
История идей: Пушкин

Морис БОНФЕЛЬД

«ЗАВИСТЬ» ИЛИ «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»?

I

Возможно, в наибольшей мере чувство общности (родства в силу гениальности) Пушкин испытывал по отношению к Моцарту, музыку которого понимал настолько хорошо, что смог дать ей точную характеристику задолго до того, как это удалось сделать профессиональным музыкантам.

Уместно напомнить, что XIX век относился к творениям Моцарта как к проявлениям «веселости», «детскости», как к воплощению исключительно радостного мировосприятия¹. Только во второй половине XIX и в начале XX века было привлечено внимание к *демонизму* музыки Моцарта (Мёрике, Кьеркегор, Чичерин), что, возможно, и не совсем точно: в безднах, которые открывает Моцарт, нет никакой дьявольщины, никакого богоборчества, никакого *бесовства*, но действительно есть нечто от сущего по другую сторону бытия. Его художественная картина мира тем и отличается от по-

¹ «В романтизме <...> Моцарт почитался прежде всего как мастер грации. Даже Шуман рассматривал большую соль минорную симфонию как галантно-радостную игру. Благодушным, веселым духом остался Моцарт почти для всего XIX века» (*Штайгер Э. Гете и Моцарт // Музыка. Культура. Человек. Свердловск: Изд. Уральского ун-та, 1991. С. 91*).

добной у подавляющего большинства его современников и потомков, что ее полюсы разведены до максимума: один полюс — освоенность, доброта, абсолютное приятие этого мира («художественный мир Моцарта <...> населен обаятельнейшими персонажами. Созерцающее же “Я” музыки выступает как гений духовной любви и взаимопонимания...»²); на другом же полюсе — полная тайна, неустроенность и не просто — земные — страдание, драма, горечь, но Нечто, лишенное обозначений на языке этого мира и потому столь трудно определяемое, некое *Ничто*. Причем грань между полюсами в музыке тончайшая: один шаг, одно движение отделяют «эту» и «ту» стороны — бытие и небытие.

Вспомним «Реквием»: в сочинении, исполненном богатой гаммой вполне земных, посюсторонних эмоций, как бы «вдруг» возникают моменты «повисания над бездной», пустоты под ногами, хотя ведь только что слух опирался на «твердую почву» (особенно это ощутимо в заключительном разделе «Confutatis»). Однако это только миг — «невесомость» исчезает, и слушатель, еще не веря себе, благодарно следует по предначертанному пути.

И вот это-то свойство моцартовской художественной картины мира уловил и четко обозначил Пушкин, до и вне каких бы то ни было музыковедческих или философских выкладок:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой,
Я весел...

Вот один полюс: *беззаботность* («помоложе» — а и было то Моцарту в год смерти всего 35; «влюбленного — не слишком», то есть не обремененного глубоким чувством). До этого момента — обычное видение моцартовской музыки и в пушкинские времена, и много позже. Но вот полюс другой:

Вдруг: виденье гробовое,
Незашный мрак иль *что-нибудь* такое...

(Курсив мой. — М. Б.)

Заметим, что и Пушкину непросто определить, *что это за «виденье»*: на язык обычных, земных представлений *такое* непереводаемо.

² Медушевский В. В. Художественная картина мира в музыке (к анализу понятия) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения. 1984 год. Л.: Наука, 1986. С. 88.

Но и столь глубоким постижением Пушкиным полюсов моцартовской художественной картины мира не исчерпывается близость их натур, их духовного облика. Тому есть еще многие доказательства.

В статье пианиста Дмитрия Благого «“Моцарт и Сальери” Пушкина глазами музыканта», опубликованной уже после смерти автора³, обращено внимание на реплику Сальери в связи с эпизодом со слепым «скрыпачом» («Ты, Моцарт, недостойн сам себя»), и комментарий к этой реплике звучит так: «Да, художник должен быть достоин сам себя — с тезисом этим несомненно солидарен и сам автор маленькой трагедии». В доказательство этого тезиса в сноске приводятся слова Шумана: «Не люблю людей, чья жизнь не созвучна их творениям»⁴.

Но в том-то и дело, что между Шуманом, с одной стороны, и Пушкиным (а в его представлении — и Моцартом) — с другой, если и не пронасть, то весьма основательная дистанция. Пушкин и сам никогда не считал себя образцом добродетели, не видел он такового и в Моцарте⁵. Более того, широко известно стихотворное *credo* Пушкина на данную тему: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон <...> / И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он» («Поэт»).

И наконец, Пушкин высказался в этом смысле предельно откровенно в письме к П. А. Вяземскому, в котором, говоря о Байроне и о толпе, которая «в подлости своей радуется унижению высокого», заявляет: «...он *и мал и мерзок* — не так, как вы — иначе»⁶. Гораздо точнее высказывается Б. М. Гаспаров в статье, титулом которой является упомянутая реплика Сальери: как и у Пушкина, в художественном мире Моцарта «за внешней гармонической простотой скрыты необычайная сложность, тонкость, а подчас и насмешливая игра...»⁷.

А насколько важным для Пушкина оказался моцартовский «Дон Жуан»! Это была первая в истории, пусть и частичная, *апология* известного повесы, которого все предыдущие художники, обращавшиеся к этому сюжету, безогово-

³ Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 124–128.

⁴ Там же. С. 126.

⁵ Вопрос о соотношении персонажей трагедии с их историческими прототипами будет рассмотрен ниже.

⁶ Пушкин А. С. Письмо П. А. Вяземскому. Вторая половина ноября 1825 г. Из Михайловского в Москву // Поли. собр. соч. в 10 тт. Т. 10. М.: Наука, 1966. С. 191 (курсив мой. — М. Б.).

⁷ Гаспаров Б. М. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя!» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л.: Наука, 1977. С. 121.

рочно осуждали. Моцарт же относится к своему герою значительно более амбивалентно — и Пушкин тоже! О прямом влиянии моцартовской оперы на пушкинского «Каменного гостя» свидетельствует эпиграф к этой «маленькой трагедии», заимствованный из либретто оперы Моцарта⁸, а также имена главных персонажей: Анны и Лепорелло. Б. Кац упоминает в связи с «Дон Жуаном» «неоднократно отмечавшиеся в литературе автопортретные черты образа Моцарта...»⁹. Но нельзя забывать и широко известный «донжуанский список» самого Пушкина.

Д. Благой указывает еще на одну интересную в этом смысле параллель. Напоминая о реплике пушкинского Моцарта «Мне совестно признаться в этом <...> / Мне день и ночь покоя не дает / Мой черный человек», он считает, что Моцарт «призывает на помощь всю трезвость разума», чтобы справиться с этим наваждением, и далее, в сноске, обращает внимание на то, что «подобные “пограничные” состояния ощущал и сам Пушкин, что явствует из его стихотворения “Не дай мне Бог сойти с ума”»¹⁰.

Думается, приведенных наблюдений достаточно, чтобы понять, какое духовное сродство с Моцартом чувствовал Пушкин, насколько он был близок ему и творчески и человечески. Многие из этих наблюдений основаны на «маленькой трагедии» Пушкина (а не на фактах из жизни самого Моцарта), но это несколько не меняет дела: напротив, они — свидетельство того, что Пушкин наделил «своего» Моцарта чертами автопортрета, то есть видел в нем alter ego. Но вот вопрос: почему Пушкин взялся за написание «Моцарта и Сальери», хотя современникам и даже потомкам «основания» для этого казались совершенно «незначительными»?¹¹

II

Каковы же были эти основания? Они известны.

На обороте письма к Пушкину Н. М. Смирнова, относящегося к лету 1832 года, есть заметка, написанная рукой поэта: «В первое представление “Дон Жуана”, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратились с

⁸ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М.: Современник, 1984. С. 419.

⁹ Кац Б. «Из Моцарта нам что-нибудь» // Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб.: Композитор, 1997. С. 23.

¹⁰ Благой Дм. Указ соч. С. 125.

¹¹ Анненков П. В. Указ. соч. С. 266.

негодованием, и знаменитый Сальери вышел из зала в бешенстве, снедаемый завистью.

Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта»¹².

Прервем цитирование: здесь кончается «фактический» материал, использованный Пушкиным (то есть та информация, которой он обладал). Прервем, чтобы подумать: как мог поэт отнестись к ней, как он мог на нее реагировать? Учитывая ту близость, которую он ощущал между собой и Моцартом, — только как на *личное оскорбление*, как на *кощунство*, *святотатство*. Именно этим объясняются заключительные слова этой записи:

«Завистник, который мог освидатать “Дон Жуана”, мог отравить его творца»¹³.

Вне всякого сомнения, *поверив ходившим в то время легендам*, рисовавшим столь неприглядную демонстрацию зависти талантливого композитора к гениальному, Пушкин поверил и во вторую легенду — об отравлении его ближайшего, «кровного» собрата по творчеству. Это взволновало поэта до крайности («взбесило», как тогда говорили) и стало мощным стимулом к написанию очередной «маленькой трагедии», весь цикл которых был этически направлен: это были трагедии «нравов». И, как свидетельствует тот же П. В. Анненков, называться должна была эта трагедия — «*Зависть*»¹⁴.

Есть два порока, от которых человечество страдает на протяжении существования его как социума, а возможно, и ранее. Это — *зависть* и *ревность*. Именно они являют собой главную пружину неисчислимого количества драм, разыгрываемых в жизни и, соответственно, в искусстве. Будучи предельно деструктивными, эти пороки способны разрушить

¹² Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза. М.: Советская Россия, 1989. С. 142–143.

¹³ Там же. С. 143. Здесь можно говорить и еще об одном совпадении натур двух гениев — Пушкина и Шекспира (которого поэт тоже знал превосходно). В «Венецианском купце» есть следующие строки, ставшие знаменитыми:

Кто музыки не носит сам в себе,
Кто холоден к гармонии прелестной,
Тот может быть изменником, лгуном,
Грабителем; души его движенья
Темны, как ночь...

(Действие 5-е, сцена I; перевод П. И. Вейнберга.)

¹⁴ «Пушкин <...> колебался в выборе заглавия для своей пьесы. Первоначально он назвал ее просто «“Зависть”...» (Анненков П. В. Указ. соч. С. 266; см. также с. 282).

любое рукотворное создание: от простой привязанности до мощного государства, — стоит лишь дать им волю, стоит лишь снять с них узду высокой нравственности.

В отличие от здорового соперничества ревность и зависть возникают в том случае, когда успех другого («предмета порока») обусловлен непреодолимыми обстоятельствами, когда попытка конкурировать с ним на честной основе заведомо обречена на провал; успех возможен, как правило, только при полном разрушении той основы, на которой зиждется объект ревности или зависти. Часто это — физическое или моральное его уничтожение. Пороки эти могут настичь любого — самого сильного, самого положительного, но только в том случае, если этот сильный и положительный окажется в данном случае нравственно слабым и поддастся им.

Характерно, что проявление зависти зафиксировано еще в древнегреческом мифе об одной из самых почитаемых и известных своими добрыми делами олимпийских богинь — Афине: «... только раз ее обуяла зависть <...> Арахна <...> была такой искусной ткачихой, что сама Афина не могла состязаться с ней. Рассматривая полотно, на котором Арахна выткала картины любовных походов олимпийцев, богиня так и не смогла найти в них ни одной ошибки и с досады и в отместку разорвала полотно на части. Арахна в горе повесилась на стропилах. Афина превратила ее в наука <...> а веревку превратила в паутину, по которой Арахна подымается в безопасное место»¹⁵.

Можно догадываться, почему Пушкин отказался от первоначального названия: существует столько выдуманных и невыдуманных историй, в основе которых лежит зависть, что такое название сразу лишило бы сочинение индивидуальности и, с другой стороны, слишком жестко обозначило бы главный мотив действия и отношение к персонажам автора. К тому же Сальери — гордый Сальери — *презирает зависть*:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущек бессильно?

И все же он вынужден признать:

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

¹⁵ Грейвз Р. Мифы Древней Греции. М.: Прогресс, 1992. С. 69.

Но зависть быстро преобразуется в сознании Сальери в нечто иное: в *обиду* на «отсутствие правды свыше». Божественный дар, которым отмечен Моцарт, дан «не в награду / Любви горящей, самоотверженья, / Трудов, усердия, молений...», а как бы случайно «озаряет голову безумца, гуляки праздного...». Гнев на *несправедливость* — вот во что оборачивается зависть Сальери. А решение физически устранить объект своей зависти находит и вовсе благороднейшее оправдание: «...я избран, чтоб его / Остановить — не то мы все погибли, / Мы все, жрецы, служители музыки, / Не я один с моей глухою славой...». Здесь Сальери видит себя уже «рыцарем без страха и упрека», выступившим в защиту Искусства.

«Моцарт и Сальери» бесспорно относится к числу пушкинских шедевров, равно как и «Дон Жуан» Моцарта. В «маленькой трагедии» опера упоминается дважды¹⁶: один раз прямо (соло «слепого скрипача») и второй раз косвенно. То обстоятельство, что процитированный в начале статьи фрагмент («Я весел... Вдруг: виденье гробовое...») являет собой, по сути, программу финального акта «Дон Жуана», уже неоднократно отмечено в литературе¹⁷.

В самом деле, трудно представить себе состояние более радостное, лишённое какой бы то ни было тени озабоченности, чем сцена ужина Дон Жуана. Моцарт усиливает это ощущение забавной «игрой» со своей и чужой музыкой¹⁸. Появление статуи Командора, в мгновение разрушающее эту атмосферу, — и есть истинное «виденье гробовое, незапный мрак...». Пушкин не мог прямо сослаться на сцену из оперы, поскольку она была исполнена за четыре года до смерти Моцарта и фигурирует в пьесе как уже существующая, но «сюжетный» рисунок финальной сцены сохранился в «программе», которую произносит Моцарт.

И как же — не «истинный», а «пушкинский» — Сальери реагирует на эту музыку? Можно без преувеличения сказать: именно так, как среагировал бы на нее *сам Пушкин*: «Какая глубина! / Какая смелость и какая стройность!» Тремя словами охарактеризовано гениальное художественное открытие!

Но Пушкин не только облагораживает Сальери, влагая

¹⁶ Б. Кац считает, что «Дон Жуан» упомянут трижды. См.: *Кац Б. Указ. соч.*

¹⁷ *Гаспаров Б. М. Указ. соч. С. 120.*

¹⁸ Подробнее об этом см.: *Бонфельд М. Ш. Бессмертный смех «Дон Жуана» // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория (Академия) им. Глинки; Гос. высшая школа музыки Гейдельберга-Мангейма, 2002. С. 111–113.*

ему в уста собственное отношение к моцартовской музыке, но и несколько «снижает» образ Моцарта. Вспомним: Сальери назвал своего антагониста «*безумцем, гулякой праздным*» — и этой характеристике в трагедии ничего не противопоставлено. Пушкин, стало быть, дал еще один козырь Сальери.

Пушкин значительно *изменяет* облик антагониста Моцарта по сравнению с тем Сальери, каким он мог представлять его по сохранившейся дневниковой записи. Вспомним — в ней Сальери, снедаемый завистью, освистывает «Дон Жуана» и в бешенстве выбегает из оперного зала.

Ш

Сразу же необходимо сказать, что «факты», которые подвигли Пушкина на написание трагедии, не являются достоверными. Сальери не освистывал «Дон Жуана» среди благоговейного молчания публики, «безмолвно упивавшейся» моцартовской гармонией. В 1787 году, когда премьера «Дон Жуана» состоялась в Праге и прошла с блистательным успехом, Сальери в Праге не было. Был он, возможно, на венской премьере год спустя, но она прошла неудачно, без всякого успеха¹⁹ и, уж конечно, без какой бы то ни было демонстративной выходки Сальери²⁰.

Таким образом, знай Пушкин истину в связи с постановкой моцартовской оперы, он, скорее всего, лишился бы побудительного мотива к написанию «Моцарта и Сальери». Более того — исчез бы тот неопровержимый аргумент, который заставил его поверить в факт отравления Моцарта «завистником Сальери».

¹⁹ «7 мая. Постановка оперы «Дон Жуан» в Вене в Бургтеатре, прошедшая неудачно; газеты упомянули лишь сам факт представления» (Шулер Д. Если бы Моцарт вел дневник... Будапешт: Изд. Корвина, 1963. С. 80).

²⁰ Вот что об этом представлении вспоминает либреттист Моцарта Лоренцо да Понте: «Опера вышла на сцену и... должен ли я говорить? *Дон Жуан* не понравился! Все, кроме Моцарта, считали, что чего-то там не хватает. Сделаны добавления, изменили арию, поставили снова; и *Дон Жуан* опять не понравился. Что же об этом сказал император?

— Опера божественна; возможно, даже более прекрасна, чем «Свадьба Фигаро», но этот кусок не по зубам моим венцам.

Рассказал об этом Моцарту, и он ответил, нисколько не смущаясь:

— Дадим им время, чтобы разжевали» (Da Ponte L. Pamietniki. Kraków: PWM, 1977. S. 155). Можно не сомневаться, что если бы демарш Сальери имел место, да Понте не преминул бы об этом упомянуть.

Но есть и другие соображения, которые напрочь лишают основы саму гипотезу о зависти. Ведь кто такой Сальери у Пушкина? Композитор, лишенный победительного творческого дара, достигший «степени высокой» «усильным напряженным постоянством», композитор, по его собственному признанию, «с глухою славой». И кто такой Моцарт? «Безумец, гуляка праздный».

И то, и другое полностью лишено исторических оснований.

Если говорить о Моцарте, то само количество созданного им за тридцать лет творческой жизни (первые сочинения относятся к 1761 году, когда ему было всего пять лет; всего в моцартовском наследии около тысячи сочинений!) говорит о том, что это требовало от него неустанного труда за письменным столом: даже при самой невероятной одаренности столько музыки нужно было *написать* — пером по бумаге. А если к этому добавить его исполнительскую деятельность как инструменталиста и дирижера, также начавшуюся очень рано, необходимость участвовать в постановках опер, уроки, которыми он зарабатывал на жизнь, то возникает образ, никак не ассоциирующийся с бездельником, сумасбродом и пр.

Слава же Сальери не только не была «глухой», но вполне сопоставимой со славой Моцарта, а в чем-то и превосходила ее. Уже не говоря об официальном положении (придворный композитор, капельмейстер итальянской оперы, директор придворной капеллы и т. п.), которого Моцарт, в отличие от Сальери, безуспешно добивался на протяжении почти всей жизни. Оперы Сальери шли с огромным успехом по всей Европе. Начиная с 1770 года почти ежегодно в Вене проходят от одной до трех оперных премьер Сальери. В 1778 году в Венеции состоялась премьера его оперы «Школа ревнивых», которая впоследствии обошла «множество европейских сцен, включая театры Санкт-Петербурга»²¹. Даже в самые плодотворные для Моцарта годы число представлений его опер и опер Сальери несопоставимо. В Вене это, конечно, обусловлено высоким положением Сальери в театральной иерархии. Но и за пределами Австрии Моцарта ставят преимущественно немецкие театры (Лейпциг, Дрезден, Берлин, Мангейм), хотя с момента написания «Свадьбы Фигаро» (1786) эта опера с триумфом идет и в Праге, Лондоне, Санкт-

²¹ Музыкальный Петербург: Энциклопедический словарь / Сост. Ж. В. Князева, Г. В. Петрова, А. Л. Порфирьева. Кн. 4. СПб.: Композитор, 2001. С. 158–159. Остальные данные о постановках опер Моцарта и Сальери заимствованы также из этого издания.

Петербурге; но постановки опер Сальери уже с 1778 года осуществляются почти повсеместно — в Париже, Неаполе, Мадриде, Лондоне, Санкт-Петербурге и даже Триесте.

Таким образом, не только не было демонстрации зависти, но не было и не могло быть *повода для зависти*. Разумеется, это не значит, что полностью отсутствовали какие-то интриги, какое-то потаенное соперничество, возможно, далекие от требований строгой морали поступки: театральные нравы никогда не были особенно беззубыми. Восстановить эту картину во всей полноте уже вряд ли удастся. Тем не менее от закулисных хитросплетений до убийства — дистанция огромного размера.

Этой гипотезе противоречит и тот факт, что как раз в последние годы между Моцартом и Сальери установились довольно добрые, если и не дружеские отношения. Так, известно, что Моцарт брал с собой Сальери на одно из представлений «Волшебной флейты» и был доволен его одобрителем отзывом: «В 6 часов я заехал в экипаже за Сальери и Кавальери и отвез их в ложу <...> Ты не поверишь <...> как понравилась им не только моя музыка, но и либретто и все вместе. Они оба сказали, что эта опера <...> достойна быть представленной в присутствии величайшего из монархов <...> и что они охотно слушали бы ее еще и еще, ибо никогда не видали более прекрасного и приятного зрелища. Он (видимо, Сальери. — М. Б.) смотрел и слушал с полным вниманием — от симфонии и до последнего хора. Не было номера, который бы не вызвал у него восклицаний *bravo* или *bello*»²².

Гипотезу о насильственной смерти Моцарта И. Ф. Бэлза в значительной мере обосновывает странными, с его точки зрения, обстоятельствами похорон композитора: «...хоронили его с непонятной торопливостью <...> Тело даже не занесли в собор, а прощальный обряд совершили в капелле Св. Креста <...> Еще более странным было решение похоронить его “по третьему разряду” и то, что это решение было принято по указанию барона ван Свитена, человека не только знатного, но и весьма состоятельного и притом ценившего гений Моцарта»²³.

Но в том же 1991 году (год двухсотлетия со дня смерти Моцарта), когда появился перевод книги Д. Вейса и, соот-

²² Моцарт В. А. Письмо жене от 14 октября 1791 г. // Моцарт В. А. Письма. М.: Аграф, 2000. С. 378—379.

²³ Бэлза И. Ф. Гений и злодейство // Вейс Д. Убийство Моцарта. М.: Правда, 1991. С. 6.

ответственно, предваряющая его статья И. Ф. Бэлзы, в последней, декабрьской книжке «Советской музыки», также посвященной этой скорбной дате, была помещена публикация наиболее авторитетного отечественного моцартоведа К. К. Саквы «Заметки к Моцартиане», в которой он развенчивает многие мифы, сложившиеся вокруг австрийского гения. И в частности, подробно, опираясь на большой документальный материал, рассматривает обстоятельства похорон Моцарта. Выясняется, что существовали императорские указы, регламентирующие процедуру прощания с усопшим, учитывая охватившую Вену эпидемию, а также «боязнь похоронить человека <...> заснувшего летаргическим сном <...> Тело умершего отвозили в церковь, там проходило отпевание и последнее прощание с умершим. Но хоронить его было нельзя, пока не истекнут двое суток с момента смерти: специальный указ не делал исключения даже в случаях смерти от черной оспы или чумы <...> Затем возница грузил тело или тела <...> на дроги и отвозил на кладбище, вынесенное далеко за городскую черту. Сопровождать умершего на кладбище было запрещено <...> Обычным явлением были похороны нескольких умерших в одной общей могиле. Памятники разрешалось ставить только «у окружающей стены, но не на кладбище, дабы не занимать там места» <...> Конечно, наряду с таким распорядком существовал и другой, но он был предназначен для власть имущих, чем-либо прославившихся, знатных, богатых. И Моцарт — не дворянин и не светская знаменитость <...> и к тому же сильно недолюбливаемый при дворе Леопольда — был похоронен именно по этому распорядку»²⁴. Среди немногих, провожавших Моцарта в последний путь, шел Сальери.

* * *

После пушкинской «маленькой трагедии» не хочется ни копаться в источниках, ни искать какие бы то ни было иные свидетельства. Констатация этого факта важна тем более, что на протяжении длительного исторического времени она оставалась главным «обвинительным актом» против Сальери²⁵,

²⁴ Саква К. Заметки к Моцартиане // Советская музыка. 1991. № 12. С. 14–15.

²⁵ П. В. Анненков приводит характерное высказывание П. А. Катенина: поскольку он смотрел на драму с чисто юридической стороны, она «производила на него точно такое же впечатление, которое производит красноречивый и искусный адвокат, поддерживающий несправедливое обвинение» (Анненков П. В. Указ. соч. С. 266).

вытеснив из сознания многих, в том числе и профессиональных музыкантов, само стремление попытаться вникнуть в эту историю и установить истину²⁶.

Но Пушкин в трагедии *далек от стремления представить Сальери как подлинную историческую фигуру* (даже на уровне того, неполного знания, которым он располагал). Кстати, нет никаких данных, свидетельствующих о том, что Пушкин мог слышать целиком оперы Сальери; в лучшем случае он присутствовал на исполнении отдельных фрагментов из них в музыкальных салонах. В то время это была уже уходящая музыка. Как выразилась М. Шагинян, Моцарт «съел собой и представил человечеству весь восемнадцатый век»²⁷. Она не совсем права: музыка И. Гайдна, хоть и уступала в популярности сочинениям Моцарта, сохранила на протяжении всех последующих веков свою привлекательность для публики. Однако творения многих других современников Моцарта (в том числе и Сальери) надолго «сошли со сцены». *Возможно, именно этим обстоятельством и объясняются слова в трагедии о «глухой славе»: несправедливые при жизни Моцарта, в пушкинское время они уже оправдались.*

И даже располагая столь неполными данными, Пушкин отказывается от прямолинейной трактовки «мифа о зависти». Будучи вдохновлен к написанию трагедии неким «фактическим» импульсом — слухами, которые распространялись по Европе о зависти Сальери, он, по сути, эти слухи игнорирует, сквозь них и сквозь «глухую славу» пробиваясь к восстановлению если не исторически достоверного, то культурно значимого конфликта.

Сублимация низменного в высокое, презренного в благородное, деструктивного в конструктивное, а также — трагическая возможность обратного хода, как кажется, и является одним из важнейших психологических открытий «малень-

²⁶ О том, что подобные тенденции не исчезли и по сей день, свидетельствует следующий пассаж: «...пушкинский метод позволяет и нам до некоторой степени открыть границы, отделяющие художественный мир от его культурно-исторического контекста, и соединить наши знания об историческом Сальери с тем, что нам хотелось бы понять о Сальери пушкинском» (Беляк Н. В., Виротайнен М. Н. «Там есть один мотив...» («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 23. Л.: Наука, 1989. С. 35, сн. 5. См. также предисловие И. Ф. Бэлзы к откровенно антисальеристской книге Д. Вейса «Убийство Моцарта», в котором Бэлза прямо ссылается на авторитет Пушкина (Бэлза И. Ф. Гений и злодейство. С. 14–16).

²⁷ Шагинян М. Йозеф Мысливечек. М.: Молодая гвардия, 1968. С. 41–42.

кой трагедии». Кроме того, очевидно нежелание поэта брать на себя роль судии в этом процессе, где каждый из героев проходит искушение гениальностью — чужой или собственной.

Все это, думается, и заставило Пушкина отказаться от первоначального названия пьесы — «Зависть», предпочтя ему этически нейтральное, но драматургически конфликтное — «Моцарт и Сальери».

г. Вологда
