но образ, даваемый им, как сейчас увидим, еще глубже, еще своеобразнее шекспировского Шейлока.

В первой сцене «Скупого рыцаря» Пушкин непосредственно не показывает нам своего скупого барона, но образ его незримо витает над всей сценой. Об исключительной скупости барона мы узнаем не только из реплик участников сцены, непрерывно возвращающихся к этой теме, но она наглядно демонстрируется нам и на одном из ее следствий — жалком и постыдном положении сына барона, Альбера, — его «горькой бедности».

В разговоре с ростовщиком Альбер, говоря об отношении своего отца к деньгам, дает весьма резкую характеристику последнего:

О! Мой отец не слуг и не друзей
В них видит, а господ; и сам им служит,
И как же служит? как алжирский раб,
Как пес цепной. В нетопленной конуре
Живет, пьет воду, ест сухие корки,
Всю ночь не спит, все бегаёт да лает...

Легко заметить, что образ скупого барона в понимании его Альбером совершенно соответствует образу мольеровского Скупого, который «скуп и только». Это как раз и есть та односторонность, с которой Пушкин будет бороться своим дальнейшим раскрытием образа Скупого.

Наряду с образом Скупого, аналогичным мольеровскому, в той же первой сцене дается образ и другого «скупца», являющийся в значительной степени аналогией шекспировского Шейлока. Это образ ростовщика Соломона. Самая фигура «еврея-ростовщика» скорее всего подсказана Пушкину давней литературной традицией, наиболее знаменитым выражением которой и был, конечно, Шейлок Шекспира. Мало того, эпизодический образ ростовщика разработан Пушкиным с той же широтой, которая так пленяла его в образе Шейлока. Пушкинский ростовщик отвратительно скуп: ради возврата одолженных им червонцев, он спокойно готов идти не только на низость, но и на прямое преступление, лишь бы он был уверен в его безнаказанности. Однако, наряду с этим он, подобно шекспировскому Шейлоку, «остроумен, находчив» (см. например, его сравнение слова Альбера, в случае смерти последнего, с ключом от шкатулки, брошенной в море). Больше того, некоторые реплики его не только продиктованы трезвым житейским опытом, но и исполнены какой-то вековой мудрости, дышат подлинным глубоко прочувствованным лиризмом. Вспомним, например, его ответ на восклицание Альбера: «Ужель отец меня переживет?»

Как знать? дни наши сочтены не нами;
Цвел юноша вечер, а нынче умер,
И вот его четыре старика
Несут на сторбленных плечах в могилу.

Так же широко показан Пушкиным и сам Альбер. Альбер отнюдь не только «расточитель молодой, развратников разгульный собеседник»; каким представляется он своему отцу. Это и не просто храбрый, беспеч-

ный, вспыльчивый и отходчивый юноша. Альбер способен сильно чувствовать (переживание им своей бедности); острым взглядом он проникает в самое существо вещей (вспомним бесстрашный анализ им своей «храбрости и силы дивной» на турнире: «геройству что виною было? — скупость», и т. д.). Альбер благороден: естественно желая скорее наследовать отцу, он не только с величайшим негодованием отвергает предлагаемое Соломоном «средство» сократить его дни, но и отказывается взять от ростовщика столь нужные деньги, которые тот сам, с перепугу, теперь ему навязывает; Альбер горд (к герцогу решается идти только в последней крайности); наконец, у него доброе, отзывчивое сердце: отдает последнюю бутылку вина «большому кузнецу».

Характеры не только Соломона, который вообще больше в действии не участвует, но и Альбера целиком раскрываются в первой сцене: все поведение Альбера в финале у Герцога не прибавляет к его образу ни одной новой черты.

Наоборот, образ Скупого в первой сцене совсем не раскрыт. Из слов Альбера мы только знаем о том, что он бесцельно и безнадежно скуп и сам страдаем своей скупостью.

Во второй сцене — монолог Скупого в подвале — Пушкин наполняет эту мертвую схему изумительной жизненностью, сообщает банально-плоскому образу рельеф, объем.

Образ жалкого Скупца оказывается исполненным огромной внутренней силы, своеобразного душевного богатства, переливает угрюмо мерцающими огнями-гранями не только незаурядной, но и далеко выходящей за пределы обычного душевной организации.

В первой сцене барон показан сквозь не только чисто внешнее, но и враждебно-пристрастное восприятие его Альбером. Во второй сцене он дан в порядке самораскрытия. Пушкин смело вводит нас в сложный мир потаеннейших внутренних переживаний барона. В результате этот объективно безусловно-отрицательный образ начинает неожиданно светиться изнутри каким-то особым трагическим светом, становится носителем какой-то своеобразной субъективной правды.

Альбер считает, что барон служит деньгам, как «алжирский раб», как «пес цепной». И объективно так это и есть. Деньги, страсть к накоплению для барона, действительно, все. Однако, субъективно все происходит как раз наоборот. Сам барон ощущает себя не рабом, а царем, деньги для него — не цель, а средство — источник высшей власти над миром:

... Читал я где-то,

Что царь однажды воинам своим
Велел снести земли по горсти в кучу,
И гордый холм возвысился — и царь
Мог с вышины с весельем озирать
И дол, покрытый белыми шатрами,
И море, где бежали корабли.
Так я, по горсти бедной принося
Привычну дань мою сюда в подвал,
Вознес мой холм — и с высоты его
Могу взирать на все, что мне подвластно.
Что не подвластно мне?...

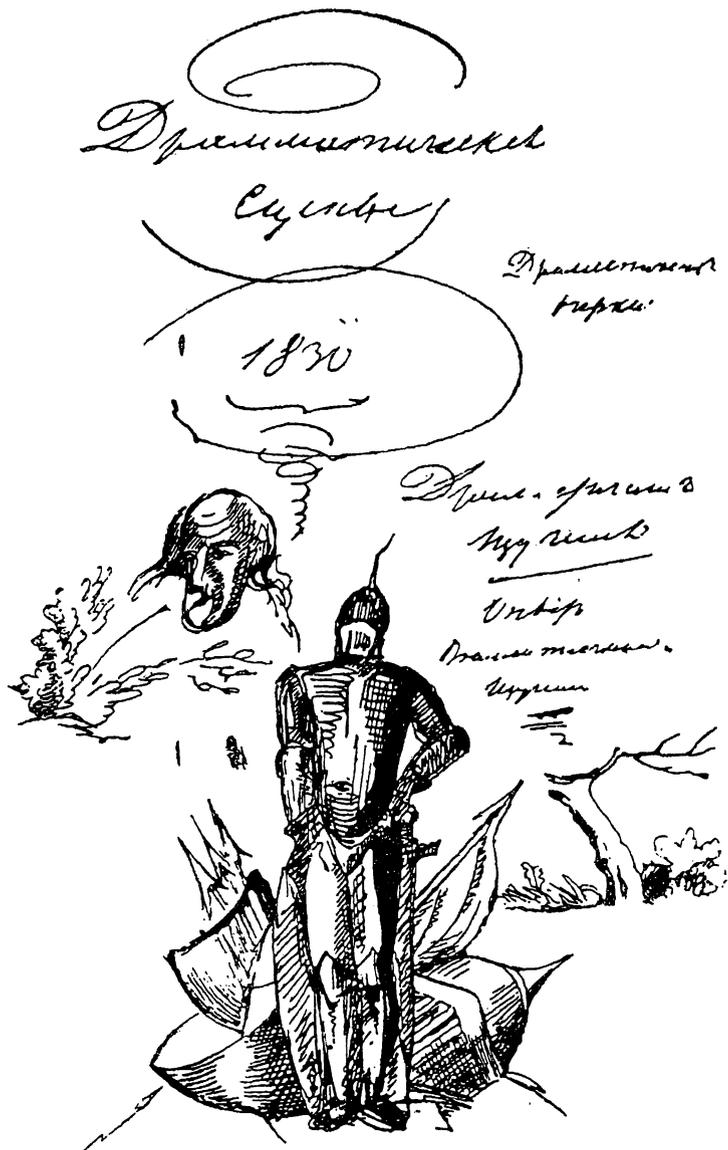


Рис. А. С. Пушкина. Титульный лист к «Маленьким трагедиям», ноябрь 1830 г. Болдино

Ради обретения этой высшей власти барон, действительно, готов на все. Он служит своей идее, но служит не как раб, а как рыцарь — своей даме (не отсюда ли отчасти и название пьесы), как аскет — своему божеству. В экстазе этого служения барон жертвует и чужой, но, прежде всего, и своей жизнью. Сейчас барон — сухой, дряхлый старик, но когда-то он был молод, полон сил, страстей, желаний. И все это он, не задумываясь, принес на алтарь своей единой высшей страсти. Жизнь барона — своего рода непрерывный подвиг. Непрестанным отречением от всего, что не связано прямо с его единой целью, обузданием всех нормально-человеческих желаний, подавлением в себе всех человеческих чувств (любовь, жалость), барон, действительно, по его собственным словам, «выстрадывает» себе путь к власти — свое богатство:

Мне разве даром это все досталось...
 Кто знает, сколько горьких воздержаний,
 Обузданных страстей, тяжелых дум,
 Дневных забот, ночей бессонных мне
 Все это стоило?

И барон тут же иллюстрирует это несколькими примерами:

(смотрит на свое золото)

... Кажется не много,
 А скольких человеческих забот,
 Обманов, слез, молений и проклятий
 Оно тяжеловесный представитель!
 Тут есть дублон старинный... вот он. Нынче
 Вдова мне отдала его, но прежде
 С тремя детьми полдня перед окном
 Она стояла на коленях, воя.
 Шел дождь, и перестал, и вновь пошел,
 Притворщица не трогалась; я мог бы
 Ее прогнать, но что-то мне шептало,
 Что мужнин долг она мне принесла.
 И не захочет завтра быть в тюрьме.
 А этот? этот мне принес Тибо —
 Где было взять ему ленивцу, плуту?
 Украл, конечно; или, может быть,
 Там на большой дороге, ночью, в роще...

Барон не доканчивает, но смысл зловещего многоточия совершенно ясен. Да, ради лишнего дублона барон не остановится ни перед чем — даже перед преступлением. И он не скрывает этого от себя. С полной ясностью и трезвостью ума он сознает, что создаваемое им царство — его ослепительные золотые чертоги — строятся им на крови:

Да! если бы все слезы, кровь и пот,
 Пролитые за все, что здесь хранится,
 Из недр земных все выступили вдруг,
 То был бы вновь потоп — я захлебнулся б
 В моих подвалах верных...

И в то же время барон отнюдь не черствый, закоренелый преступник. О! он лучше, чем кто-либо знает ужаснейшее из мучений — муки преступной совести:

Иль скажет сын,

— а, как мы видели, сын как раз это и говорит —

Что сердце у меня обросло мохом,
 Что я не знал желаний, что меня
 И совесть никогда не грызла, совесть,
 Когтистый зверь, скребящий сердце, совесть,
 Незванный гость, докучный собеседник,
 Заимодавец грубый, эта ведьма,
 От коей меркнет месяц и могилы
 Смущаются и мертвых высылают? —

Безграничное стремление к «верховой власти», готовность во имя достижения ее ни перед чем не останавливаться, отбросить все, что стоит поперек пути, идти на все, в том числе даже на убийство, роднит барона с натурой Бориса Годунова из трагедии Пушкина.

Однако, в противоположность Борису, которого влечет совершенно конкретная земная власть — «венец и бармы Мономаха», — барон для утверждения своей власти не нуждается ни в каком внешнем ее признании, ни в каких обнаружениях. С него достаточно самому сознавать свое верховное могущество, знать, что от его воли зависит осуществление любого его желания и вместе с тем чувствовать себя выше всех желаний, ощущать себя абсолютным владыкой не только над действительностью, но и над самим собой:

Что не подвластно мне? Как некий демон
 Отселе править миром я могу;
 Лишь захочу — воздвигнутся чертоги;
 В великолепные мои сады
 Сбегутся Нимфы резвою толпою;
 И музы дань свою мне принесут,
 И вольный гений мне поработится,
 И добродетель и бессонный труд
 Смирненно будут ждать моей награды.
 Я свистну, и ко мне послушно, робко
 Вползет окровавленное злодейство,
 И руку будет мне лизать, и в очи
 Смотреть, в них знак моей читая воли
 Мне все послушно, я же — ничему;
 Я выше всех желаний, я спокоен;
 Я знаю мощь мою: с меня довольно
 Сего сознанья...

Основное свойство скупости заключается в том, что при ней средство становится целью, что накопление совершается скупцом не ради того, что оно может дать, а ради самого накопления, в порядке, так сказать, «чистого искусства». С тем же самым сталкиваемся мы и в бароне Филиппе. Однако, в только что приведенных словах барона Пушкин дает этому свойству гениальную психологическую мотивировку, застав-

ляющую впоследствии Достоевского, устами своего «подростка», следующего пушкинскому Скупому, воскликнуть: «Выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил».

Мало того, барон Филипп подводит под свое накопление целую философскую систему.

Сосредоточившийся, наглухо замкнувшийся, ушедший в себя барон глубоко презирает всё остальное человечество, внешнюю реальность вообще. Вспомним характеристики, даваемые им людям. Вдова, плакавшая под его окном — «притворщица», Тибо — «ленивец и плут», влюбленные — «молодой повеса» и «лукавая развратница» или «обманутая дура»; сын — «безумец», «собеседник разгульных развратников» и т. д. И все продажны, все подчиняются деньгам, — «золоту», которому поработается и труд, и гений, и добродетель.

Над этой жалкой действительностью, миром «забот, обманов, слез, мольбы и проклятий», над суетливой «мышьей беготней» человеческой жизни барон возносит свой внутренний мир, новую вселенную, существующую только как чистая потенция — в его представлении и воле.

Материалом для этой новой вселенной является то же золото, но золото «уснувшее», очищенное от прикосновения захвативших его человеческих рук, от нечистого дыхания земных страстей и желаний, золото, возвращаемое бароном к его изначальной «божественной» сущности — потенциального носителя всех возможностей и всяческой власти.

Всыпая в сундук новую горсть червонцев, барон напутствует их словами:

Ступайте, полно вам по свету рыскать,
Служа страстям и нуждам человека.

Золото «рыскает» по земле, подвергается, в зависимости от того или иного употребления его, самым разнообразным перевоплощениям. Накопление барона — своего рода нирвана — последнее и окончательное успокоение. «Усыпляя», убивая золото на дне своих сундуков, барон убивает земную жизнь — жалкую человеческую суету, все те заботы, слезы, обманы и проклятия, «тяжеловесным представителем» которых оно является. Именно отсюда то странное ощущение, которое испытывает барон каждый раз, когда он отпирает сундук, чтобы всыпать в него «привычную дань» — новую горсть золота; то «неведомое чувство», которое заставляет его сравнивать вкладывание в замок ключа с вонзанием в жертву ножа:

Я каждый раз, когда хочу сундук
Мой отпереть, впадаю в жар и трепет.
Не страх (о, нет! кого бояться мне?
При мне мой меч; за злато отвечает
Честной булат), но сердце мне теснит
Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

Объективно барон — безжалостный, жестокий старик: ни мольбы матери, ни слезы детей не могут смягчить, растрогать его; своего сына он оставляет без всякой поддержки, держит, «как мышь, рожденную» в подполье». Однако, субъективно, в своем собственном сознании, он своеобразный спаситель мира, носитель некоего высшего очищенного бытия. В этом сознании своей особой миссии и заключается «идейная» подоплека скупости барона. И барон служит своей идее со всей силой чувства, со всем пылом страсти. Недаром в самом начале своего монолога он сравнивает переживания, испытываемые им в ожидании часа, когда он сможет сойти в свой подвал, с переживаниями любовника, нетерпеливо ожидающего обещанного свидания. Мало того, золото для барона является источником не только особого рода сладострастия, но и величайших эстетических наслаждений. Ради этого барон даже разрешает себе «непростительную» слабость — устраивает своеобразный «пир», зажигая по свече перед каждым из своих сундуков и жадно любуясь волшебным блеском и мерцающими переливами своего одинокого всемогущего царства:

Хочу себе сегодня пир устроить:
 Зажгу свечу пред каждым сундуком,
 И все их отопру, и стану сам
 Среди них глядеть на блещущие груди.
(Зажжмает свечи и оттирает сундуки один за другим.)
 Я царствую! — Какой волшебный блеск!
 Послушна мне, сильна моя держава;
 В ней счастье, в ней честь моя и слава!
 Я царствую...

Пушкин замечательно тонко оттеняет этот момент высшего экстаза барона, особый характер его. В своем эстетическом восторге барон становится подлинным поэтом: вся пьеса написана белым ямбом, однако, в этом месте барон начинает говорить рифмованными стихами.

Таков сложный, трагически-величественный, исполненный огромного богатства мысли и чувства, загадочно-мрачный образ барона, образ, по отношению к которому мы можем с полным правом повторить слова самого Пушкина об Анджело Шекспира: «Какая глубина в этом характере».

Однако, в наивысшей точке, в апогее сознания бароном своей удивительной власти, предельного могущества обозначаются и границы этой власти. Как и царю Борису, барону угрожает некий самозванец. Причем особая острота психологической ситуации заключается в том, что это его собственный сын. Правда, при жизни барона он ему не страшен. Сердце его не «обросло мохом», но он сумеет сдержать его биение своей костлявой рукой. До сына ему нет дела, и ничто не склонит его отказать от горсти червонцев, чтобы создать сыну условия нормального человеческого существования. Другое дело, когда он умрет. Сын явится его наследником и с беспечной легкостью уничтожит все дело его жизни. Он собирал — сын развеет. Он умерщвлял золото в глубине своих подвалов, — сын снова воскресит его!

Я царствую! — но кто вослед за мной
 Примет власть над нею? Мой наследник!
 Безумец, расточитель молодой,
 Развратников разгульных собеседник!
 Едва умру, он, он! сойдет сюда
 Под эти мирные, немые своды
 С толпой ласкателей, придворных жадных.
 Украв ключи у трупа моего,
 Он сундуки со смехом отопрет,
 И потекут сокровища мои
 В атласные дырявые карманы.
 Он разобьет священные сосуды,
 Он грязь елеем царским напоит —
 Он расточит...

И барон мечтает о том, чтобы получить возможность охранять свои сокровища и после смерти:

О, если б мог от взоров недостойных
 Я скрыть подвал! о, если б из могилы
 Прити я мог, сторожевою тенью
 Сидеть на сундуке и от живых
 Сокровища мои хранить как ныне!

Однако, угроза, носителем которой является сын, неожиданно встает перед бароном и при его жизни. В этом и заключается завязка драматического действия пьесы, которая, стремительнейшим образом развиваясь, быстро приводит к трагическому финалу.

Развитию этого действия отдана третья сцена. Первые две сцены являлись как бы экспозицией, в результате которой перед нами во весь рост обозначились оба главных героя трагедии — два непримиримых врага — отец и сын. Если для сына отец — бессердечный скупец, для отца сын — кощунственный осквернитель его святыни.

Сын сам, при жизни отца, бессилен справиться с ним. И он — этим, как вспомним, и заканчивается первая сцена, — решает обратиться к третьей силе — герцогской власти.

Ночью, в глубине своих «верных подвалов», барон Филипп — абсолютный владыка, но наружи, днем, все меняется. Днем он лишь одно из звеньев средневековой феодальной иерархии, вассал, обязанный послушанием своему сюзерену. Причем послушание это имеет для барона не только внешнюю, основанную на возможности чисто физических принуждений обязательность, но проникает и вглубь всего его существа. «У Мольера Скупой скуп, и только», с осуждением замечал Пушкин. Наоборот, барон Пушкина отнюдь не является только абстрактной схемой скупости, данной вне пространства и времени. Барон Филипп живет в условиях определенного исторического периода — эпохи рыцарства. И эпоха эта накладывает на его облик, при всем индивидуальном своеобразии последнего, некий достаточно резко выраженный типический отпечаток. Барон Филипп не просто скупой, — он «скупой рыцарь».

Все это обнаруживается тотчас же, как он выходит из своего подвала, и, отойдя на время от грех об абсолютном, вступает в круг исторической относительности, входит в соприкосновение с окружающей дей-

ствительностью. Выход этот и показан Пушкиным в финале трагедии — сцене у герцога.

Не исключена возможность истолковывать большую часть этой сцены — диалог между бароном и герцогом, — как сознательный обман собеседниками друг друга. Оба говорят друг другу не то, что думают, ибо оба действуют с задней мыслью. Герцог хочет добиться от барона, чтобы он поставил своего сына в условия существования, соответствующие его званию и положению, о чем предупреждает Альбера:

Спокойны будьте: вашего отца
Усовещу наедине, без шуму.

С другой стороны, барон, для которого смысл и цель всей жизни — его уединенный подвал, с самого начала является на зов герцога новорожденным и все время хитрит с ним.

Однако, если бы актер, играющий барона, пошел по этому пути, его трактовка не только не соответствовала бы, но и прямо шла наперекор пушкинскому замыслу.

В 1825 г., в период работы над «Борисом Годуновым», отталкиваясь от односторонности и схематизма изображаемых человеческих характеров, Пушкин замечал: «...создав в своем воображении какой-нибудь характер, писатель старается наложить отпечаток этого характера на все, что заставляет его говорить, даже по поводу вещей совершенно посторонних... Заговорщик говорит: «Дайте мне пить» как заговорщик — и это смешно. Вспомните «Озлбленного» Байрона... Это однообразие, этот подчеркнутый лаконизм, эта непрерывная ярость, — естественно ли это?.. Отсюда и неловкость, и эта робость диалога. Читайте Шекспира (это мой припев)! Он никогда не боится скомпрометировать свое действующее лицо — он заставляет его говорить со всею жизненною непринужденностью, ибо уверен, что в свое время и в своем месте он заставит это лицо найти язык, соответствующий его характеру».

В диалоге барона и герцога Пушкин идет по пути Шекспира. В начале этого диалога перед нами не скупец, который обо всем говорит, как скупец, и человек, который задался целью вывести его на свежую воду, а типичные вассал и сюзерен, беседующие между собой со всею непринужденностью жизни, заключенной в определенные исторические формы места и времени. В этом отношении весьма определяющи слова герцога Альбера вслед за обещанием усостить его скупого отца:

Я жду его, давно мы не видались.
Он был друг деду моему. Я помню,
Когда я был еще ребенком, он
Меня сажал на своего коня
И покрывал своим тяжелым шлемом
Как будто колоколом.

Слова эти свидетельствуют о непритворном расположении герцога к барону, с которым живо связаны его радостные детские воспоминания. Поэтому вполне искренняя приветливая встреча им барона:

Я рад вас видеть бодрым и здоровым.

Столь же искренен и ответ барона:

Я счастлив, государь, что в силах был
По приказанью вашему явиться.

Сердце барона действительно не обросло мохом. В нем, как и в герцоге, оживают давние воспоминания, он взволнован зрелищем этого созревшего, надевшего на себя «цепь герцогов» величавого человека, которого знал еще ребенком. В нем воскресают картины прошлого, его молодости, живой жизни на людях, вне стен того подвала, в который он сам себя замуровал. В ответ на вопрос герцога: «Вы помните меня?», барон в неподдельном порыве восклицает:

Я, государь?
Я как теперь вас вижу. О, вы были
Ребенок резвый.— Мне покойный герцог
Говаривал: «Филипп (он звал меня
Всегда Филиппом), что ты скажешь? а?
Лет через двадцать, право, ты да я,
Мы будем глупы перед этим малым...»
Пред вами, то-есть...

Вся эта реплика светится подлинной человеческой геплогой. Даже последующий отрицательный ответ барона на предложение герцога «возобновить знакомство» не только продиктован хитростью скупца, ссылающегося на свой возраст, дабы избежать расходов, связанных с жизнью при дворе, но и соответствует общему аскетически-суровому облику старого воина, которому действительно нечего делать в льстивой толпе «придворных ласкателей». Равным образом и обещание барона в случае войны исполнить свой долг вассала — стать на защиту сюзерена — не только уловка, но и подлинный голос все того же рыцарства, который, несмотря на всепоглощающую страсть барона, в нем вообще никогда до конца не замолкает и который в данный момент воспоминания о прошлом заставили звучать с особенной силой:

Стар, государь, я нынче: при дворе
Что делать мне? Вы молоды; вам любы
Турниры, праздники. А я на них
Уж не гожусь. Бог даст войну, так я
Готов, крихтя, взлезть снова на коня;
Еще достанет силы старый меч
За вас рукой дрожащей обнажить.

Растроган и герцог:

Барон, усердие ваше нам известно;
Вы деду были другом; мой отец
Вас уважал. И я всегда считал
Вас верным, храбрым рыцарем...

Однако, герцог вспоминает о цели вызова им барона и, считая, что настал самый подходящий момент, — лед между ними сломан, взаимная симпатия установилась, — решает прямо приступить к делу:

... Но сядем.
У вас, барон, есть дети?

Герцог коснулся самой чувствительной, болезненно-напряженной струны в душе барона. Сын — его постоянный кошмар, единственная страшная угроза тому, что для него дороже всего на свете. Барон понимает, какой оборот угрожает принять их разговор и сейчас же находит «язык, соответствующий его характеру»: начинает не только хитрить, изворачиваться, но итти и на прямую клевету, вплоть до обвинения сына в тяжком уголовном преступлении.

Сперва, в ответ на слова герцога, что если сам он стар, то его сыну «в его летах и звании» «прилично» быть при дворе, барон, не подозревая, что Альбер уже был у герцога и все рассказал ему, ссылается на «дикий и сумрачный нрав» сына. Это очевидная ложь, но она еще не включает в себе ничего позорного для Альбера.

Однако, герцог, который только что видел Альбера и составил себе о нем самое выгодное представление, понимает, что это отговорка и хладнокровно парирует:

...Не хорошо
Ему дичиться. Мы тотчас приучим
Его к весельям, балам и турнирам.
Пришлите мне его; назначьте сыну
Приличное по званию содержание.

Слова эти являются для барона страшным ударом. То, чего он так боялся по смерти, наступает уже при жизни: сын, по твердой уверенности барона, не имея на то никакого права, покушается на часть «выстраданного» им богатства!

В бароне происходит трагическая перемена, сразу же бросающаяся в глаза герцогу: «Вы хмуритесь, устали вы с дороги, быть может?» Барон, видя, что другого исхода нет, решает очернить сына в глазах герцога:

Он, государь, к несчастью, недостоин
Ни милостей, ни вашего вниманья.
Он молодость свою проводит в буйстве,
В пороках низких...

Несправедливая объективно характеристика эта, однако, вполне отвечает действительному представлению барона о своем сыне (вспомним оценку, которую давал он ему в своем монологе: «Безумец, расточитель молодой, развратников разгульных собеседник»).

Но на герцога и это не действует, он все так же спокойно возражает:

... Это потому,
Барон, что он один. Уединенье
И праздность губят молодых людей.
Пришлите к нам его: он позабудет
Привычки, зарожденные в глуши.

Барон чувствует, что почва уходит у него из-под ног. Все его аргументы наталкиваются на упорную волю герцога во что бы то ни стало видеть Альбера у себя при дворе. Некоторое время барон

не находит никакого нового довода и, рискуя навлечь на себя прямой гнев герцога, противопоставляет его настойчивому желанию голый отказ:

Простите мне, но право, государь,
Я согласиться не могу на это.

Герцог нетерпеливо и с нарастающим неудовольствием добивается причины: «Но почему ж?»... Барон все еще в растерянности: «Увольте старика...» Это звучит почти как призыв к милосердию. Барон хочет разжалобить этого «малого», которого он некогда «покрывал своим шлемом, как колоколом» и перед которым сейчас сам оказывается таким жалким и беспомощным.

Однако, это не помогает. Герцог и в самом деле разгневан:

Я требую: откройте мне причину
Отказа вашего.

Барон все еще надеется отделаться общими фразами:

... На сына я
Сердит.

Но герцог хочет во что бы то ни стало добиться точного ответа.

Герцог: За что?

Барон: За злое преступление.

Герцог: А в чем оно, скажите, состоит?

Сцена начинает приобретать характер неумолимого допроса, барон оказывается во все более и более затруднительном положении, он все еще пытается отмолчаться:

... Увольте, герцог...

Герцог хочет притти ему на помощь, он ставит наводящие вопросы. Барон, как сомнамбула, повторяет их за ним:

Герцог: Это очень странно,

Или вам стыдно за него?

Барон: Да... стыдно...

Однако, этот ответ так же мало объясняет в чем дело, и тогда герцог спрашивает в упор:

Но что же сделал он?

Отступать некуда. Барон сказал слишком много. «Злое преступление» должно быть названо и, чтобы разом покончить с этим, барон выдвигает самое чудовищное обвинение:

Он... он меня
Хотел убить.

Драматизм сцены усиливается тем, что зрители знают: здесь, в соседней комнате находится Альбер, который все слышит, Альбер, который

У. Бездомный! ⁴
 Оглянись, что ты совершил
 Поле мое ~~оставил~~ ^{оставил} ~~всю~~ ^{всю} ~~кормилку~~
 И в автомате супер Фили из автомата
 Взял дерево из сада —

Кто. Чуждым дерево
 Кому кормил и кормил дерево дерево!
 Прощай дерево
 Прощай дерево дерево дерево
 Кто своим дерево дерево дерево



Рис. А. С. Пушкина, Сцена из «Каменного гостя», ноябрь 1830 г. Болдино

только вчера с негодованием отверг предложение Соломона отравить отца.

Бырванное почти насильно признание барона потрясает герцога; этого он, конечно, никак не ожидал. Решение его быстро и отчётливо:

Убить! так я суду
Его предам, как черного злодея.

Барон понимает, что зашел слишком далеко. Суд, который неизбежно выяснит все обстоятельства его отношений с сыном, все подробности его быта, который, вероятно, раскроет и тайну его подвалов, для него самый нежелательный исход. Да и потом, что может он доказать на суде? И барон поспешно отступает. Однако, вместе с тем в нем с необычайной силой вспыхивает вся старая выношенная ненависть к сыну, который, как тать, ждёт его смерти, чтобы завладеть его богатством, который и сейчас, при жизни, покушается на его достоинство! Смущение его проходит, голос приобретает прежнюю уверенность, он отвечает уже не короткими, односложно-растерянными репликами. Перед нами не ослабевший беспомощный старик, а прежний, сурово-страстный, до конца уверенный в своей правоте барон монолога:

Доказывать не стану я, хоть знаю,
Что точно смерти жаждет он моей,
Хоть знаю то, что покушался он
Меня...

Герцог:

Что?

Барон:

Обокрасть.

Слова барона вызывают неожиданный эффект. Альбер, который мог сохранять хладнокровие, слыша чудовищное обвинение в умысле отцеубийства, обвинения в краже перенести не может. Забывая обо всем на свете, забывая, что этим он, прежде всего, выдает герцога, который, разгневавшись, конечно, лишит его своего покровительства, Альбер «бросается в комнату».

И вот, наконец, они лицом к лицу — отец и сын — два самых близких человека и два непримиримейших врага, каждый из которых является для другого главным, единственным препятствием в жизни. Каждый чувствует, что оставаясь дольше вдвоем на земле они не могут. Или тот, или другой! Но кроме того они — рыцари; каждый нанес непоправимое оскорбление рыцарской чести другого. Отец перед герцогом обвинил сына в краже, сын перед ним же назвал отца лжецом. И их взаимная ненависть выливается в определенные, исторически соответственные формы — их рассудит божий суд, которому и барон, и Альбер, сознающие каждый свою правоту, смело себяверяют.

Вместе с тем поединок не только даст возможность каждому из них кровью смыть оскорбление — он и единственный выход. Траги-

ческий узел, который связал их обоих, может быть разрушен только мечом. Для барона меч был всегда порукой целости его злата; вспомним слова его в подвале: «При мне мой меч, за влато отвечает честной булат». И вот пришло время этому старому мечу сослужить ему последнюю службу. Не станет сына — и он полный, никем не угрожаемый обладатель своего богатства. «Так подьми ж, и меч нас рассуди», — кричит он сыну, бросая ему перчатку — вызов на смертный бой, на божий суд. «Сын поспешно ее подымает». Он понимает, что к достойной жизни, а не к существованию «подпольной мыши» он может выйти, только перешагнув через труп барона: «Благодарю. Вот первый дар отца». Отсюда же его «а parte», когда герцог отьмает у него перчатку: «Жаль!».

Вырвав у Альбера перчатку («Так и впился в нее когтями! — изверг!»), герцог прогоняет его со своих глаз. Все словно бы заканчивается торжеством барона. Он воочию дал убедиться герцогу, какой черный злодей его сын. Однако, потрясенный, взвинченный до последних пределов, старческий организм барона не выдерживает.

Но и в эти минуты в нем все еще живет рыцарь-вассал. На слова герцога: «Вы, старик несчастный, не стыдно ль вам...» он еще отвечает извинениями в нарушении этикета:

Простите, государь...
Стоять я не могу... мои колени
Слабеют... душно!.. душно!..

И только в предсмертный миг в нем, подавляя все, над всем торжествуя, прорывается подлинное его существо, звучит голос единой истинной страсти, им владеющей. Слова: «Где ключи? ключи, ключи мои!», в которые он вкладывает весь остаток своих бесповоротно угасающих сил, все свое последнее дыхание, прямо перекликаются с концом его монолога, с безнадежно страстным желанием охранять свое сокровище и после смерти.

Размышляя в том же 1830 г., когда им были написаны «маленькие трагедии», над природой драматического искусства, Пушкин писал: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. Но смех скоро ослабевает, и на нем одном невозможно основать полного драматического действия, — древние трагики пренебрегали сею пружиною. Народная сатира овладела ею исключительно и приняла форму драматическую более как пародию. Таким образом родилась комедия...»

В «Скупом рыцаре» Пушкин дает синтетическое драматическое действие (отсюда и название этих сцен «трагикомедия»), — последовательно ударяет по всем этим струнам. Барон первой сцены, как он рисуется нам из слов Альбера (сравнение с «поом», живущим «в нетолпленной конуре»), производит комическое впечатление. Барон монолога — злое видение, озаренное ответами свечей и холодным мерцанием старинных золотых дублонов, с его сумрачной философией уединения и власти, в жертву которой он готов принести и себя и сына, и все, что ни станет ему на пути, — ужасен.

Однако, в третьей сцене этот подавивший в себе все человеческое, заглушивший все голоса природы, утверждающий над всем свою самовластительную волю, могучий и надменный «демон», оказывается всего-навсего дряхлым, немощным, не выдерживающим чрезмерного физического и нервного потрясения, «несчастливым стариком».

Смех и ужас сменяются жалостью.

2

В следующей «маленькой трагедии», по времени написания непосредственно примыкающей к «Скупому рыцарю» — «Моцарт и Сальери», — выведены те же два антагонистических образа, контрастных психических склада, какие даны в бароне и Альбере.

С одной стороны, весь сосредоточившийся на единственной цели, преданный единой страсти Сальери, который всю свою жизнь так же аскетически, с такой же суровой непреклонной энергией, что и барон, отдал накоплению музыкального мастерства, который систематически, со строгой и неуклонной последовательностью, медленно, со ступеньки на ступеньку подымается к вершинам искусства. С другой — Моцарт, с самого начала достигающий этих вершин силой своей гениальности.

Однако, трагический конфликт между этими двумя антагонистами переносится в другой план. Накопления Сальери имеют несколько иной, нематериальный характер. Кроме того, Моцарт ничем им не угрожает. И Моцарт внушает Сальери не опасения собственника, а другое, не менее жгучее чувство — зависть.

Однако, зависть эта так же элементарна, обладает такой же субъективной «справедливостью, парадоксальной в отношении к истине» (превосходное определение Белинского), что и скупость барона.

Сальери — замечательный музыкант. Он «родился... с любовью к искусству» — к музыке; способен, как никто, испытывать ее неотразимое обаяние:

Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался — слезы
Невольные и сладкие текли.

Вся его жизнь с отроческих лет была неустанным, неослабевающим, самоотверженным служением искусству; как и барон, он в полной мере «выстрадал» свое мастерство:

Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке. Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолея
Я ранние невзгоды.

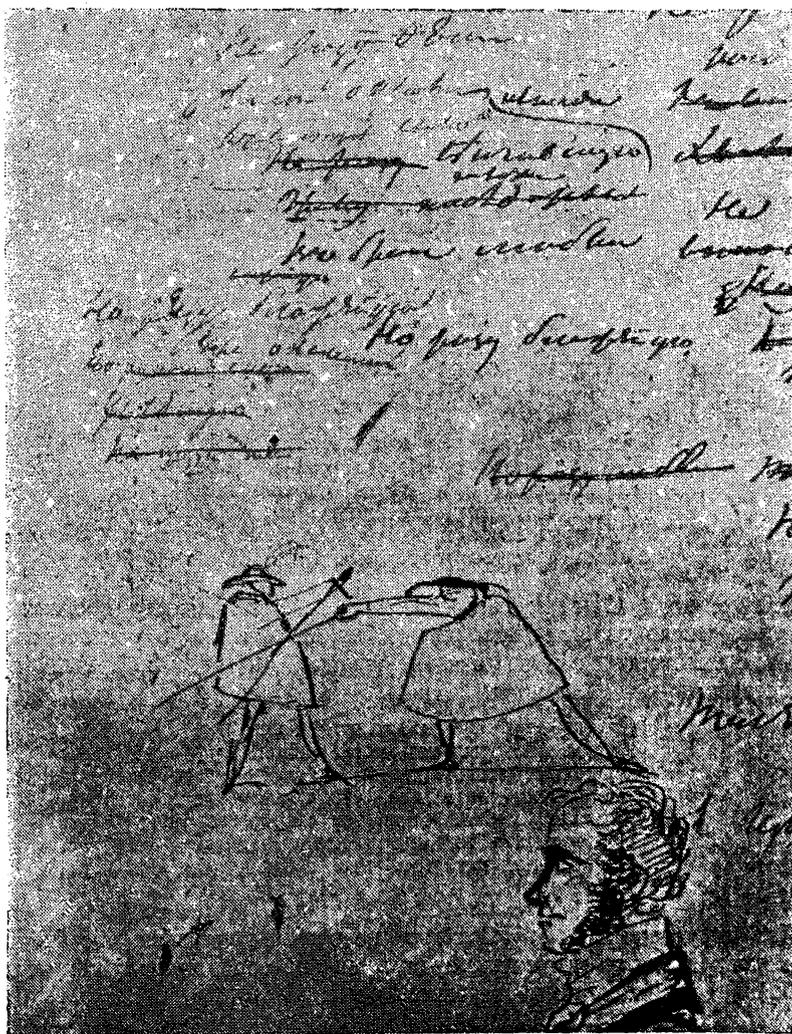


Рис. А. С. Пушкина. Дузль на шпагах; мужской профиль, на черновике «Каменного гостя» и стихотворения «Не розу пафосскую», ноябрь 1830 г. Болдино

Мало того, для овладения высшими тайнами искусства Сальери готов принести ему в жертву даже его самое: ради музыки он начинает с того, что «умерщвляет» ее в себе:

Ремесло

Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искусный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
Не смея помышлять еще о славе.

В своем стремлении к высшим достижениям музыкального мастерства Сальери способен непрестанно трудиться, совершенствоваться:

Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновения,
Я жег мой труд и холодно смотрел,
Как мысль моя и звуки, мной рождены,
Пылая, с легким дымом исчезали.

Больше того, Сальери согласен, во имя этих высших достижений, не только сжечь то, чему поклонялся, но, если надо, и отказаться от всего достигнутого, заново начать трудный и неблагодарный путь ученичества:

Что говорю? Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

Как и успеху Глюка, Сальери искренно радовался достижениям своих товарищей по искусству, видя в них не соперников, а сопутников к общей, одинаково всем желанной цели:

Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.

Сальери первому, с достигнутых им высот искусства, воздухом которых он привык дышать, был смешон и жалок «презренный завистник». Да и какие основания были у него для зависти? Он видел и на себе самом и вокруг себя, что усилия справедливо вознаграж-

даются, что успехи пропорциональны трудам. Трудись еще больше и будешь еще больше вознагражден:

Нет! никогда я зависти не знал,
 О, никогда! — ниже, когда Пиччини
 Пленить умел слух диких парижан;
 Ниже, когда услышал в первый раз
 Я Ифигении начальные звуки.
 Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
 Когда-нибудь завистником презренным,
 Змеей, людьми растоптанною вживе
 Песок и пыль грызущею бессильно?
 Никто!..

И с той же беспощадностью, с какой «как труп» размыл он «музыку», с тем же бесстрашием перед истиной и перед самим собой, Сальери, гордый, высокий художник Сальери, вынужден признаться, что никогда неведанное и заслуженно-презираемое им дотоле чувство зависти вдруг и непобедимо проникло ему в душу:

...А ныне — сам скажу — я ныне
 Завистник. Я завидую; глубоко,
 Мучительно завидую.

В чем же дело? Дело в том, что Моцарт не просто изумительный музыкант, своим «дивным искусством» далеко превосходящий Сальери. Моцарт — живое наглядное отрицание всего жизненного пути Сальери, опровержение всей его философии, всего мирозерцания, нарушение с его точки зрения основного закона мировой справедливости, в нерушимость которого он дотоле свято верил, закона, согласно которому заслуга должна быть вознаграждаема, труд должен принести свои плоды. Цветок искусства, который Сальери растил и питал потом и кровью всей своей жизни, в руках Моцарта расцветает сам собой. То, за что Сальери платил ценой непрестанного отречения, самоотвержения, аскетического умерщвления всех желаний, не связанных прямо с поставленной им себе целью, то Моцарту достается без всяких усилий, «даром».

Нота несправедливости незаслуженного, «не выстраданного» обладания звучала и в монологе барона. Представляя себе, как после его смерти, сын завладеет его богатствами, барон восклицает:

«...А по какому праву?
 Мне разве даром это все досталось...»

Однако, в сознании барона эта нота звучит между прочим, попутно; в сжигаемой завистью душе Сальери она является основной, преобладающей.

Наличие Моцарта не только является, с точки зрения Сальери, вызовом мировой справедливости, но и начисто ее отрицает. Недаром именно с этого и начинается Сальери свой знаменитый монолог:

Все говорят: нет правды на земле.
 Но правды нет — и выше.

Именно отсюда, исторгающийся из самой глубины его измученной, растерзанной, потрясенной души вопль:

... О небо!
 Где ж правота, когда священный дар,
 Когда бессмертный гений — не в награду
 Любви горячей, самоотверженья,
 Прудов, усердия, молений послан —
 А озаряет голову безумца,
 Гуляки праздного?... О, Моцарт, Моцарт!

«Гуляка праздный!» — Подпись к портрету антагониста Сальери последним дана. И сейчас же является и сам Моцарт.

Монолог Сальери, конечно, скорее всего представляет собой обычную сценическую условность, дающую автору возможность ввести зрителей в душу своего героя. На деле — это не слова, а условно звучащие мысли, и «слышать» их должны только зрители, а никак не другие участники пьесы. Однако, вулкан, неистово kloкочущий в груди Сальери, неудержимо рвется наружу, и заключительную часть своего монолога, обращенную к тому, кто стал предметом всех его мыслей и чувств, неотступным кошмаром всех его помыслов, он произносит, как это очевидно из последующего, действительно вслух.

Моцарт, который как раз в это время подкрался к дверям, чтобы угостить Сальери очередной неожиданной шуткой, слышит, как он произносит его имя, и, полагая, что он замечен, входит в комнату:

Ага! увидел ты! А мне хотелось
 Тебя неожиданной шуткой угостить.

Сальери встревожен. — Неужели Моцарт был уже давно тут и мог наблюдать его состояние?

Ты здесь! — Давно ль?

Моцарт успокаивает его: он подошел только что.

Происходящий вслед за тем эпизод со слепым скрипачом не только воочию подтверждает Сальери все то, что он думал о Моцарте, но и дает ему возможность оправдать в своих собственных глазах, возвысить пожирающее его «мучительное» чувство, подвести под сию «презренную зависть» к Моцарту некое идейное основание.

Моцарт, с точки зрения Сальери, не только владеет своим необыкновенным искусством без всякого права, но — именно потому — он и не ценит его, оскверняет то, что для Сальери является высшей святостью.

Тема эта имела и в монологе «Скупого рыцаря». Альбер, который после смерти отца сойдет в его подвалы, воспринимается бароном Филиппом именно в качестве осквернителя.

И потекут соковища мои
 В атласные, дырявые карманы
 Он разобьет священные сосуды,
 Он грязь елеем царским напоит...



Рисунок М. Врубеля. «Моцарт и Сальери».

Со страшной силой это звучит и в сознании Сальери. Его до предела возмущает, что Моцарт, только что — как обычно с гениальной легкостью, — «набросав» один из своих изумительных шедевров, «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!», — восклицает восхищенный Сальери — мог «остановиться у трактира» послушать жалкого нищего скрипача. Еще большее негодование вызывает в Сальери то, что Моцарт может весело смеяться, слушая, как тот же слепой уличный скрипач, фальшивя, перепикивает на своей ничтожной скрипиче моцартовского Дон-Жуана.

Пушкина пленяет эта черта Моцарта. Для него — она признак подлинности его гения, который вообще по самой своей природе «простодушен». В одном из стихотворений, написанных Пушкиным как раз около этого времени, возможно в том же 1830 г., — послании к Гнедичу, — он снова возвращается к этому. Истинный поэт подымается на вершины искусства, но вместе с тем ему близки все проявления жизни, все голоса земли. Его слух, привыкший к «грому небес», способен любовно внимать и «жужжанью пчел над розой алой». «Таков прямой поэт» — заявляет Пушкин. Таким и был Моцарт.

Не таков Сальери. Замкнутому в себе, ушедшему в свое искусство от живой жизни, всецело искусству пожертвовавшей, аскегу и фанатику Сальери не только непонятна, но и просто кощунственна детская веселость Моцарта, его ясное радование жизнью во всех ее проявлениях.

Вместо сочувствия жалкому бедняку-музыканту, его игра вызывает в Сальери дрожь отвращения. Добродушный смех Моцарта кажется ему святотатством, прямым оскорблением святыни.

Голос Сальери достигает исключительной энергии и силы. Это голос фанатика, мученика одной нераздельно владеющей им идеи-страсти, в жертву которой приносится все, что не является ею, тем более все, что становится ей поперек пути. На удивление Моцарта, что он не разделяет его веселья, Сальери отвечает словами, исполненными величайшего негодования и презрения:

Нет,
Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

«Кощунственный» смех Моцарта упал последней каплей в чашу ненависти к нему Сальери. С другой стороны, именно он позволил Сальери не только оправдать, но и возвеличить в своем собственном сознании издавна созревавший в нем, но до того времени не осознанный, не сказанный себе с той беспощадной прямоотой, с какой Сальери привык все себе говорить, злодейский умысел его против Моцарта.

Именно в этот миг участь Моцарта была решена.

Последующее поведение Моцарта в течение первой сцены только укрепляет Сальери в его решении «остановить» Моцарта.

В ответ на восторг упоенного новым моцартовским произведением Сальери, в ответ на его экстатическое восклицание: «Ты, Моцарт,

бог....» Моцарт все с той же простодушной веселостью, с тем же чувством реальности, обычно ему присущим, отвечает:

Ба! право? Может быть...
Но божество мое проголодалось.

Для Сальери, который был способен во время своих самоотверженных трудов во имя искусства по нескольку дней «позабывать и сон и пищу», это, такое естественное, здоровое, нормально-человеческое желание Моцарта звучит святотатством, новым и еще более страшным, прямым оскорблением божества, в нем заключенного.

Своими бесхитростными словами Моцарт сам произносит себе смертный приговор, подсказывая Сальери легчайший путь к осуществлению им своего умысла. План и способ убийства мгновенно созревает в сознании Сальери. Приглашая Моцарта «отобедать вместе в трактире Золотого Льва», он уже знает, как будет действовать. Последние слова его к уходящему Моцарту проникнуты только угрюмой тревогой, чтобы его жертва, полностью созревшая для ножа, как-нибудь от него не ускользнула: «жду тебя; смотри ж».

Зависть Сальери к Моцарту с самого начала так жгуче-мучительна, внушает ему такую ненависть к объекту ее, что делает почти неизбежной гибель Моцарта от руки его завистника.

Однако убийство из голой зависти было бы простым преступлением, и Сальери оказался бы банальным убийцей. Для этого Сальери слишком большой человек. Чтобы пойти на расправу с Моцартом, ему надо как-то обосновать свое право на это, затемнить в своих собственных глазах истинную причину преступления, поднять его на некую идейную высоту, ощутить себя в своем собственном сознании не преступником, а героем.

Все это и дает ему поведение Моцарта в первой сцене. Моцарт, в глазах Сальери, не только без права владеет своим, неизвестно откуда и неизвестно за что доставшимся «дивным даром», но и «пачкает», «бесчестит» его, тем самым унижая, бесчестя искусство. Для своей зависти Сальери находит позу героического защитника того, что дороже ему всего на свете, — искусства, музыкального мастерства. Характерно, что новый монолог — по уходу Моцарта — в значительной его части произносится Сальери уже не в единственном, а во множественном лице: Сальери говорит не только за себя, но и от лица всех. В начальных стихах этого монолога с замечательной яркостью и силой передана психология «кастовости»:

Нет! Не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то, мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки.

Сальери и ему подобные своим «выстрадавшим» искусством чувствуют себя высоко поднятыми над остальными людьми, над толпой, замкнувшись в свои одинокие кельи, в свою «башню из слоновой кости». И вдруг в круг этих надменных и высокомерных «жрецов» врывается обыкновенный простой человек, который живет полной челове-

ческой жизнью, не только не презирает остальных людей, но и испытывает радость от общения с ними. И вместе с тем этот же обыкновенный человек является величайшим музыкантом, который, не владея никакими «жреческими» тайнами, одной силой своей гениальности, безмерно превосходит не только каждого из этих «жрецов», но и всех их вместе взятых. Мало того, он еще приводит вместе с собой, в лице жалкого скрипача, толпу, улицу в городе жреческое уединение Сальери. От искусственных перегородок, которыми «жрец» Сальери отгородился от других людей, не остается и следа. Все то, чем так кичатся Сальери и ему подобные, оказывается, не стоит и ломаного гроша: по отношению к Моцарту они сами неожиданно оказываются чем-то вроде этого жалкого скрипача — «бескрылыми» «чадами праха».

Музыкальное мастерство, по Сальери, создается преемственностью, традицией, медленным и постепенным накоплением знаний. Моцарт вторгается в стройные хороводы «жрецов» какой-то «беззаконной кометой». То, чем он владеет, он владеет один — без предшественников и преемников, ибо знания и навыки можно передать, гений же по наследству не передается.

Отсюда столь характерный для Сальери, снова и снова повторяемый им вопрос о том, «что пользы» в Моцарте:

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 возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же! Чем скорей, тем лучше. \

Вторая часть монолога Сальери — перед ядом Изоры — бросает еще несколько дополняющих бликов на суровую, мрачную, но вместе с тем исполненную несомненного трагического величия фигуру Сальери, во всем противоположную ясному солнечному облику его антагониста — Моцарта.

Сальери не только «мало любить жизнь», но его прямо «мучит» «жажда смерти». Сама любовь его бесплодна и ведет к смерти. Любящий муж и отец, Моцарт «играет на полу» со своим «мальчишкой». Одинокий Сальери получает в дар от своей возлюбленной не ребенка, а орудие смерти — яд.

Сальери «глубоко чувствует обиду», никогда не прощает ее. От расправы с обидчиком его удерживала только — черта, замечательно его характеризующая! — мысль о возможности еще более злого оскорбления и необходимость прибегнуть «дар Изоры» для отмщения за него¹:

¹ В нашу задачу не входит сопоставлять характер Сальери с характером Сильвио из пушкинского «Выстрела», но любопытно отметить, что совершенно с тем же сталкиваемся и у последнего: Сильвио оставляет без отмщения обиду, нанесенную ему игроком, чтобы иметь возможность отмстить графу.

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.

Но тут же снова с огромной силой в Сальери проявляется то, что одно удерживало его в жизни, — пламенная, всепоглощающая страсть к искусству — и своему собственному и чужому:

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...

И, удерживая себя в жизни, Сальери, действительно, оказался прав. Жизнь послала ему и «нового Гайдена» и «злейшего врага», с той только разницей, что оба они оказались парадоксально слиты в одном лице: «новый Гайден» был вместе с тем и его «злейшим врагом»:

И я был прав! И наконец нашел
 Я моего врага, и новый Гайден
 Меня восторгом дивно упоил!

Это объединение в Моцарте и «нового Гайдена» и «злейшего врага» объясняет и то двойственное отношение к нему Сальери, которое с такой поразительной последовательностью и глубиной раскрывает Пушкин во второй и последней сцене его трагедии.

Сцена эта едва ли не самая высокая вершина Пушкина как художника-психолога. В последней сцене «Скупого рыцаря», мы видели, также разворачивается широта «характера» барона Филиппа, который, хотя и поглощен своей всепожирающей страстью, но доступен и другим душевным движениям и эмоциям. Однако, в «Скупом рыцаре» это показано не до конца отчетливо. Позедение барона у герцога, как мы уже говорили, может быть в какой-то мере объяснено его настороженностью, преднамеренной хитростью. На протяжении всей пьесы барон может рассматриваться, хотя это несомненно противоречит замыслу Пушкина, как некий монолит.

Наоборот, в Сальери Пушкину удалось до конца показать всю сложность, зачастую прямую противоречивость его душевного строя, в котором могут одновременно возникать и уживаться самые противоположные, подчас парадоксально-противоречивые чувства.

Потрясающее впечатление, производимое на нас второй сценой, почти полностью (за исключением последних шести с половиной стихов), состоящей из диалога Моцарта и Сальери, зависит еще и от того, что Пушкин с замечательным мастерством все время ведет ее в двойном плане.

Одним из необходимых условий и вместе с тем основным достоинством драматического произведения сам Пушкин считал «правдоподобие диалога». Диалог Моцарта и Сальери в этом отношении безукоризнен. Поведение Моцарта на протяжении всей второй сцены не заключает в себе ничего мистического, мотивировано Пушкиным рядом вполне естественных причин. То, что Моцарт говорит, он говорит совершенно непреднамеренно, без всякой задней мысли. Между тем почти все его слова для Сальери, а, следовательно, и для нас, знающих о злодейском умысле последнего, неизбежно переключаются в другой план, имеют второй ключ, быют в такую цель, о которой сам Моцарт абсолютно не подозревает. Мало того, именно благодаря этому второму плану, слова Моцарта оказывают, как увидим, стимулирующее действие на Сальери, укрепляя его в решимости как можно скорее покончить с Моцартом.

Мы уже говорили об исключительном лаконизме формы «маленьких трагедий». Вторая и завершающая сцена «Моцарта и Сальери» в этом отношении стоит на самом первом месте: предельна по своей краткости (состоит всего из 75 стихов, из которых 69 с половиной стихов заняты диалогом). В то же время диалог этот, по драматической его напряженности и психологическому проникновению,—верх такого совершенства, что мы позволим идти по нем от реплики к реплике, почти ничего не пропуская.

Моцарт и Сальери—за обеденным столом в трактире «Золотого Льва». Сальери поражен необычным видом Моцарта: он молчит, хмурится, мало обращает внимания на обед, на вино. Таким Сальери никогда его не видал.

Он словно предчувствует что-то. Это, естественно, живо заинтересовывает Сальери:

Что ты сегодня пасмурен?

Моцарту не хочется бросать тень на дружескую застольную встречу, он отрицает это:

Я? Нет!

Но Сальери не так-то легко обмануть:

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?
Обед хороший, славное вино,
А ты молчишь и хмуришься.

Моцарт не умеет хитрить:

Признаться,
Мой Requiem меня тревожит.

Слова Моцарта поражают Сальери своим необычайным соответствием моменту: обреченный им на смерть Моцарт пишет заупокойную обедню:

А!
Ты сочиняешь Requiem? Давно ль?

В ответ Моцарт рассказывает о «странном случае», недавно имевшем место (рассказ этот полностью заимствован Пушкиным из биографии Моцарта). Недели три назад к нему зашел человек, одетый во все черное, и заказал ему Requiem. Моцарт быстро выполнил заказ, между тем заказчик больше не появлялся. Рассказ Моцарта, несмотря на всю трезвость ума Сальери, производит на последнего громадное впечатление. В монологе первой сцены Сальери старался внушить себе, что убийство Моцарта как бы определено ему свыше, возложено на него «судьбой». Рассказ Моцарта является неожиданным подтверждением этого. Действительно, словно бы сама судьба обрекла Моцарта на гибель. Сальери жадно добивается подробностей:

...Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас
И стал писать — и с той поры за мною
Не приходил мой черный человек;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem. Но между тем я...
Сальери.

Что?

Моцарт.
Мне совестно признаться в этом...
Сальери.

В чем же?

Моцарт явно ни о чем не подозревает.

Обостренная впечатлительность — неизбежное свойство гения. Работа над заупокойной обедней невольно ввела Моцарта в круг определенных мыслей и переживаний. А тут еще «странное» исчезновение незнакомца в «черном», т. е. естественно облеченного в траур, поскольку он только что потерял кого-то из своих близких, чем и объясняется визит его к Моцарту. Однако, ответ Моцарта совершенно неожиданно приобретает для Сальери особый зловещий смысл:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек. За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит...

«Как ни владеет собой Сальери, но при этом ответе он должен был невольно внутренне содрогнуться: слишком уж точно передает этот ответ сложившуюся между ним и Моцартом трагическую ситуацию. Ведь они, действительно, сидят втроем: Моцарт и он, Сальери, со своим черным демонским замыслом, неожиданно обретшим в словах ни о чем не догадывающегося Моцарта плоть и кровь.

Волнение Сальери может быть замечено его собеседником, и Сальери спешит отвлечь Моцарта, дать его мыслям другое направление:

И, полно! Что за страх ребячий?
 Рассей пустую думу. Бомарше
 Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,
 Как мысли черные к тебе придут,
 Откупори шампанского бутылку,
 Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

Маневр Сальери вполне удастся. Моцарт восприимчив и впечатлителен, как дитя. Имя Бомарше порождает в нем ряд соответствующих ассоциаций и, конечно, в первую очередь тех, которые ему особенно близки, — музыкальных:

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
 Ты для него Тарара сочинил,
 Вещь славную. Там есть один мотив...
 Я все твержу его, когда я счастлив...
 Ла ла ла ла...

Однако, настроения Requiem'a еще слишком владеют Моцартом. Мысль его невольно возвращается все в то же русло. Он вспоминает: о Бомарше ходили толки, что он отравил двух своих жен:

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

Опять ответ бьет прямо в точку. Но Сальери уже овладел собой. Спокойно и даже с оттенком явного пренебрежения он отвечает:

Не думаю: он слишком был смешон
 Для ремесла такого.

В этом ответе замечательно тонко вскрывается столь присущая Сальери черта: колоссальное сознание собственного превосходства, связанное с величайшим презрением к другим людям. Сама его решимость пойти на преступление является для него утверждением своей незаурядности, трагического величия духа. Куда до этого какому-то комикку Бомарше!

Ответная реплика Моцарта лишней раз подчеркивает всю разницу в отношении к людям между ним и Сальери.

Сальери считает, что Бомарше не мог совершить преступления, потому что он слишком мелок для этого, Моцарт, как раз наоборот, считает, что он для этого слишком высок:

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

Бесхитростно-простодушный ответ Моцарта жжет Сальери, как раскаленным железом. Моцарт, ничего не подозревая, наносит ему уничтожающий удар. Вопрос о своем праве на название гения с некоего времени сделался одним из самых мучительнейших переживаний безгра-

нично-самолюбивого Сальери. Раньше, этого вопроса для него просто не существовало, так он был уверен в положительном его разрешении. Поставил его перед ним, сам того не ведая, именно Моцарт, перед лицом беспредельно совершенных созданий которого Сальери стал впервые сомневаться в себе, ощущать свою неполноценность. Как раз в этом-то и заключалась основная причина мучительной ненавистнической зависти к нему Сальери.

И вот в своей афористической реплике Моцарт с великодушной щедростью подлинного гения равняет его с собой, дает ему право на столь возделенное название, дает, чтобы сейчас же, опять-таки ни о чем не подозревая, навсегда бесповоротно отнять его.

«Гений и злодейство две вещи несовместные». Но ведь он же, Сальери, замыслил злодейство! Значит он не гений?

Сальери берегал яд — последний дар своей Изоры — в расчете на самую злую обиду. Теперь эта «злейшая обида» ему нанесена.

В душе Сальери происходит нечто страшное. Он не может не чувствовать, что Моцарт в своем произносимом им так спокойно, уверенно, как что-то само собой разумеющееся, замечании-приговоре прав. И вместе с тем все в Сальери подымается против этого. Ненавистническая зависть его к Моцарту достигает своего апогея. А между тем ему нечего ответить, возразить Моцарту. Тем хуже для последнего. Сальери ответит ему не словами, а действием.

Именно отсюда — одновременно и гневная, и иронически-злая, и угрожающая реплика Сальери — вопрос на вопрос, сопровождаемая решительным поступком:

Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта.)

Ну пей же.

Тост, провозглашаемый послушно подымающим свой стакан Моцартом, не может не потрясти Сальери.

Ни о чем не догадывающийся, гениальный, простодушный Моцарт, ясный и чистый мир души которого — лучшее подтверждение только что сказанных им слов о несовместимости «гения и злодейства», подымает стакан за здоровье своего убийцы, которого, все с тем же бескорыстным великодушием гения, снова равняет с собой, за связующий их и только что предательски поправанный, злодейски преданный Сальери их дружеский союз:

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

(Пьет.)

По душе Сальери мгновенно пробегает нечто, похожее на раскаяние; он почти готов удержать, остановить Моцарта. Но уже поздно. Произносящий свой тост от полноты души, Моцарт уже осушил свой бокал до

дна. И Сальери страшным усилием воли подавляет свой неосторожный порыв, тут же находя ему наиболее естественное объяснение:

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

Все бесповоротно кончено. Моцарт идет к фортепиано и — в последний раз, попрежнему далекий от каких бы то ни было подозрений, — начинает свой реквием — реквием, исполняемый заживо, над самим собой человеком, часы, если даже не минуты которого сочтены; играет его, чтобы усладить слух своего убийцы.

И Сальери, действительно, услажден. Реакция его на музыку Моцарта — изумительна по своей неожиданности и трагической силе, до последнего предела, до дна обнажающей все его существо.

Слушая последний моцартовский реквием, гордый, давно поставивший себя над миром и людьми, над всеми человеческими радостями и страданиями, Сальери в первый раз в жизни — плачет.

Однако, слезы его вызваны отнюдь не сожалением, не раскаянием, не угрызениями совести за содеянное. Совсем наоборот. Сальери плачет от соединенного действия — божественной гармонии, которую он, как никто, способен ощущать, и от... облегчения.

То, что его терзало и мучило все это последнее время, — разрешено, то, к чему он (как сам он себя так пылко и пламенно, побуждаемый софизмами своей злой страсти, уверил), был предназначен, — совершилось.

Сальери растроган, размягчен; он уже не ненавидит Моцарта, не завидует ему; наоборот, он даже испытывает к нему сейчас дружеское расположение: именно в эти минуты, в первый раз на протяжении всей пьесы, он даже называет его своим «другом».

Однако, во всем этом нет ни тени сочувствия к Моцарту. Его нимало не огорчает, что Моцарт умрет. Упоенный дивной гармонией, Сальери только торопит Моцарта «наполнить звуками» его душу, ибо боится, что яд слишком быстро подействует и испытываемое им эстетическое наслаждение будет не довершено, прервано.

Бесчеловечный, эгоистический эстетизм Сальери встает перед нами во весь свой рост. Выпишем полностью это изумительное место.

С искренним порывом, осушив свой стакан,

Моцарт *(бросает салфетку на стол)*.
Довольно, сыт я.

(Идет к фортепиано.)

Слушай же, Сальери,
Мой Requiem. *(Играет.)*

Ты плачешь?

Сальери.

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...

Спеши — пока в силах, пока яд еще не подействовал.

А Моцарт, великодушный, чистый Моцарт и этот зловещий, страшный порыв Сальери воспринимает по-своему. Он восхищен художническим восторгом Сальери и снова искренно ставит его в один ряд, наравне с собой:

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.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль?...

«Жрецом», как видим, и Моцарт называет себя. Но в его устах это слово не только не имеет ничего общего, но и прямо противоположно жречеству Сальери. Моцарт говорит о бескорыстном союзе чистых друзей прекрасного, «пренебрегающих презренной пользой»; для Сальери, наоборот, польза хотя бы и в ее наиболее утонченной форме — пользы для искусства, является краеугольным камнем касты музыкальных жрецов. Вспомним его слова: «Мы все погибнем, мы все, жрецы, служители музыки» и сейчас же о Моцарте: «Что пользы в нем?» — т. е. погибнем именно потому, что жизнь и творчество «херувима» Моцарта с его «райскими песнями» — полное отрицание «пользы» Сальери.

И еще: Моцарт хотел бы, чтобы все могли так чувствовать музыку, «силу гармонии», как чувствует ее Сальери. Наоборот, Сальери горд и счастлив тем, что так чувствовать может только он один и немногие ему подобные.

Призыв Сальери к Моцарту — «спешить» был вполне обоснован. Яд уже начинает действовать. Моцарт, не успев получить от Сальери ответа на свой последний вопрос, вдруг ощущает приступ недомогания:

... Но я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду, засну.
Прощай же!

Прекрасно понимая в чем дело, Сальери находит в себе и силу воли и цинизм, внешне — бесстрастно, как всегда, но внутренне с самым ядовитым сарказмом ответить: «До свиданья». Что это именно так, показывает последующая радостная и уже явно саркастическая его реплика, произносимая сейчас же по уходе Моцарта:

Ты заснешь
Надолго, Моцарт!

Да, «райский херувим» улетел навсегда; замысел Сальери осуществлен; «целебный нож» отсек то, что его так терзало и мучило.

Сальери может себя чувствовать спокойным и довольным. Но чувствует ли? — Нет. И совсем не потому, что он, по уходе Моцарта,

раскаивается в том, что совершил или сожалеет о Моцарте. Ему не в чем раскаиваться. Логический ход его рассуждений о своем праве и даже «долге» «остановить» Моцарта продолжает иметь для него все такую же непрекаемую силу. Но хладнокровно и спокойно приговоренный им к смерти Моцарт, сам того не ведая и не желая, в свою очередь, смертельно ранил своего убийцу, поразив его, как мы уже указывали, в самом потаенном, самом чувствительном месте.

Сальери ничего не боялся. Как при бароне Филиппе был меч, которым он мог защитить свое достояние от всяких враждебных посягательств, при Сальери — меч его логики, абсолютная уверенность в своей непогрешимости.

Если бы даже Моцарт догадался о его злом умысле, стал упрекать его в нем, Сальери сумел бы противопоставить ему железную цепь своих рассуждений — софизмов, из которых с математической непогрешимостью явствовало бы, что он должен был убить Моцарта и что, убивая его, он совершает акт не только пользы, но и высшей справедливости, которым он, Сальери, регулирует, исправляет несправедливые законы природы. Сальери был бы, вероятно, даже рад возможности показать этому глупому, беспечно-преданному жизни человеку, насколько он, борец за мировую справедливость, титан, гигант духа, умнее, благороднее, выше, чище его. Но Моцарт ничего не заподозрил, ни в чем не обвинял Сальери. Наоборот, его последние слова исполнены были величайшего расположения и дружбы к Сальери, искреннего восхищения перед глубиной и силой его эстетических эмоций. И вместе с тем одной своей непреднамеренной фразой Моцарт поверг его в вечную бездну:

... ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Этими мучительными, страстными вопросами себе самому и заканчивается вторая «маленькая трагедия» Пушкина — трагедия зависти. Конец этот исполнен замечательного художественного такта. Сальери уже никогда не сможет отделаться от этих неотвязных, неразрешимых вопросов, от мучительных сомнений в себе самом, одолевших его на всю жизнь.

Сальери не в силах дать ответ на эти вопросы, но в то же время в глубине своей души он не может не сознавать, что уже одна неотступная постановка им этих вопросов заключает в себе ужасный, убийственный ответ. Безнаказанно такое состояние длиться не может. Когда человек безысходно сосредоточивается на одном каком-нибудь навязчивом, болезненно-мучительном переживании, он и в самом деле заболевает.

И именно этот исход, прямо ничего не говоря о нем, Пушкин выразительно подсказывает концом своей пьесы. Исход этот вполне соот-

ветствует тем биографическим данным о Сальери, которыми располагал Пушкин и которые он положил в основу своей «маленькой трагедии». Надолго переживший Моцарта, умерший в глубокой старости, Сальери в последние годы жизни заболел психически. Ходили упорные слухи, что, умирая, в полном душевном смятении он признался в отравлении Моцарта.

Образы барона Филиппа и Сальери являются едва ли не самым ярким доказательством широты и изумительной силы Пушкина, как художника-реалиста. По всему, что знаем мы о Пушкине, мы можем с полной уверенностью сказать, что его собственному душевному складу, конечно, ближе солнечно-ясная, бескорыстно-щедрая натура Моцарта, нежели мрачные образы мономанов страсти вроде Скупого и Сальери. Между тем эти образы обрели под его пером такую силу выразительности, такое трагическое величие, которые ставят их в ряд величайших художественных достижений мировой литературы.

О других маленьких трагедиях — в следующей статье.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК

Е Ж Е М Е С Я Ч Н Ы Й
Ж У Р Н А Л
ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИИ
КРИТИКИ
И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

К Н И Г А
В Т О Р А Я



Г О С Л И Т И З Д А Т

1 9 • Ф Е В Р А Л Ь • 3 7