

# ИСТОРИЯ

# И

Выпуск 13 (13)

# КУЛЬТУРА



Санкт-Петербург  
2015

Институт истории  
Санкт-Петербургского государственного университета  
Кафедра истории западноевропейской и русской культуры

# **ИСТОРИЯ И КУЛЬТУРА**

**Выпуск 13 (13)**

**СТАТЬИ. ИССЛЕДОВАНИЯ**

**ПУБЛИКАЦИИ. МАТЕРИАЛЫ**

**СООБЩЕНИЯ. ЭССЕ**

Санкт-Петербург  
2015

ББК 83+85+87.8

История и культура. Вып. 13 (13)

Статьи. Исследования. Публикации. Материалы. Сообщения. Эссе

ISSN 2222-2960

Институт истории Санкт-Петербургского государственного университета  
Кафедра истории западноевропейской и русской культуры  
Заведующий кафедрой  
кандидат исторических наук, доцент *Д. О. Цыпкин*

Рекомендовано к печати  
Ученым советом Института истории СПбГУ

Рецензенты:

*В. Е. Ветловская*, доктор филологических наук,  
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН  
*Г. М. Прохоров*, доктор филологических наук,  
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН

**РЕДКОЛЛЕГИЯ:**

доктор филологических наук, профессор Ю. К. Руденко (СПбГУ) —  
ответственный редактор  
кандидат исторических наук М. А. Шibaев (СПбГУ) — ответственный  
секретарь  
кандидат исторических наук А. В. Березкин (СПбГУ)  
доктор филологических наук В. Е. Ветловская, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН  
кандидат искусствоведения, доцент В. В. Горячих (СПбГК им. Н. А. Римского-  
Корсакова)  
доктор филологических наук, профессор Ю. В. Зобнин (СПбГУТД)  
доктор философских наук, профессор А. Л. Казин (СПбГУКиТ)  
кандидат искусствоведения, доцент О. Б. Сокурова (СПбГУ)  
кандидат исторических наук, доцент Д. О. Цыпкин (РОСФОТО)  
кандидат филологических наук, доцент А. А. Шелаева (СПбГУ)

**Электронная версия сборника находится на сайте**  
**<http://history.pu.ru/rus/IK>**

Адрес редакции:  
199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д. 5  
Тел./факс (812) 328-94-47

© текст, авторы статей  
(см. оглавление), 2015

## ОГЛАВЛЕНИЕ

### I

#### СТАТЬИ. ИССЛЕДОВАНИЯ

<i>О. Б. Сокурова.</i> Слово о Лермонтове . . . . .	5
<i>С. В. Иванова.</i> Гравюры Апостольского кредо и изменения иконографии Воскресения в России. . . . .	38
<i>Ю. К. Руденко.</i> Диалог культур в маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» . . . . .	65
<i>И. Ф. Прийма.</i> «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского в южнославянской среде: этапы восприятия . . . . .	92
<i>И. Ю. Шауб.</i> Александр Блок и Великая война . . . . .	138
<i>Ю. В. Зобнин.</i> Мандельштам и методисты . . . . .	165
<i>А. В. Родосский.</i> Бразильская литература в русских переводах . . . . .	218

### II

#### ПУБЛИКАЦИИ. МАТЕРИАЛЫ

<b>С. П. Дягилев</b> «Современная скандинавская живопись» (статья 1897 года). Подготовка текста, вступительная статья и комментарии <i>Н. Д. Мельник</i> . . . . .	237
<i>Н. Д. Мельник.</i> Очерк С. П. Дягилева «Современная сканди- навская живопись» как отражение его художественных принципов . . . . .	237
<i>Дягилев С.</i> Современная скандинавская живопись . . . . .	243

<i>Т. Г. Иванова.</i> Из портфеля Словаря русских фольклористов (владимирские краеведы) . . . . .	280
Список сокращений . . . . .	282
Борисов Владимир Александрович . . . . .	283
Гарелин Яков Петрович . . . . .	286
Гольшев Иван Александрович . . . . .	289
Нарбеков Ксенофонт Иванович . . . . .	294
Тихонравов Константин Никитич . . . . .	295

### III СООБЩЕНИЯ. ЭССЕ

<i>Е. А. Ляховицкий, М. А. Шибяев.</i> Писцы Макариевских Миней Четых . . . . .	301
<i>А. Л. Мамонтов.</i> Юноши и секта: о распространении манихейства среди североафриканской молодежи во 2-й половине IV в. н. э. . . . .	324
<i>А. В. Берёзкин, С. Ю. Крицкая.</i> Графиня отравилась: «последнее слово» осужденного в английской культуре XVIII века . . . . .	333
<i>К. В. Сошникова.</i> Политика и театр: гастроль английской труппы в Париже в 1822 году . . . . .	354
<i>С. В. Фролов.</i> М. И. Глинка в Благородном пансионе при Главном Педагогическом институте (Санкт-Петербург): Некоторые общие условия жизни и обучения . . . . .	369
<i>Е. А. Булучевская.</i> Русская эмиграция по материалам Римского архива Вяч. Иванова . . . . .	383
<i>А. Лецинский.</i> Об именах в стихотворениях Осипа Мандельштама и Эдгара По . . . . .	402
<i>А. В. Меркулова.</i> Бомбардировки британскими ВВС Кёнигсберга в августе 1944 года . . . . .	410
Аннотации . . . . .	419
Summaries . . . . .	427

Об авторах .....	434
Authors .....	439
Требования к авторским материалам.....	443
Порядок рецензирования рукописей научных статей, поступивших в редколлегию альманаха.....	450

Ю. К. Руденко

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В МАЛЕНЬКОЙ ТРАГЕДИИ  
А. С. ПУШКИНА «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»\*

1

На первый взгляд, тема кажется парадоксальной. О каком диалоге культур можно говорить в связи с произведением, в котором всего два персонажа и оба не просто носят имена реальных лиц, но принадлежат одной и той же культуре — западной?

Парадокс исчезает, стоит только задаться вопросом: а почему — или, еще важнее, *зачем* — Пушкин из довольно обширного плана «маленьких трагедий» о страстях человеческих, датируемого приблизительно 1827 годом, но восходящего к замыслам начала 1826 года в Михайловском,\*\* реализовал всего три, и одну из них — «Моцарта и Сальери» (№ 3 в списке 1827 года; «трагедию *зависти*», как ее часто называют, имея в виду содержательный аспект «страстей», узнаваемых по названиям списка)?

«Зависть» Сальери к Моцарту, как отмечают (специально или вскользь) многие исследователи трагедии Пушкина, изображается поэтом вовсе не как черта характера итальянского музыканта, но как «зависть» именно и только к Моцарту, за которой, в конечном итоге, просматривается отнюдь не *зависть* как таковая, но корпоративный *страх* пусть и талантливого, даже *славного* «цехового мастера» — к *гению*, «в полете творческой мечты» свободно попирающему все и всякие «правила» ремесла и тем самым *опасному*

не для одного только «завистника» Сальери, но для «нас всех, жрецов, служителей музыки» [2; 310]\*\*\*. Поэтому и устранение этой неуправляемой и непредсказуемой «помехи» получает мотивацию не в «зависти», а в *ненависти* «твари дрожащей»\*\*\*\* (дрожащей сейчас — за свое положение при Венском Дворе, в перспективе — за нажитые им «нужды низкой жизни», слишком ненадежно поддерживаемые его «глухою славой») — к «гуляке праздному», столь «незаслуженно» наделенного Творцом «небесным даром» музыкального гения.

Всё дело — в тех *личностных* характеристиках героев-антиподов, которые выстраиваются Пушкиным в трагедии. В них — вся суть художественного (и *жизненного*) конфликта, столь лаконично и в то же время исчерпывающе глубоко выраженного поэтом.\*\*\*\*\*

Напомним, произведение состоит из 2-х сцен — утром, в доме Сальери, и после обеда, в трактире «Золотого Льва». В первой доминирует Сальери, во второй — Моцарт. Авторские *принципы* их характеристик столь же антитетичны, как и сами персонажи — единственные *говорящие* персонажи трагедии.

Первая сцена открывается и завершается внутренними монологами Сальери — начальным, самым обширным по объему, и заключительным, несколько меньшим, но тоже существенно развернутым. Вторая сцена, в противоположность первой, решена сугубо диалогически и после ухода уже отравленного Моцарта заканчивается третьим (завершающим и всю трагедию) весьма лаконичным монологом Сальери, состоящим из смятенных риторических вопросов, не только не опровергающих, но, напротив, утверждающих безусловную истинность *мимоходом* произнесенной мысли Моцарта, *убийственной* для Сальери?\*

Все три монолога Сальери являются *внешними структурными опорами*, архитектурно скрепляющими произведение в совершенное, законченное целое.

Однако в трагедии есть и другая, *внутренняя система структурных опор*, обозначенная самой *музыкой* Моцарта, тоже *трижды* звучащей со сцены по ходу действия пьесы: первый раз —



в намеренно обедненном, народно-песенном виде, когда слепой бродячий скрипач, прихваченный Моцартом на улице, пиликает в доме Сальери «из Моцарта нам что-нибудь», веселя автора мелодий и вызывая крайнее негодование хозяина дома; второй раз — в той же первой сцене, когда сам Моцарт играет для Сальери свою фортепианную импровизацию; и последний раз — в финале второй сцены, когда Моцарт, перед тем как почувствовать недомогание и «пойти соснуть», играет «другу»-убийце начало своего Реквиема, звучание которого означает одновременно кульминацию и развязку всей трагедии.

## 2

Что же представляет собою Сальери как *тип личности*?

Он раскрывается перед нами именно и прежде всего в своих монологах первой сцены, которые носят сразу и манифестационный, и апологетический по отношению к себе, и интимно-автобиографический характер.

Вступительный монолог первоначально является безукоризненно выстроенной логической цепочкой *самохарактеристики* героя с отчетливо простиупающей в подтексте автоапологетической подоплекой.

Открывается монолог, однако, декларативной *сентенцией* обещающего характера:

Все говорят: *нет правды на земле.*

***Но правды нет — и выше.*** <...> (306)<sup>8\*</sup>

Сентенция эта откровенно кощунственна, поскольку утверждает в качестве непреложной истины — ***неправду Божественного миропорядка.*** При этом для Сальери достаточным основанием ее *беспрекословной* истинности выступает ни более и ни менее как *его собственное* (т. е. личное) ***мнение.***

<...>Для меня

Так это ясно, как простая гамма.

Доказательством же столь непреложной «ясности» высказанной им кощунственной идеи являются перечисляемые им далее строго тезированные, и при этом, казалось бы, сугубо *индивидуальные* факты его жизни. Он словно бы перечисляет одну за другой *свои личные заслуги* перед Богом, оставшиеся, однако, *незамеченными* и *неоцененными*:

**Первая:** «Родился <...> с любовью к искусству», еще ребенком плакал «невольными и сладкими слезами», слушая звуки церковного органа.

**Вторая:** «Отверг <...> рано праздные (т. е. свойственные вообще всем детям) забавы» и от «наук, чуждых музыке, <...> отрекся <...> упрямо и надменно», предавшись «одной музыке».

**Третья:** Преодолев «ранние невзгоды, <...> ремесло поставил <...> подножием искусству» и в результате «перстам придал послушную, сухую беглость и верность уху».

**Четвертая:** «Музыку <...> разъял как труп», «поверил <...> алгеброй гармонию».

**Пятая:** Лишь после этого — «в науке искусенный» — «дерзнул <...> предаться неге творческой мечты».

**Шестая:** Долго (надо понимать, годы и годы) *творил* — «но в тишине, но втайне» (т. е. скрывал буквально ото всех, даже от близких, которых у него словно бы никогда и не бывало<sup>9\*</sup>, — какая непомерная гордыня!) и, «не смея помышлять еще о славе» (306), бестрепетно сжигал плоды своих трудов.

**Седьмая:** «Когда великий Глюк явился и открыл <...> новы тайны», он «бодро и безропотно <...> пошел за ним», *отрекшись от своих прежних «заблуждений»*<sup>10\*</sup>.

**Восьмая:** На этом, новом для себя пути, *благодаря «усильному, напряженному постоянству»*, он «наконец в искусстве безграничном достигнул степени высокой» — тогда ему и «улыбнулась» *слава...*

**В результате** — достижение вершины личного успеха, «счастлирое» сознание удовлетворенного самолюбия, «гордое» чувство самоудовлетворенности и, как итог, возможность «наслаждаться мирно» успехами «друзей, товарищей <...> в искусстве дивном» (307)<sup>11\*</sup>.

Смысл всех этих «тезисов» тот, что именно он, Сальери, наделенный с младенчества любовью к музыке, с детства «упрямо и надменно» отдавший всего себя служению исключительно ей, должен был тем же «небом», столь определенно направившим его на этот путь, столь же «безгранично» щедро вознагражден!.. Этот смысл остается *невывказанным*, но *подразумевается* как нечто само собой разумеющееся<sup>12\*</sup>.

В этот момент монолог, оставив в подтексте этот *безукоризненный*, по мнению Сальери, вывод, вдруг взрывается совершенно неожиданным и, казалось бы, никак не подготовленным признанием:

*Нет, никогда я зависти не знал.*

О, никогда! <...> (307)

Речь, до сих пор строго тезированная, стройная, идиллически возрастающая *crescendo* и уже перешедшая в идиллическое *lento*, превращается в лихорадочно перечисляемые «доказательства» уже этого, *внезапного* заявления. «Сальери *гордого*» не сделали «завистником презренным» ни громкая слава Пиччини, сумевшего «пленить <...> слух диких парижан», ни новые великие достижения Глюка («Ифигении начальны звуки») (307). В заключительном монологе сцены к этим двум именам добавится еще одно — имя Гайдна, величайшего, по крайней мере, из двух названных. Ни к ним, и ни к кому из современников, Сальери, прекрасно знавший свое скромное место среди них, ни разу не испытал завистливого чувства, довольствуясь своей — пускай даже «глухой» (310) — славой, умея поддержать высоту своего достоинства тем, что прослыл «Сальери *гордым*». Он вполне смиренно сознавал, что может появиться «*новый Гайдн*», который —

<...> *создаст*

Великое — **и наслажуся им...** (311)

Успех (свой собственный и товарищей *по ремеслу*), величие (Глюка, Гайдна), слава (у каждого — своя), исключительное значение творчества (те же Глюк, Гайдн, даже неведомые будущие «новые Гайдны») — всё это хорошо и приветствуется, коль скоро совершается в рамках одной только «дивной» музыки и во славу ее. По отношению к ним *зависть* — «презренна», она —

Змея, людьми растоптанная, живые

Песок и пыль грызущая бессильно <...> (307)

Но вот явился долгожданный «*новый* Гайден», всё более великий в каждом новом своем творении, дарящий всем, и в том числе Сальери, «новы наслажденья». И что же? Именно ему он стал «завидовать; глубоко, мучительно завидовать». Он медлит даже *имя* его назвать и, повторяя вновь свое начальное кощунство, извергает целый поток *страстных*, поистине *безумных упреков* — **Богу**:

<...> 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?**.. — (307)

Наконец, звучит и его *имя*: «**О Моцарт, Моцарт!**»

Не Сальери в своей «зависти» к нему, а если говорить точнее — в *бессильном негодовании* на **Божью «неправоту»**, но Моцарт — тот самый Моцарт, которому «небо» даровало «**священный дар**» *творчества*, которого воздвигло на недосягаемую даже для многих *истинно великих* высоту (не считая бесчисленных Сальери с их

«глухою славою»), наделив *«бессмертным гением»*, живущим в душе только *величайших* творцов искусства, — оказывается *«безумцем»*, *«гулякой праздным»*!..

В устах Сальери эти аттестации — отнюдь не *ругательства*, рожденные бессилием злобы. За ними у Пушкина — целый комплекс жизненных реалий, сопровождавших Моцарта в последний, самый зрелый период его творчества: он первый в век *обязательного* искательства могущественных меценатов, посмел демонстративно отказаться *служить* кому бы то ни было (говоря словами Чацкого — *«прислуживаться»*), обрекши себя только на материальный достаток от случайных заказов (как пражский заказ «Дон Жуана» или анонимный заказ «Реквиема») или от выступлений в концертах с собственными новыми сочинениями, — концертах, организуемых *добровольными* меценатами. Это было *вольное искусство* совсем не в духе общепринятого образа жизни тогдашнего музыканта-композитора (и конечно, Сальери). Жизнь Моцарта последних лет — при увеличивавшейся семье — находилась все время на грани нищеты, усугублявшейся недовольством тайных правителей мира от превращения масонского мифа в сказочный фейерверк «Волшебной флейты», открытой личной неприязнью к Моцарту австрийского императора Франца, умелым сервильизмом и интригами Сальери, перехватившего у Моцарта должность придворного капельмейстера Венского Двора (дававшую солидный и постоянный доход). Ходили (а может быть, специально муссировались) слухи об участвовавшемся пьянстве Моцарта на почве этих житейских неурядиц и грозившей нищеты. Вот что значит здесь *«безумец»* (читай: *свободный творец*) и *«гуляка праздный»* (читай: *не имеющий обеспеченной должности и пишущий что сам захочет*). Пушкинскому читателю это было понятно без комментариев. Поэтому не *смысл* презрительных аттестаций Сальери оказывался важным, а их злобный сарказм, адресованный «небесной» *неправде*. Вот почему в Моцарте — этом «новом Гайдне», Сальери «наконец нашел <...> *врага*» (311), безусловно подлежащего уничтожению, — и «чем скорей, тем лучше» (311).

Итак, — зададимся еще раз этим вопросом — какой *тип личности* воплощает в себе Сальери?

Прежде всего — и это подчеркнуто Пушкиным с самого начала — он *эгоцентрик*. Чего стоит один только непрерывающийся ряд всех этих «для меня», «...я..», «...я..», «...я..», «...я..», «постылы мне» и снова «...я..», «...я..», «...я..» — до бесконечности (всего 20 раз, включая 3 падежных варианта) (306–307).

Во-вторых, он с чувством самодовольства и собственной правоты называет себя «Сальери *гордым*» (307). Гордыня, между тем, *первый* и *главный* из смертных грехов, источник всей человеческой греховности. Это — грех Люцифера, *Ангела Света*, возмнившего себя выше Бога Творца, за это низвергнутого во тьму преисподней и ставшего *сатаной* — *ангелом тьмы, лжецом*, источником зла и *человекоубийцей*.

Под личиной «друга» Сальери скрывает отнюдь не «зависть» к Моцарту (*точно так же он мог бы завидовать и Глюку, и Гайдну*). Его инвектива против *зависти* — не что иное, как попытка самообмана и самооправдания. Он *ненавидит* только Моцарта — и именно как *Божьего избранника*; «зависть» его — чувство *сатанинской природы*, отнюдь не человеческая *слабость* или *страсть*.

Он, следовательно, *богопротивник*. А отсюда — его отрицание Божьей «*правды*» в начале и утверждение Божьей «*неправоты*» в конце монолога. *Себе* присваивает он *прерогативу Высшего Суда*: убивая Моцарта, он якобы «*восстанавливает справедливость*», о чем и говорит прямо во втором монологе первой сцены, после ухода Моцарта:

Нет! не могу противиться я доле  
Судьбе моей: я *избран*, чтоб его  
Остановить — *не то, мы все погибли*,  
*Мы все, жрецы, служители музыки*,  
*Не я один с моей глухою славой...* (310)

Сальери аттестует себя здесь более чем откровенно: он — всего лишь представитель *корпорации* «жрецов, служителей музыки», не более. При всем том стать *убийцей* Моцарта «*избран*» именно он. — *Кем* «избран»? — «Судьбой», — *лукавит* Сальери. У этой безликой «судьбы» есть совершенно определенное, уже вполне ясное для внимательного читателя (зрителя) *имя*, руководящее страстями и поведением Сальери — *человекоубийца, дьявол, сатана*. Это именно он нашептывает Сальери весьма неожиданный и более чем странный аргумент:

Что *пользы*, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет? (310)

Слово «*польза*» в устах Сальери звучит настолько *нелепо*, что невольно заставляет вспомнить, насколько безоговорочно эстетика того времени, когда разворачивается действие трагедии, трактовала *искусство вообще как свободную игру свободных творческих сил человека* — *игру, чуждую всякой утилитарности*.

Кстати, этот же принцип тогдашнего эстетического сознания прозвучит и из уст самого Моцарта в конце трагедии — после того, как он представит Сальери свой, еще не законченный «Реквием» и увидит впечатление, произведенное им на последнего:

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*,  
*Единогo прекрасного жрецов*. (315)

Но у Моцарта понятие «*пользы*» ассоциируется с заботой «о *нуждах низкой жизни*» и ни о чем другом. Даже эпитет «*низкая*»

применительно к «жизни» имеет исключительно *констатационный* смысл — безо всякого оттенка презрения или пренебрежения: «низкое» не более чем лексический антоним «высокого». В контексте (да порой и в тексте) пушкинской трагедии актуализируются еще, по крайней мере, две другие пары антонимов, синонимичные этой: «реальность» — и «искусство», «жизнь» — и «творчество».

Не то у Сальери.

Повторив свой риторический вопрос о «*пользе*» Моцарта, Сальери дает ему итоговую развернутую характеристику, столь высокую по смыслу и значению, что не оставляет ни тени сомнения относительно *природы* как *моцартовского гения*, так и *своей ненависти* к нему:

...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. (310–311)

Итак, расставлены все точки над *i*. Моцарт не входит в корпорацию «жрецов, служителей музыки», потому что он сам если не «*бог*» музыки, то «*херувим*» (*посланец Бога*), а его музыка — это «*песни райские*», они *крылаты*, разлетаются в народе и *окрыляют* его. Зато в «жрецах, служителях музыки», они «*возмущают бескрылое желанье*» тоже *летать*, на что они неспособны.

В подтверждение «бесполезности» Моцарта Сальери приводит *один-единственный* «аргумент» — голословный, не имеющий ни логических, ни исторических оснований, более того — совершенно *лживый*: он «не подымет» искусство, потому что «не оставит... *наследника*», а потому «оно падет опять, как он исчезнет».

Спрашивается, *почему «наследника он не оставит нам»?* Не потому ли, что *не должен* оставить? Он сам или его «наследник» (это все равно) — *смертельная угроза* карьерному, а значит, и житейскому благополучию не одного только Сальери с его «глухой славой», но и всех его сотоварищей по «славе».



Однако кем все-таки «избран» именно Сальери, это «чадо праха», «остановить» — *отравить* Моцарта? Мы видели, что все его «аргументы» — *ложь*, и если сам он — *человекоубийца*, то, значит, «избран» он не иначе, как в *сатанинском совете*...

Слово «наследник» недвусмысленно намекает на знаменитую Иисусову притчу о виноградарях, присутствующую, почти дословно совпадая, в трех Евангелиях, кроме последнего (см. Мф: 21, 33–39; Мк: 12, 1–8 и Лк: 20, 9–15). Реминисцентная параллель здесь у Пушкина предельно очевидна. Виноградари в Евангелиях символизируют собой «работников», *нанятых* для возделывания подготовленной *не ими* — *Хозяином* виноградника, *трудовой нивы*» (т. е. труд вообще «людей на Земле», но в контексте притчи *профессиональный* труд каждого человека), которых Хозяин виноградника (т. е. Господь Бог — Творец мира и земли) *нанял возделывать* свою часть трудовой нивы, отдавая ему в положенные сроки *плоды* трудов своих. Люди же («виноградари») воспротивились *платить по найму* и возжелали *присвоить себе* самый «виноградник», побивая камнями или убивая всех посланцев Хозяина (*Пророков*, напоминавших им о Божьих заповедях). Тогда Хозяин виноградника (Бог) послал к ним «сына <своего> возлюбленного», надеясь: «может быть, увидевши его, *постыдятся*» (Лк: 20, 13). Они же, в *безумии* своем, решили: «<...> это *наследник*; пойдем, *убьем его, и наследство будет наше*» (Мк: 12, 7)<sup>14\*</sup>. Говоря о «наследнике» Моцарта, Сальери, похоже, одну только первую часть Иисусовой притчи смутно то ли помнит, то ли нет, а ее заключения не помнит вовсе — может быть, в *гордыне* своей и *не хочет помнить* ее? А между тем в Евангелии Христос так завершает притчу: «*Что же сделает хозяин виноградника? Придет и предаст смерти виноградарей*, и отдаст виноградник другим» (Мк: 12, 9). Кому же? — Ответ мы находим в Заповедях Блаженства: «*Блаженны кроткие*, ибо *они наследуют землю*» (Мк: 5, 5). *Простодушие* и *детскость* поведения Моцарта, которые мы постоянно будем отмечать в нем, рассматривая действие трагедии, — не сродни ли этой *блаженной кротости*?..

Евангельское реминисцентное слово в тексте трагедии Пушкина заставляет понять, что сальериевский смятенный ужас, вызванный самим **существованием** Моцарта, основывается не на чем ином, как на *кастовом желании «жреца» музыки навсегда сохранить свою «власть» над нею*. К тому же реминисцентный смысл слова «наследник» будет неожиданно и очень точно поддержан во второй сцене трагедии, когда, после исполнения Моцартом своей фортепианной импровизации, Сальери скажет прямо:

Ты, Моцарт, **бог**, и сам того не знаешь <...> (310)

По смыслу притчи о виноградарях «*возлюбленный сын*», он же «наследник», это **Сын Божий**. Понимание этого смысла, спрятанного Пушкиным в *подтекст*, позволяет точнее понять не только психологический, но и социальный и онтологический смысл конфликта всей трагедии: любая *корпорация*, живущая своим *ремеслом*, всегда старается *оттолкнуть* от себя (или *вытолкнуть* из своей среды) *гения-творца*, грозящего возмутить спокойное болото самодовольного *ремесленного круга* — не допустить к повышению по должности, не подпустить к «денежной» работе, сократить по штату под благовидным предлогом, замолчать делаемое им, скомпрометировать, оклеветать, наконец — как здесь — *убить*. «Тому в истории мы множество примеров знаем», как говаривал дедушка Крылов.

Главное для Сальери не в том, чтобы Моцарт не оставил после себя «наследника» — это несбыточное, утопическое, желание Сальери утверждает как аксиому. Бесконечно важно другое: Моцарт-*гений*, Моцарт *уже творящий*, — это непрерывно возвышающийся над господствующей рутинной *ремесла* уровень и технического новаторства, и духовного возрастания самого искусства музыки. В том и состоит миссия *гения*, что, будучи даруемым *свыше*, он открывается всем людям без разбора, поддерживая в них *божественное начало* их природы. Именно отсюда в трагедии мотивы «неба», «Божьей *правды*», «Божьей *правоты*», Моцарта — «*херувима*», его

музыки — *«райских песен»*. И отсюда же *«безумцем»* в устах Сальери Моцарт является как *творец* ни для кого больше недоступного Высокого, Вдохновенного, Окрыленного, Прекрасного.

Но таково *самосознание* Сальери.

Если же суммировать *объективный* смысл всех деталей и нюансов пушкинской его характеристики как *личности*, то перед нами — *типичный западный* человек, с его органическим *индивидуализмом, эгоизмом* (в данном случае эгоцентрического накала), мировоззренческим и практическим *протестантизмом*, с защитным чувством *корпоративной солидарности*. С другой стороны, *объективный* смысл его «славы» — *посредничество* между *гением*, избранным себе в *кумиры* (в данном случае — Глюком), и *массой*, живущей *современным* ей искусством. Трагедия Сальери в том, что, устрняя Моцарта, он *не может знать*, что «наследник» Моцарта вступит в свои права уже в следующем (за гибелью Моцарта) году<sup>16\*</sup>, и это — *всеобщий, никем не устранимый* процесс.

#### 4

Прямо противоположный ему *тип личности* представляет собой пушкинский Моцарт.

Восстановим предшествующий появлению его у Сальери ход событий.

Рассказывает Моцарт:

<...> Намедни ночью

Бессонница моя меня томила,  
И в голову пришли мне *две, три мысли*.  
Сегодня их я набросал <...> (309)

<...> Я шел к тебе,

*Нес кое-что тебе я показать* <...> (308)

<...> Хотелось

*Твое мне слышать мненье* <...> (309)

Уже здесь характеристика Моцарта предельно прозрачна: он, *Богом одаренный гений*, лишен малейшего тщеславия: он не думает о своей одаренности, потому что она *живет* в нем, а он — в ней и ею. Невероятно предположить, чтобы Моцарт не знал или хотя бы не слышал об интригах Сальери против него лично, но он не придает значения *личному характеру* никого из сотоварищей «в искусстве дивном», а видит в них именно и только *сотоварищей*. Настоящее творчество всегда сопряжено с сомнениями, *то ли это, так ли это, понятно ли это, впечатляет ли оно, как задумано и как ему следует впечатлять* и т. д. Сальери, при всем своем интриганстве, искусный притворщик, и потому Моцарт искренне считает его «другом». Сама ситуация прихода Моцарта к Сальери, чтобы *его* впечатлением проверить, удачно или нет пригрезившееся ему ночью и записанное на ноты утром, красноречиво свидетельствует о *простодушной открытости* его гения.

По пути к Сальери случился с Моцартом непредвиденный казус, показавшийся ему *забавным*: он —

<...> проходя перед трактиром, вдруг  
Услышал скрипку... <...>  
<...> Слепой скрипач в трактире  
Разыгрывал *voi che sapete* <...>  
<...> друг Сальери!  
*Смешнее* отроду ты ничего  
Не слыхивал... <...> (308)

Что «*смешного*» услышал Моцарт, «проходя перед трактиром»? Конечно, рассмешило его то, как галантный оперный романс вдруг звучит в примитивном *народном* изложении, и звучит совершенно безотносительно к опере, даже в полном *отрыве* от нее. Это уже совсем не оригинальный Моцарт, и все же *Моцарт*, а не кто-нибудь другой! Конечно, «смешнее» ничего нельзя было услышать, потому что *ничего подобного до сих пор никогда и ни с кем не случалось...*

Далее. Входя к Сальери, Моцарт, услышав свое имя, посчитал, что «друг» его заметил, и он сожалеет, что теперь не получится «угостить» его «нежданной *шуткой*» (308).

Приглашая уличного слепца все же войти, он с комической торжественностью произносит: «*Из Моцарта нам что-нибудь!*» (308). Старик играет *еще одну* моцартовскую мелодию — на сей раз арию из «Дон Жуана» (неизвестно какую — в опере их, разошедшихся по трактирам, наберется не меньше десятка). Таким образом, сначала как бы за сценой и сразу вслед за тем уже на сцене *впервые звучит музыка Моцарта*, пусть и в сколь угодно упрощенном виде...

Слушая уличного скрипача, Моцарт *веселится как ребенок* («*смешнее ты ничего не слыхивал*»), и не может себе помыслить, насколько вся его «шутка» и каждый ее момент приводят Сальери — в нескрываемое *бешенство*. И нетрудно догадаться почему. Он слишком болезненно понимает, насколько невозможной в этой ситуации была бы фраза: «*Из Сальери нам что-нибудь!*» Оскорбленное самолюбие заставляет его не просто возмутиться моцартовской «шуткой», но ни более и ни менее, как обвинить Моцарта... в *кощунстве!* Сам он наедине с собой в монологе накануне прихода Моцарта *кощунствовал в точном смысле*, Моцарта же он обвиняет в кощунстве по отношению к *высокому искусству*... Причем обвиняет *не прямо*, а как *отступника среди «своих»!*

Соответствующая тирада его звучит более чем высокопарно:

Мне не смешно, когда *маляр негодный*  
Мне *пачкает Мадонну Рафаэля*,  
Мне не смешно, когда *фигляр презренный*  
*Пародией бесчестит Алигьери.* (308)

Моцарт воспринимает эту тираду всего лишь как знак того, что Сальери «не в духе нынче», и собирается уйти, обещая прийти «в другое время» (309). Это — еще одно поразительно ясное свидетельство его *простодушия*, которое в человеке 35-ти лет, уже

испытывшего множество превратностей судьбы, встретившего на своем жизненном пути людей всевозможного нравственного достоинства, не может быть чем-либо иным, как не одной наиболее глубинных **доминант** его личности.

А Сальери, столь бурно обличая пиликанье слепого скрипача, попадает в более чем неумеренный пафос, *выдавая* тем самым — и притом *вполне безотчетно для самого себя* — свое **подлинное** понимание **уровня таланта** Моцарта и его **места** в мире музыки, поставив мысленно его гений *рядом* с двумя **величайшими** гениями в истории западного искусства — **Рафаэлем** и **Данте**...

Таким образом, на непритязательной моцартовской «шутке» построена в трагедии коллизия **первого личностного противостояния** Моцарта и Сальери.

Среди вышеприведенных цитат отчетливо выступают, казалось бы, никак не связанные друг с другом факты.

*Первый:* Моцарт несет «другу Сальери» некую «**безделицу**», которую только что утром «набросал», чтобы услышать о ней его **авторитетное** (безо всяких шуток!) мнение.

*Второй:* Моцарт, чтобы повеселить Сальери, прихватывает по пути слепого скрипача, наигрывавшего в трактире мотив из «Свадьбы Фигаро».

В реальности коллизия разворачивается в обратном порядке. Сначала играет слепой скрипач; Сальери с негодованием отвергает неуместную, по его мнению, моцартовскую «шутку» и гонит старика; Моцарта же строго, как учитель расшалившегося ученика, останавливает вопросом по существу: «Что ты мне принес?»; и Моцарт чуть ли не смущен: «Нет — так, **безделицу**. <...> но теперь тебе не до меня» (309).

Ответ Сальери одновременно и комплиментарен (так понимает его Моцарт), и докторально величествен (мол, правильно, Моцарт и *должен* ставить Сальери если не выше, то, уж точно, *наравне* с собой), и даже не без сарказма (в унижительном для самого Сальери смысле):

...Ах, Моцарт, Моцарт!  
Когда же мне не до тебя? Садись;  
Я слушаю. <...> (309)

За фортепиано Моцарт сначала пытается обрисовать словами *настроение* своей пьесы. (Музыковеды давно уже доказали, что у Моцарта нет пьесы, которая бы прямо соответствовала сочиненной Пушкиным программе, но близкая пушкинскому описанию музыка отчасти напоминает некоторые из его поздних фортепианных фантазий, а ближе всего — увертюру к «Дон Жуану». Пушкин оставил за постановщиками право выбора из произведений Моцарта либо подходящей пьесы, либо, что вероятнее, импровизационной контаминации различных моцартовских тем.)

В пушкинской программе моцартовского творения замечателен *мотивный контраст*, словно бы предрешающий финал трагедии:

<...> Представь себе... кого бы?  
Ну, хоть меня — немного помоложе;  
Влюбленного — не слишком, а слегка —  
С красоткой, или с другом — *хоть с тобой*,  
Я весел... Вдруг: *виденье гробовое*,  
*Незанный мрак* иль что-нибудь такое... (309)

Идет короткая ремарка: «*Играет*»), — но прячется за ней **второй раз реально звучащая музыка Моцарта**, исполняемая уже самим автором, — музыка такой силы воздействия, что потрясенный Сальери не может удержаться от изумления:

<...> Ты с *этим* шел ко мне  
И мог остановиться у трактира  
И слушать скрипача слепого! — Боже!  
*Ты, Моцарт, недостойн сам себя.* (309)

В этом упреке невольно сочетаются друг с другом **два полярных мотива**, одинаково характеризующих *музыку* Моцарта, — ee

*всенародная общедоступность* и ее *высокопрофессиональная элитарность*. Упрек несет в себе и еще один — *скрытый* — смысл: Сальери — *опять подсознательно* — ставит Моцарта на высоту, по крайней мере недоступную ни для него, ни для известных ему прочих «жрецов музыки».

Моцарт, конечно, улавливает хвалебный смысл упрека и все же почти робко спрашивает: «Что ж, хорошо?» Ответ Сальери звучит чеканно и торжественно:

<...> Какая *глубина!*

Какая *смелость* и какая *стройность!*

Ты, Моцарт, *бог*, и сам того не знаешь <...> (310)

Формульный смысл, выраженный здесь триадой *глубина* — *смелость* — *стройность*, представляет собой не что иное, как *эстетическое кредо*, которого, конечно, никакой исторический Сальери не мог бы произнести. Это — кредо *самого Пушкина*, но замечательно, что оно имеет *универсальный* смысл. Оно точно соответствует творческим установкам *Моцарта*, равно как и Рафаэля, Данте, Шекспира, Микеланджело, Сервантеса, Рабле, Веласкеса, Софокла, Гоголя, Бетховена, Достоевского, Глинки, Мусоргского, Чехова, Диккенса, Шопена, Верди и т. д., — *всех величайших творцов мирового искусства*... И правильно сказано далее: это — *боги* в искусстве.

Моцарт отшучивается:

<...> Ба! право? может быть...

Но божество мое проголодалось. (310)

Моцарту словно бы неловко слышать столь высокопарные похвалы себе, и это еще одна из глубинных *констант* его личности, как человеческой, так и *творческой*.

Они договариваются «отобедать вместе в трактире Золотого Льва» (310), и Моцарт спешит домой предупредить об этом жену.



5

*Вторая сцена* пушкинской трагедии противоположна первой тем, что в ней до самых последних смятенных слов Сальери в финале нет никаких монологов: она полностью разговорна, и именно в ней совершаются два главных события трагедии.

И Сальери, и Моцарт здесь уже не «друзья», лишь внешне — «товарищи по ремеслу», по сути же один — скрытый *убийца*, второй — его *жертва*. Отсюда — мощный смысловой подтекст всех реплик: каждого вопроса, каждого ответа. Все *новые мотивы* густо группируются вокруг одной темы: *убийство* — *смерть*, а само действие стремительно *раздваивается*.

Поведение Сальери нацелено на *убийство*, и после его совершения он, словно понимая, что, став убийцей, он убивает и свою бессмертную душу (какой бы черной они ни была), в запоздалом ужасе кричит, точно сам собирался допить остаток яда из бокала Моцарта:

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

Поведение Моцарта окрашено мрачными предчувствиями и предзнаменованиями:

Мой *Requiem* меня тревожит. (312)  
<...>  
<...> Человек, одетый в черном <...> (313)<sup>15\*</sup>  
<...>  
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-третьей*  
*Сидит*. <...> (313)  
<...>  
<...> Ах, правда ли, Сальери,  
Что Бомарше *кого-то отравил?* (314)

Каждое из этих неожиданных мрачных признаний Моцарта Сальери воспринимает с обостренным чувством, словно «судьба», чью власть над собой еще утром он так бесстрастно констатировал, теперь вдруг стала навязчиво насмехаться над ним.

Чтобы разрядить обстановку, Сальери приводит в пример Моцарту совет, когда-то данный ему Бомарше:

«...Как мысли черные к тебе придут,  
Откупори шампанского бутылку  
Иль перечти “Женитьбу Фигаро”». (313–314)

И имя Бомарше, и упоминание его комедии корреспондируют с начальным эпизодом появления Моцарта у Сальери с трактирным скрипачом, развеселившим Моцарта именно тем, что играл арию из оперы, написанной Моцартом как раз на либретто по этой комедии Бомарше. Теперь этот повтор мотива получает совершенно новый, неожиданный разворот. Моцарт вспоминает сплетню о Бомарше-отравителе. Сальери возражает, что тот «слишком был *смеишн* для ремесла такого» (314). Моцарт же утверждает:

<...> Он же *гений*,  
Как ты да я. *А гений и злодейство —*  
*Две вещи несовместные.*

Саркастически возражая ему: «Ты думаешь?» — Сальери сыплет Моцарту в вино яд, а Моцарт, осушая бокал с отравой, производит тост:

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

*Простодушие* Моцарта, явно сквозившее еще в первой сцене, проявляется во всей второй сцене и в особенности теперь, в момент совершаемого *злодейства*, особенно безусловно. Моцарт —

**дитя**, чья душа доверчиво распахнута навстречу миру; он — **твоец**, которому некогда и незачем заботиться ни о своей **гениальности**, ни о своей **репутации**. Каждый «товарищ по ремеслу», если не сторонится его, ему «друг», а если сочинил когда-нибудь «“Тарара” <...> вещь славную» (314) — то уж и «гений, **как ты да я**»...

«**Злодейство**», совершенное Сальери, неуклонно влечет его **вниз** — в **бездну преисподней**.

**Детскость** Моцарта, проявляющаяся в простодушной доверчивости к людям и их поступкам, столь же неуклонно увлекает его **вверх** — в **мир божественной Правды и поющих «райские песни» херувимов**.

Наконец, в **третий раз** Моцарт садится за фортепиано, и на сей раз звучит его **Requiem** — как приговор Сальери и как апофеоз гению Моцарта.

Звучащая со сцены **музыка Моцарта** — вот **главный принцип** его характеристики у Пушкина. И самое существенное здесь то, что своей музыкой Моцарт **лично присутствует** на сцене по ходу развития действия пьесы: **разговаривает** за Моцарта актер, а своей **музыкой** непосредственно общается со зрителем **сам Моцарт!**

Таким образом, преимущественно через оценки Сальери, затем лаконично, хотя и весьма определенно своим поведением и своими репликами, но окончательно и безусловно — собственной музыкой, всё полнокровнее звучащей непосредственно со сцены, Моцарт охарактеризован Пушкиным не просто и не только как **гений** в искусстве, но как редкое явление в нем — как **солнце музыки** (если перефразировать слова князя В. Ф. Одоевского о самом Пушкине).

Культура Запада представлена у Пушкина двумя ее антиподами: величайшим гением всей западной культуры Моцартом — и более чем средним, зато **более чем типичным** ее представителем Сальери, причем **средним** и **типичным** в точно ограниченных хронологически конкретно-исторических ее пределах.

Пушкинский Моцарт, напротив, тип *гения-творца*, в созданиях которых ощущается только конкретно-историческая маркировка их общества и их времени, но их создания *навсегда* остаются *жить* для всех времен, всех поколений людей, всех народов. Поэтому он — человек западной культуры только биографически и исторически. Духовно — он принадлежит *вечности*; его творчество — *божественной природы* и является одной из тех *вершин в искусстве*, которые в своей неповторимой совокупности составляют *становой хребет культуры человечества* от начала его истории и до конца времен.

Согласно характеристике Пушкина, Моцарт — *alter ego* самого поэта во всех своих творческих принципах, в своем отношении к «друзьям» — «собратьям» по искусству, даже в своих бытовых привычках и поведении. И самое главное, поэт отдает Моцарту свою «русскость» — только те общечеловеческие свойства, которые полностью отвечают евангельским заповедям Христа. И притом во всем, в каждой детали поведения, в каждом слове и каждом жесте его Моцарт — предстает перед нами тем *реально достоверным* Моцартом, каким он был и остался в памяти человечества.

Так необычно и нетривиально выглядит *диалог культур* в этой трагедии Пушкина.

### Примечания

\* Статья представляет собой переработанный и дополненный текст доклада на ту же тему, прочитанный 20 ноября 2014 г. на пленарном заседании Всероссийской научной конференции «Диалог культур» (СПбГУ, Ин-т истории.; 20–21 ноября 2014).

\*\* См. [14; 510].

\*\*\* С различными вариациями эта же точка зрения на смысл трагедии просматривается, напр., в [4], [6], [7], [8], [12], [13].

\*\*\*\* Перефразированное Раскольниковым, героем романа Достоевского «Преступление и наказание», выражение из последнего стиха первого стихотворения Пушкина из цикла «Подражания Корану» [3]; у Пушкина: «<...> и мой Коран / Дрожащей твари проповедуй» [1].

\*\*\*\*\* Сразу оговорюсь: я совершенно не касаюсь проблемы *достоверности* того факта, отравил Сальери Моцарта или нет, и если да, то только ли из зависти, или по заданию известной корпорации, отнюдь не музыкальной... Этой проблеме — правда, лишь касательно первого ее аспекта, — посвящена столь необозримая литература, что в наше время, когда на Западе, как грибы, появляются Сальериевские общества, уже ясно, что выбор позиции *за* или *против* Сальери как убийцы Моцарта мало или даже несколько не зависит от установленных фактов, но исключительно от личного предпочтения той или иной альтернативы. До недавнего времени наиболее подробным обзором литературы по этому вопросу и ее оценок (при явном предпочтении мнения в пользу невиновности Сальери) был обширный комментарий М. П. Алексеева (впоследствии академика) в пробном томе начатого готовиться к Пушкинскому юбилею 1937 г. так называемого Большого академического Полного собрания сочинений поэта в 17-ти томах, законченного уже в 1950-х годах и изданного безо всяких комментариев [11]. Неопровержимые факты, свидетельствующие в пользу пушкинского решения проблемы, прозвучали в докладе акад. Игоря Бэлзы «Новые данные о “Моцарте и Сальери” Пушкина», прочитанном 6 июня 1952 г. на заключительном заседании IV Всесоюзной пушкинской конференции (Ленинград, ИРЛИ (Пушкинский Дом) АН СССР); краткое изложение доклада см. в разделе «Хроника»: Известия АН СССР. ОЛЯ. Т. XI. Вып. 6. М., 1952. С. 570–571. Эти новые данные изложены И. Бэлзой для широкого читателя со всей подробностью в [12]. В современном зарубежном пушкиноведении господствующей остается та же, что и у М. П. Алексеева, «просальериевская» точка зрения<sup>6\*</sup>. И лишь в 2006 г. в отечественной науке появилась исчерпывающая по своей полноте и доказательной силе статья доктора филологических наук В. Е. Ветловской на эту тему [13], где заново пересмотрены, начиная с конца XVIII в. и кончая 1-м десятилетием XXI в., все факты и точки зрения по вопросу о вине Сальери в смерти Моцарта со стороны убедительности аргументаций в пользу одних и других (позиция автора статьи тем более доказательна, что опирается на фундаментально развернутые интерпретационно-аналитические аргументы при рассмотрении текста «маленькой трагедии»). После исследования В. Е. Ветловской все споры о «правоте»

или «неправоте» пушкинского выбора темы могут иметь научный смысл только в случае обнаружения каких-либо ранее неизвестных документов или авторитетных свидетельств.

<sup>6\*</sup> См., напр., [9], [7]. Просматривается, однако, и позиция «объективной» отстраненности от проблемы как таковой, которая, если *объективность* понимать в точном, не «относительном» смысле, близка всё к той же «просальериевской» (см., напр., [4], [5], [6], [7], [8]).

<sup>7\*</sup> «<...> гений и злодейство — две вещи несовместные» [2; 314]. — Все курсивы и прочие выделения в цитатах — мои.

<sup>8\*</sup> Здесь и далее при цитатах из «Моцарта и Сальери» в круглых скобках указываются только страницы по изд. [2].

<sup>9\*</sup> Нелепость! — Были родители, учителя, сотоварищи... да мало ли кто ещё! Но Сальери говорит о себе ребенке, подростке, юноше, музыканте-профессионале так, словно вокруг него всю жизнь был *абсолютный вакуум*, будто он — *гомункулус из пробирки*, и все его «заслуги» (они же — высшие «добродетели») — плод *исключительно* его *личных* решений!..

<sup>10\*</sup> «Добродетель» (или «заслуга» — все равно) весьма *двусмысленная*: всё, что «втайне» *творил* Сальери до сих, не смея вынести на чей бы то ни было суд, и что «холодно» сжигал, — *только того и стоило*, ибо «мысль <его> и звуки, <им> рожденны», были *неподлинны, вторичны*. У Сальери хватало ума и музыкального чутья, чтобы чувствовать фальшь, искусственную *придуманность* своих «тайных творений», но не хватало *таланта*, чтобы *родить* что-либо подлинное — не *мертворожденное*. В Глюке он увидел *вождя*, «идеями» и «мыслями» которого мог отныне *оживотворять* свои новые опусы. А то, что ему вскоре «улыбнулась слава», то это был отблеск парижской славы Глюка, хотя и невозможный, надо признать, если бы Сальери был по-настоящему *бездарен*, если бы он действительно не имел своего собственного *таланта*, а был бы только *эпигоном* глюковской музыкальной реформы. Более того, ума и музыкального чутья ему хватило и на то, чтобы остаться сторонником Глюка, когда, с появлением в Париже молодой итальянской музыкальной кометы — Пиччини (его имя вспомнит здесь и пушкинский Сальери), парижские меломаны разделились на «пиччинистов» и «глюкистов» и затеяли целую

«войну» между собой... Если воспользоваться терминами классиков русской литературной критики, то по Белинскому, Сальери из — числа тех более или менее талантливых «беллетристов», которые *золото* «гениев-творцов» — первооткрывателей в искусстве, разменивают на *мелкую монету* своих многочисленных сочинений; а по Аполлону Григорьеву, Сальери — «делатель-ремесленник», создатель «надуманных», «сочиненных» произведений-подделок, становящихся рано или поздно «историческим навозом» художественного процесса, тогда как *гении* (в данном случае — Глюк) *рождают* (а не *конструируют*, не *сочиняют*) свои творения, которые потому и переживают все времена и сроки.

<sup>11\*</sup> Иначе говоря, следуя в фарватере музыкального гения Глюка, Сальери не будучи эпигоном последнего, обрел некое собственное творческое лицо и даже известность — «славу», которую он же сам, не лицемеря перед самим собой, назовет «глухой».

<sup>12\*</sup> Докторальный пафос этой — начальной — половины монолога настолько стремителен и беспрекословен, что завораживает читателя (зрителя-слушателя), почти лишая его возможности *сопоставлять*. А между тем стоит вспомнить, что большая часть будущих творцов искусства (и не обязательно *гениев*) тоже являются в мир с *врожденной* склонностью к художественному творчеству. Мало кому из них легко и быстро дается свободное владение *техникой* своего искусства. Еще меньше тех, кому оно давалось без особых усилий (можно вспомнить Глинку и того же Моцарта, Рафаэля и Врубеля, Микеланджело и Родена, Пушкина и Чехова). Очевидно, что Сальери постоянно смешивает то *всеобщее*, что присуще *вообще всем* художественно одаренным натурам, которые *так или иначе* (то ли после долгих упражнений и поисков себя, то ли сразу и легко), но развивают в себе *творческую волю* и *становятся* художниками (в широком смысле), — и тех, которые, тоже будучи одаренными в известной степени, «упорно» «упрямо», «напряженно», «постоянно усиливаясь», *принуждают* себя *становиться* «художниками», изучают *правила ремесла*, уподобляясь медикам, «разымающим трупы», математикам, постигающим в «алгебре» — «гармонию» (а она там *несомненно* присутствует!). Причем, ставя себе в *особую* «заслугу» сразу и первое, и второе, Сальери в *действительности* выставляет **Богу на вид** именно и только *второе*,

т. е. как раз то, что делает его *ремесленником от искусства*, но отнюдь не *художником-творцом!* Монолог, таким образом, при всем своем автоапологетическом пафосе, является отчетливо *саморазоблачительным* — и в этом отношении лишь *подчеркивает кощунственный* характер *мировоззренческой* позиции Сальери.

<sup>13\*</sup> Характерно, что в заключающем сцену монологе Сальери совершенно отсутствует мотив «зависти». Здесь *откровенно*, без флёра и околичностей, речь идет о *главном* и, с точки зрения Сальери, *гораздо более важном*.

<sup>14\*</sup> В двух других Евангелиях это место повторяется почти дословно (см. Мф: 21, 38; Лк: 20, 14).

<sup>15\*</sup> Заказчик Requiem'a.

<sup>16\*</sup> *Публичное* творчество Бетховена начнется в 1792 году.

### Литература

1. Пушкин А. С. Подражания Корану. I: Клянусь четой и нечетой... // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е. Л.: Наука, 1977. Т. 2. С. 188.
2. Пушкин А. С. Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е. Л.: Наука, 1977. Т. 5. С. 306–315.
3. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 322.
4. Alexfndr Pushkin's «Little Tragedies»: The poetics of brevity. Madison, 2003.
5. Brasol B. The mighty three // Pushkin: The man and artist. N.-Y.: The Paisley Press, 1937. P. 144–148.
6. Brzoza H. «Моцарт и Сальери» А. С.Пушкина: Разные планы и облики трагедии // Brzoza H. Исследования по русской литературе XIX–XX вв. Torun, 1998. С. 25–36 (Studia z literatury rosijskiej XIX–XX wieku / Univ. M. Kopernika).
7. Golstein V. [Rec.:] «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина: Движение во времени. М., 1997 [Ried R. Pushkin's «Mozart and Salieri». Amsterdam, 1995] // Pushkin Review (Пушкинский вестник). Bloomington, 2000. Vol. 3. P. 173–178.



8. *Ried R.* Pushkin's «Mozart and Salieri»: Themes, character, sociology. Amsterdam: Rodopi, 1995. 199 p. (Studies in Slavic Lit. and poetics. Vol. 24).
9. *Sabbad K.* Cain and Herostratus: Pushkin's and Shaffer's Reappropriations of the Mozart Myth // Pushkin Review (Пушкинский вестник). Bloomington, 2003. Vol. 6–7. P. 25–37.
10. *Toncrova S.* Motivy smrti v tvorbe S. Pushkina // Litteraria Humanitas. Brno, 2000. [Т]. 7: Alexandr Sergejevic Puskin v evropskych kulturnich souvislostech / Ed. I. Pospisil. S. 107–115.
11. [Алексеев М. П.] Моцарт и Сальери [Комментарии] // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. VII: Драматические произведения / Редактор тома Д. П. Якубович. Л.: Изд-во АН СССР, [1935]. С. 523–546.
12. *Бэлза Игорь.* Моцарт и Сальери: трагедия Пушкина и драматические сцены Римского-Корсакова. М.: Музгиз, 1953. 136 с.
13. *Ветловская В. Е.* Драма Пушкина «Моцарт и Сальери» // Исследования по русской истории и культуре: Сб. статей к 70-летию проф. Игоря Яковлевича Фроянова / Отв. ред. Ю. Г. Алексеев, А. Я. Дегтярев, В. В. Пузанов. М.: Издательский дом «Парад», 2006. С. 441–501.
14. [Томашевский Б. В.] Скупой рыцарь [Примечания] // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е. Л.: Наука, 1977. Т. 5. С. 510–511.
15. [Томашевский Б. В.] Моцарт и Сальери [Примечания] // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 4-е. Л.: Наука, 1977. Т. 5. С. 511–512.