

ПОЛИФОНΙΑ И КОНТРАПУНКТ В «МАЛЕНЬКОЙ ТРАГЕДИИ»

А. ПУШКИНА «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»

Дмитрий Дьяков, студент филологического факультета
Бельцкого государственного Университета имени Алеку Руссо.

Научный руководитель: Татьяна СУЗАНСКАЯ, доктор, конференциар

Abstract: *The article studies the musical structure of Pushkin's tragedy "Mozart and Salieri": its polyphonic character, as well as the system of counterpoints. M.Bakhtin's theory serves as the scientific basis of the work. The author comprehensively the counterpoints analyses in Salieris monologue: **genius and villainy, friendship and enmity, arts and crafts**, etc.*

Keywords: *polyphony, counterpoint, monologue, tragedy, character portrayal.*

I. Научные предпосылки работы: теория полифонического романа, положения о контрапункте (М. Бахтин).

М.М. Бахтин – русский философ, культуролог, литературовед, теоретик европейской культуры и искусства, эпических форм повествования, а также исследователь языка.

1) Полифония, по Бахтину, которую он относил ко всей европейской литературе, – это художественный диалог, предполагающий независимость персонажа от авторской позиции. Полифония может образовывать особый жанр, чаще всего эпического рода. При этом неотъемлемой чертой полифонического романа Бахтин считает то, что голос автора романа не имеет никаких преимуществ перед голосами персонажей. Особенность полифонического романа в том, что персонажи, обрастая чужими голосами, приобретают идеологических двойников. Полифония в переводе с древнегреческого – *многоголосие*. Бахтин подчёркивал, что полифония невозможна в драме. Тем не менее, позволим себе всё же показать полифонию и контрапункт в трагедии «Моцарт и Сальери».

2) Контрапункт, по методологии Бахтина, – это разные голоса, «поющие различно на одну тему». Это и есть «многоголосье», раскрывающее многообразие жизни и многосложность человеческих переживаний. «Всё в жизни контрапункт, т.е. противоположность», – говорил М. И. Глинка. Всё в жизни диалог, то есть диалогическая противоположность [2, с. 58]. По существу, с точки зрения философской эстетики, контрапунктические отношения в музыке являются лишь музыкальной разновидностью широко понятых диалогических отношений.

Контрапункт предполагает принцип двустороннего освещения главной темы, с чем связано явление «двойников», например, чёрного человека – двойника Моцарта в трагедии «Моцарт и Сальери». Данная художественная ситуация несет функцию идейную, эстетическую и композиционную.

3) По нашему убеждению, в «маленькой трагедии» А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» мы наблюдаем, как это ни парадоксально, евангельскую аллюзию, в которой Моцарт изображается Пушкиным похожим на Иисуса Христа (назовем ключевые слова, его характеризующие – *священный дар, бессмертный гений, херувим*), а Сальери выпадает роль Иуды (*завистник, избранный остановить, чадо праха*). На первый взгляд, данный контрапункт связан с вечным мотивом борьбы добра и зла, дня и ночи, бога и дьявола, гения и злодейства и т.д. Он подчинен одной теме, но звучащей полифонично: один звук дополняет другой или вибрирует против другого звука.

В каноническом христианском представлении Иуда Искарот – один из учеников Иисуса Христа, предавший его за 30 сребреников и впоследствии окончивший жизнь самоубийством. Вместе с тем мы имели в виду и неканоническое «Евангелие Иуды», обнаруженное в Египте в 1978 году и датируемое 220-340 гг. В нем Иуда Искарот показан самым близким учеником и единственным истинным последователем Иисуса Христа. Согласно найденному памятнику, Иуда, ведавший истинную картину бытия, осознанно очерняет своё имя предательством, выполняя Божию волю и отдав Христа в руки Отца-господа, тем самым увековечивая деяния и Воскресение Сына Божьего. Исходя из вышеизложенного, можно провести параллель, согласно которой Сальери не предаёт Моцарта из зависти или идеи «Завидую глубоко, мучительно завидую»⁹ (116), как принято традиционно полагать, а, напротив, будучи последователем Моцарта: «и новый Гайдн – меня восторгом дивно упоил» (120) и, вероятно, единственным истинным ценителем дара молодого гения, Сальери чётко сознаёт груз бремени, лежащий на его плечах: «Нет! Не могу противиться я доле – Судьбе моей» (120) а именно убийство Моцарта («Что пользы, если Моцарт будет жив?») с последующим Воскресением его через созданные шедевры и обретение бессмертия. «Реквием» Моцарта заканчивается возвышенными нотами, что также свидетельствует о победе жизни над смертью.

Роль Сальери в возвеличивании Моцарта состоит в том, что один из «двух сыновей гармонии» (Сальери) после смерти Моцарта будет вечно обречён оставаться в его тени (контрапунктное разрешение). Для служителя музыки, каким, бесспорно, являлся Сальери, умерщвление плоти – это священный долг, который он обязан исполнить. Он проливает слёзы: «Впервые лью: и больно, и приятно, как будто тяжкий совершил я долг» (124).

После смерти Моцарта Сальери навеки остался в тени славы молодого гения.

II. Контрапункты в монологах Сальери.

Уже в названии произведения – «Моцарт и Сальери» – обозначена основная сюжетная коллизия и сюжетная полифония трагедии, в которой мы отмечаем наличие контрапунктов понятий и персонажей: *зависть и талант*,

⁹ Здесь и далее ссылки на текст «Маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери» даются в круглых скобках по изданию: А.С.Пушкин. Драматические произведения. – М.: 1968.

рационализм и творчество, ремесленничество и гениальность, Моцарт и Сальери, Моцарт и черный человек.

Сальери в первом монологе приводит доказательство своей «горящей любви» к музыке, верности трудов, усердия в ремесленничестве: «Родился я с любовью к искусству. Я слушал и заслушивался...» (115). Но искусство для Сальери – это ремесло, наука, расчётливый тяжёлый труд, тернистый путь: «Отверг я рано праздные забавы. Науки, чуждые музыки, были постылы мне. От них отрёкся я и предался одной музыке» (115).

Уже в начале монолога Сальери мы наблюдаем ряд контрапунктов: *земля – высшая сфера; нет правды на земле – но правды нет и выше; земная правда и её отсутствие*. Сальери, будучи композитором-ремесленником, считал ремесло тождественным искусству: «Ремесло / Поставил я подножием искусству. / Я сделался ремесленник» (115). Здесь мы выделяем контрапункт *ремесло-искусство*, из которого вытекает следующий контрапункт: *алгебра-гармония*: «Музыку, я разъял как труп. Поверил / Я алгеброй гармонию» (115). Сальери «сухой», практичный «творец», желавший выявить и рассчитать научно формулу искусства: «Тогда / Уже дерзнул в науке искушенный / Предаться неге, творческой мечте (115). На основе данных строк мы выделили контрапункт *наука-искусство*. Эти понятия разноплановы, но в случае с Сальери они сливаются в один звук.

Пушкинский Сальери подробно рассказывает о себе. В начале своего творческого пути он скромен и робок: «Я стал творить, но в тишине, но в тайне». Не смея «помышлять ещё о славе», он всецело погружается в мир искусства, забывая житейские нужды: «Два, три дня, позабыв и сон и пищу» и создавая мелодии в безмолвной тишине: «Как мысль моя и звуки, мной рождены» (116). Итак, в ранний период творческого пути Сальери можно выделить контрапункт *тишина – звуки*, передающий творческое настроение и путь композитора: «Вкусив восторг и слёзы вдохновенья» (116). Далее из монолога Сальери читатель узнаёт о следующем творческом этапе – знакомстве с немецким композитором Глюком, с его оперной реформой, полностью изменившей отношение Сальери к творчеству: «Когда великий Глюк / Явился и открыл нам новы тайны / Не бросил ли я всё, что прежде знал, / Что так любил, чему так жарко верил» (116). В данном фрагменте мы можем проследить контрапункт персонажей *Сальери – Глюк*, имена воспринимаются антитетично, но звучат на один мотив: «И не пошёл ли бодро вслед за ним» (116). Третий этап творчества – это успех и слава: «Я наконец в искусстве безграничном / Достигнул степени высокой» (116), во время которого Сальери пожинает плоды своей долгой, трудной и кропотливой работы, радуя сердца людей, наслаждаясь своими успехами и достижениями друзей. «Я наслаждался мирно / Своим трудом, успехом, славой; также / Трудami и успехами друзей» (116).

Сальери приводит в пример успешного итальянского композитора Пиччини (Пучинни), здесь мы наблюдаем контрапункт персонажей *Сальери – Пиччини*, как разных по стилю творцов одного жанра.

Нарушением покоя и торжества Сальери, а также переходом его на следующий творческий этап становится молодой гений – Моцарт, пробуждающий в Сальери ранее неведомую, глубокую зависть. «Ниже, когда услышал в первый раз / Я Ифигении начальные звуки. / Кто скажет, чтоб Сальери гордый был / Когда-нибудь завистником презренным, / Никто!.. А ныне – сам скажу – я ныне / Завистник. Я завидую; глубоко, / Мучительно завидую» (116). В конце первого монолога завистник Сальери размышляет о несправедливости мироздания, находясь в недоумении и негодовании от выбора небес: «О небо! / Где ж правота, когда священный дар, / Когда бессмертный гений – не в награду / Любви горящей, самоотверженья, / Трудов, усердия, молений послан –/ А озаряет голову безумца, / Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!» (116-117). При анализе данного фрагмента мы выделяем контрапункт *завистник – гений* и контрапункт персонажей *Сальери – Моцарт*, которые являются полными противоположностями друг друга, мыслят совершенно по-разному, но являются представителями творческой идеи и творческого направления.

Во втором монологе Сальери рассуждает о выпавшей ему «важной» миссии, оправдывая будущее злодеяние благородными мотивами: «Я избран, чтоб его / Остановить – не то мы все погибли» (120). Сальери, будучи преданным служителем музыки, считает своим священным долгом отравить Моцарта ради спасения искусства и всеобщего блага: «Что пользы, если Моцарт будет жив / И новой высоты ещё достигнет? / Подымет ли он тем искусство? Нет;/ Оно падёт, как он исчезнет: / Наследника нам не оставит он» (120). Сальери, одержимый завистью и ложной идеей, жаждет остановить Моцарта немедленно. «Что пользы в нём? Как некий херувим, / Он несколько занёс нам песен райских, / Чтoб возмущив бескрылое желанье / В нас, чадах праха, после улететь!/ Так улетай же! чем скорей, тем лучше» (120). В данном отрывке мы наблюдаем контрапункт *херувим – чада праха* как противопоставление райского и земного, добра и зла, вечного и временного, высокого и низменного. Ключом к «спасению» Сальери выбирает яд, «последний дар моей Изоры. / Осьмнадцать лет ношу его с собою» (120), перебирая в памяти невзгоды, былые раны, обиды и врагов: «И часто жизнь казалась мне с тех пор / Несносной раной, / С врагом беспечным за одной трапезой» (120). Сальери не особо дорожит жизнью, а мысли о смерти подогревают его страсть: «Как мало жизнь люблю. Всё медлил я. / Как жажда смерти мучала меня» (120). В данных строках мы выделили контрапункт *жизнь – смерть*, вызывающий вечные вопросы, думы и споры. Сальери – человек, всецело посвятивший себя ремеслу и живущий им одним, надеющийся услышать или сотворить, что-нибудь новое, стоящее его усилий и трудов: «Что умирать? Я мнил: быть может, жизнь / Мне принесёт незапные дары; / Быть может, посетит меня восторг / И творческая ночь и вдохновение; / Быть может, новый Гайден сотворит / Великое – и наслажуся им...» Анализируя данный отрывок, мы отметили контрапункт персонажей *Сальери – Гайден*. Гайден – австрийский композитор, основоположник симфонии и струнного квартета, предста-

витель венской классической школы. Сальери – успешный композитор своего времени, педагог и дирижёр, ставший посредственностью.

В финальной части монолога Сальери наконец находит своего недруга в лице молодого Моцарта, провозглашая его новым Гайденом, тем самым решая его дальнейшую судьбу. «Быть может, мнил я, злейшего врага / Найду; быть может, злейшая обида. / Тогда не пропадёшь ты, дар Изоры. / И я был прав! И наконец нашёл / Я моего врага, и новый Гайден / Меня восторгом дивно упоил!» (120). В заключение Сальери определяет способ и время убийства: «Теперь – пора! Заветный дар любви, / Переходи сегодня в чашу дружбы» (120). В финальной части монолога мы обнаруживаем контрапункт *друг – враг* и *яд – любовь*, противоположные друг другу явления, но неразрывно связанные невидимой, тонкой нитью человеческих пороков и добродетелей. В пушкинской трагедии Моцарту также придан персонаж-контрапункт. Это **чёрный человек**, заказавший «Реквием». Он является плодом воображения Моцарта и его двойником, предвестником смерти и отражением чёрной стороны молодого гения. «Я вышел. Человек, одетый в чёрном, / Учтиво поклонившись, заказал/ Мне Requiem. / Мне совестно признаться в этом... / Мне день и ночь покоя не даёт/ Мой чёрный человек. За мною всюду / Как тень он гонится. Вот и теперь / Мне кажется, он с нами сам-третей / Сидит» (122).

В трагедии «Моцарт и Сальери» ключевую роль играет её музыкальная организованность. Первый музыкальный акт – это ужасная пародия слепого скрипача на *voi che sapete*¹⁰ Моцарта, ужасно разозлившее и оскорбившее Сальери, и от души повеселившее молодого гения. «И ты смеяться можешь? / (Сальери), / Ах, Сальери! Уже ль и сам ты не смеешься? / (Моцарт). Нет. Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадонну Рафаэля, / Мне не смешно, когда фигляр презренный / Пародией бесчестит Алигьери. / Пошёл, старик. (Сальери). Постой же: вот тебе,/ Пей за моё здоровье» (117-118).

Второй акт – это игра Моцарта на фортепиано (забава для молодого композитора и его глубочайший восторг) и вместе с тем – недоумение Сальери, окончательно утвердившегося в безумии Моцарта и в своём священном долге остановить его. «Нет! Не могу противиться я доле / Судьбе моей: я избран, чтоб его / Остановить – не то мы все погибли, / Вот яд, последний дар моей Изоры» (120).

В третьем Третий, финальный музыкальный акт – это прощальный «Реквием» великого гения после сказанного им тоста: «За твоё / Здоровье, друг, за искренний союз, / Связующий Моцарта и Сальери, / Двух сыновей гармонии» (123) и выпитого им яда, подброшенного завистником, не смогшего впоследствии сдержать слёзы: «Впервые лью: и больно и приятно, / Как будто тяжкий совершил я долг» (124). «Реквием» великого Моцарта заканчивается мажорными нотами, что символизирует победу жизни над смертью, гения над завистником.

¹⁰ «Вы, которые знаете» – начальные слова арии из оперы Моцарта «Женитьба Фигаро».

Итак, особенности контрапунктного построения трагедии «Моцарт и Сальери» дают возможность рассматривать её как литературное произведение, музыкально организованное, что значительно углубляет традиционное понятие антитезы.

Библиография:

1. БАХТИН, М.М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1963.
2. ПУШКИН, А.С. *Драматические произведения*. М., 1968.