

# Сальери и Пушкин

А. А. Веретенникова\*, А. В. Юрьев

## Введение

Исходная посылка данной работы состоит в том, что имена Моцарта и Сальери, поставленные рядом, составляют исключительно важный социально-культурный феномен. Они вызывают целый ряд ассоциаций, которые могут являться предметом научного анализа. Главным образом, эти ассоциации связаны с трагедией А. С. Пушкина “Моцарт и Сальери”. С. Булгаков, В. Розанов, и многие другие, оставившие свои комментарии к пушкинскому тексту, называют ее загадочной, и тому есть много оснований. Несмотря на то, что в пушкинистике это произведение широко изучено, споры по поводу трактовок продолжаются.

Цель данной работы – попытка анализа соответствия исторических личностей Моцарта и Сальери и персонажей пушкинской трагедии. В истории культуры произошло смешивание, склеивание исторических персоналий с пушкинскими героями, причем последние вытеснили первых, заместили их собой. Это явление вступает в противоречие с исторической правдой, которая в данном случае состоит в том, что причина смерти Моцарта остается неизвестной, в то время как *пушкинский* Сальери – отравитель. Большинство литературоведов, музыкантов и читателей трагедии переносит свои суждения о пушкинских героях на исторические личности. Несправедливость переноса столь очевидна, что, видимо, лишь имя Пушкина мешает это увидеть ясно всем. Вопрос, поэтому, ставится следующим образом: как разделить эти образы? Думается, разделение в данном случае отвечало бы правде, и исторические Моцарт и Сальери имеют на это право.

Надо признать, что вопрос разделения сложен, поскольку сам перенос происходил во времени, и раз он произошел, то тому были какие-

---

\*e-mail: veretenn@iitp.ru, aav@ku.edu

то причины. Ликвидировать их одна работа не может. Тем не менее, мы считаем, что необходимо наши аргументы высказать. Сложность рассматриваемого вопроса еще и в том, что он является по сути междисциплинарным: и литературоведческим, и историческим, то есть на границе этих двух областей.

Завершая краткое введение, сформулируем основные тезисы данной статьи, которые мы обосновываем в остальной части работы. Главный из них – это утверждение о существенном несовпадении пушкинской и исторической версий событий вокруг легенды об отравлении Моцарта. Ряд важных деталей в произведении не соответствуют реальности. Творческая позиция самого Пушкина является противоречивой: его высказывания, относящиеся к историческому Сальери, не соответствуют образу Сальери в авторском тексте драмы.

## Литература и реальность

По мнению Ю. М. Лотмана, Пушкин, сознательно поставил перед собой задачу создания “произведения литературы, которое, преодолев литературность, воспринималась бы как сама внелитературная реальность, не переставая при этом быть литературой” ([8], с. 444). Эти слова относятся не к “Моцарту”, а к роману “Евгений Онегин”, начатому ранее, а законченному почти в одно время с “Маленькими трагедиями” – осенью 1830 г. Однако, в обобщенном смысле задача распространялась на все творчество поэта. Если версия виновности исторического Сальери неверна, то надо будет признать, что именно “Моцарт и Сальери” является одним из наиболее удавшихся опытов литературы, действительно перешедшей в реальность. Человечество приняло пушкинскую версию почти безоговорочно как истинную. Вольно или невольно, “Моцарт” сыграл выдающуюся роль в истории литературы и музыки, можно сказать, изменив ее страницу. Это тем более удивительно, что до сих пор никаких доказательств легенды не найдено. Неточность обращения с Историей в художественном творчестве Пушкина известна и по другим его произведениям: “Борису Годунову”, также основанному на недоказанной по сей день легенде (см. [12]), “Арапу Петра Великого”, в котором архивные материалы использованы явно выборочно (см. [6], гл. 1).

Такой взгляд Лотмана на “сверхзадачу” пушкинского текста разделяется не всеми. В. Непомнящий, комментируя ремарки самого поэта, говорит, что “другие *сочиняют*, а он пишет то, что *на самом деле*. Они

кое-что путают, а он расставляет все по своим местам. Он ведет себя как редактор, . . . То есть: в часы вдохновения ему, как говорили в старину, *предносится* некий идеальный образец, с которого он и пишет свою картину мира” ([9], с. 529). Другими словами, если Лотман говорит о поставленной задаче, то мысль Непомнящего, по-видимому, в том, что и задачи такой не ставилось, а сразу являлось ее решение. Как подтверждение этой мысли высказано предположение: если она (данная мысль) неверна, то “потребуется показать, что *точность* Пушкина не имеет опоры в реальности, что пушкинский контекст бессвязен, что, наконец, Пушкин *необъективен*” ([9], с. 529). Предположение, конечно, является шуткой, так как далее говорится, что “пушкинскую картину мира нельзя оспорить . . .” ([9], с. 530). Мы не оспариваем корректность его художественной картины мира, но *объективность* предполагает обязательное соответствие миру *реальному* (“опора в реальности”). Такое соответствие поддается проверке, поэтому простого утверждения здесь недостаточно.

В настоящее время версия виновности Сальери – не единственная. Авторитетные противники ее утверждают его полную непричастность, см., например, [13], [15]. Однако, не приходится говорить о каком-то споре приверженцев разных версий: спора как такового нет, а обсуждения носят, по существу, декларативный характер, несмотря на приводимые аргументы. Мы исходим из того, что в наше время о той давней истории известно столь мало для детального “криминологического” анализа, что максимум возможного – это признание, что ни одна из известных версий причины смерти Моцарта не может считаться убедительно доказанной.

Но возможно ли вообще теперь, через много лет после их смешения, разделить исторические личности и пушкинских героев? Существуют ли для этого объективные средства, и если да, то какие? Мы надеемся показать, что такие средства есть, и они могут быть основаны на анализе пушкинского текста.

## **Критика и ответы на нее**

Главное критическое замечание в адрес трагедии принадлежит друзьям поэта П. А. Катенину и Г. Г. Гагарину, упрекавшим Пушкина в сознательном использовании недостоверной легенды. Замечание естественно, и потому кажется вероятным, что это были не одинокие голоса, а один

из общепринятых взглядов в обществе.

Комментарий Катенина дошел до нас в его воспоминаниях о Пушкине: "... оставя сухость действия, я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери ... отравил Моцарта? Коли есть, следовало его выставить напоказ в коротком предисловии или примечании ... ; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?" ([7], с. 195-196.) Из записок непонятно, была ли эта критика именно в таком виде известна поэту, однако, в литературоведении это считается признанным. Обычно Катенин свои замечания от Пушкина не скрывал.

Отметим, кстати, что эпитет "посредственный", употребленный Катениным, возможно, и не относится прямо к Сальери: слово "даже" здесь явно имеет оттенок сослагательного наклонения. Многие современники Пушкина искренне считали обоих композиторов равными. В "Хронике жизни и творчества А. С. Пушкина" за 25 января 1832 г. можно найти такое свидетельство: "В газете "Северная пчела", №19, напечатана рецензия за подписью "П. С." на альманах "Северные цветы на 1832 год", в которой говорится: "*Моцарт и Сальери* (две сцены), соч. А. С. Пушкина. Новое, превосходное произведение нашего Поэта! Характер *двух великих композиторов* (последний курсив наш) очерчен отлично. Сколько силы, сколько мыслей в монологах Сальери!.." ([5], с. 272).

Что отвечал сам Пушкин своим друзьям-критикам по этому поводу, известно по сохранившимся небольшим отрывкам в дневниках и набросках поэта. Фактически, их идея – в том, что такое *могло бы* произойти, а потому автор вправе использовать именно такую версию. Разумеется, ответом на критические замечания это не является, а других доводов у Пушкина и не могло быть, так как доказательства были неизвестны (впрочем, их и сейчас нет). Вопрос в дальнейшем обсуждался неоднократно: допустимо ли использовать совершенно недоказанное предположение об отравлении, да еще и против человека, не имевшего уже никакой возможности возразить? Напомним, что трагедия написана в 1830-м году, то есть спустя пять лет после смерти Сальери и тридцать один год после смерти Моцарта, а опубликована в декабре 1831-го; есть свидетельство ([11], с. 18) о существовании чернового, первоначального варианта в 1926-м году. Во время процесса создания это была еще очень недавняя история. Общее мнение не вполне однозначно, но сегодня подавляющее большинство литературоведов считает, что, конечно,

допустимо, раз речь идет о Пушкине и его творчестве. Понимание, что надо как-то обосновать, оправдать такую точку зрения, всегда присутствует. Эти обоснования мы теперь и рассмотрим: все они оказываются софизмами.

С. Бонди ([2], с.297) считает, что именно наличие катенинского упрека доказывает, что Пушкин был уверен в факте отравления и в виновности Сальери, – “иначе не стал бы писать свою пьесу, клеветать на невиновного.” Логика этого довода непонятна. В качестве доказательства исследователь приводит фразу Пушкина в одной из его статей: “Обременять вымышленными ужасами исторические характеры и не мудро и не великодушно. Клевета и в поэмах казалась мне непохвальной”. Сказано это, заметим, также в ответ на упреки к одному из более ранних произведений – “Полтаве”, к характеристике главного героя – Мазепы ([4], 204, <III>). Нам кажется, что в данном случае, при обсуждении “Моцарта” такое объяснение, далеко не достаточно. Кроме того, сам поэт позднее нарушал сформулированное им же самим правило. (Кстати, само продолжение этой же цитаты, обычно пропускаемое, существенно меняет окраску возражения: “Но в описании Мазепы пропустить столь разительную историческую черту было (для Байрона, о поэме которого идет речь) еще непростительнее.” Не будем в эту сторону углубляться, это не наш предмет сейчас.) Настоящих *доказательств* виновности Сальери нет и по сей день. На основании чего Пушкин мог себя уверить в нем? На основании слухов и исторических анекдотов? Но был ли в самом деле Пушкин уверен?

Вот фрагмент дневниковой заметки Пушкина, датированной летом 1832 г., условно называемой “О Сальери” ([4], с. 368): “Салиери умер 8 лет тому назад. *Некоторые* немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он *будто бы* в ужасном преступлении – в отравлении великого Моцарта” (курсив наш). Выдать это за полную убежденность Пушкина никак нельзя. Употребление слов “будто бы” ясно говорит, что уверенности не было. Но, может быть, поэт полагал, что и недостоверный слух имеет право быть использованным? Видимо, так. Отметим, кстати, что комментарий в ПСС ([1]) указывает на *один* источник: статью в лейпцигской Всеобщей музыкальной газете.

В работе Я. Л. Левкович “Пушкин – мемуарист” ([3], с. 196) есть любопытные строки о сохранившейся в библиотеке Пушкина выписке из журнальной статьи за 1830 год, где говорится о значении мемуарной литературы. “Ее главный материал, – читаем мы в ней, – анекдот, источ-

ник, иногда более правильный, чем официальные документы. Следует записывать самые мелочные факты, даже скандальные. Возмутителен порок, огромную опасность представляет тайна, которой он окружает себя. Заклеймить порок, сорвать покров тайны – оказать услугу человечеству.” По-видимому, Пушкин размышлял над этими словами и, возможно, разделял их и руководствовался ими, разрабатывая трагические сюжеты.

Как пишет В. Непомнящий (цит. [2], с. 587), “для Пушкина “подлинно сущностны в человеке помыслы; поступок – лишь тень помысла, более или менее четкая и густая. Исповедь Сальери, говорят, происходила в психиатрической лечебнице. Даже если он оговорил себя, будучи невменяем, он тем самым признался в помысле. Пушкин верил, что Сальери “мог отравить” Моцарта ... Значит – отравил, даже если не отравил.” На наш взгляд, это *не* доказательство и даже не намек на него. Напротив, это пример атрибуции, приписывания мыслей, возможно, ему несвойственных. Слова признания Сальери в сумасшедшем бреде не приводятся, ссылки отсутствуют. Вряд ли это случайно; предполагаем, что это потому, что доказательными они не являются. Как же при таких условиях можно достоверно анализировать – что было? Здесь трудно удержаться от параллели с самой пьесой: как известно, *авторская рукопись трагедии не сохранилась*. Хотя, конечно, в данном случае никаких сомнений в авторстве нет, этот факт дополняет общую картину недостоверности.

Далее. *Винювен в помыслах*: как это понимать? По нашему мнению, это не аргумент. Не видя самих слов признания Сальери, очень трудно о них судить, тем более, не видя ясно условий, в которых они были сказаны. Признание сумасшедшего легко может быть самооговором. Люди с ненормальной психикой бывают порой склонны к самым фантастическим самообвинениям, не связанным с их действительными мыслями или поступками.

Сохранилось свидетельство Франца Шуберта, страдавшего от беды, случившейся с Сальери, его учителем. Франц сообщает приятелю, что Сальери потерял ум, пытался покончить с собой, и в больнице, в бреде сделал страшный самооговор; придя же в сознание и услышав от окружающих о происшедшем, сам пришел в ужас. Шуберт ясно выразил свое неверие в виновность учителя. Мнение гениального ученика существенно тем, что в защиту Сальери высказался человек, близко его знавший. Все это ясно свидетельствует лишь о том, что и во времена

Пушкина и Шуберта не были известны *доказательства* вины Сальери.

Следующий аргумент – М. Новиковой ([2], с. 587). “Но заметку [Пушкина] можно прочесть и в обратном направлении. Завистник, отравивший Моцарта, все-таки *признался* в своем преступлении. Пусть для этого потребовалось сойти с ума, оказаться на одре смерти, но все-таки он облегчил душу от ужасного груза нераскаянности. Причем признался он сам – в том, в чем никто его не подозревал.” Что мы скажем на это? Только то, что это тоже не может служить доказательством ни в коей мере. Данное обоснование прямо *предполагает* виновность Сальери, и, разумеется, выводит искомую виновность из посылки. Такой ход называется софизмом, он ничего не может доказать.

В своей более поздней работе В. Непомнящий ([2], с. 832) утверждает, что Пушкин реализовал свое несомненное *право* на такой сюжет на основании только слухов о Сальери. Это кажется нам совершенно невероятным: право на основании слухов приписать преступное деяние человеку, который не может уже защититься от обвинения. Разве необходимо доказывать невиновность, а не вину? Из воспоминаний современников известно, как болезненно сам поэт переживал любое критическое замечание в свой адрес, включая и бесспорно справедливые. Почему Сальери отказано в защите? Здесь можно также отметить, что свои аргументы из более ранней работы, процитированные выше, Непомнящий, по-видимому, сам не склонен теперь считать доказательством. Фактически, именно данный литературный “опыт” Пушкина привел к полному забвению имени композитора, – конечно, именно как композитора, а не литературного персонажа, – получившего при жизни много большее признание, нежели сам Моцарт. Сальери был выдающимся музыкантом-педагогом, среди учеников которого – Бетховен, Шуберт, Лист, некоторые известнейшие и по сей день фортепианные педагоги, а также один из сыновей самого Моцарта. Мало кто может предъявить столь впечатляющий список учеников. Вероятно, это был самый выдающийся учитель музыки в истории. Тем не менее, музыканты объявили музыке Сальери бойкот, поверив легенде об отравлении. Причина этому – не недостоверный слух, не заметка в газете, а драма Пушкина. В последнем, по-видимому, не все читатели отдают себе отчет: широко распространено мнение, что Пушкин лишь “поддержал” уже известный факт. Это не так. От заметки в газете до драмы первого поэта России – огромная дистанция, и никакая заметка не могла бы, наверное, вызвать такой резонанс.

## О художественных доказательствах

Некоторые критики идут еще дальше и утверждают, что глубина проникновения художественного видения поэта столь велика и убедительна, что сама по себе подтверждает, доказывает обвинение, лежащее на реальном Сальери. Д. Н. Овсянико-Куликовский ([2], с. 71) считает, что Пушкин как художник-психолог “угадал, прозрел, и построил,” нарисовал для человечества истинную фигуру Сальери. Но имел ли в виду сам Пушкин доказать легенду? Сам он считал ли свою пьесу художественным *доказательством* слуха, хотя бы для себя самого? Или эта сторона его не заботила?

Ю. Н. Чумаков, рассматривая упрек Катенина и анализируя пушкинскую позицию ([2], с. 605-609), делает заключение, что Пушкин в “Моцарте” не стремится реконструировать историю, вполне осознавая различие своей версии и исторической, но полагая в то же время, что возможность его версии существовала, то есть История могла пойти и таким путем. Однако, ни ссылок на высказывания или письма самого Пушкина, ни иных обоснований такого тезиса не приведено. Нельзя считать аргументом следующую мысль ([2], с. 606): “Как это ни странно, но как раз недостаточность аргументации Пушкина при отражении прямых нападок Катенина позволяет обнаружить его истинную защитную позицию. Пушкин не стремился в своей драме реконструировать событие как оно было на-самом-деле . . . Главное заключалось не в том, что “было” или “не было”, а в том, что “могло быть”. Возможность трагической акции Сальери в психологическом и, главное, в онтологическом смысле была художественно гораздо значительней, чем воспроизведение исторически единичного факта – *даже если был отравлен реальный Моцарт . . .*” (курсив наш). Пушкин . . . хорошо знал, что “задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости” (последняя цитата – из Аристотеля). Это также софизм: если Сальери исторический виновен, то да, Пушкин окажется прав, и его трагедия подействует куда сильнее изложения голых фактов. А если невиновен? Тогда ответа на справедливое замечание Катенина нет, и тогда аргументы Чумакова несостоятельны. Как связана возможность или вероятность с клеветой на реальное историческое имя? Можно назвать катенинскую позицию нетерпимостью и буквализмом ([2], с. 605). Но, фактически, это уход от вопроса, перенос его на спрашивающего.



Итак, на приведенное возражение не последовало удовлетворительного ответа ни от Пушкина, ни от литературоведов. Приходится признать, что упрек совершенно справедлив. С этим было бы сложнее не соглашаться, если бы мы видели достаточно полное совпадение пушкинских персонажей и исторических личностей. Но как раз совпадений, в действительности, мало, а несовпадений, наоборот, много. Можно пойти дальше и дополнить вопрос-претензию Катенина следующим образом. Одно дело – поддержать недоказанную версию развития событий, основанную на слухах, но относящуюся все-таки к данной личности (Сальери). И другое дело – вывести на сцену совершенно иного человека, мало похожего на своего прототипа, но под тем же именем. Если бы были основания личность Сальери считать близкой пушкинскому персонажу, то “следовало это выставить напоказ в коротком предисловии”.

### **Есть ли метод?**

Как мы можем судить об объективных различиях исторической и пушкинской версий? Есть ли в нашем распоряжении объективный же метод, позволяющий сделать обоснованные выводы об их совпадении или несовпадении? Такой метод в гуманитарных науках хорошо известен. Наша гипотеза состоит в том, что Пушкин создал другие характеры, не совпадающие в существенных деталях с историческими. Предлагается следующий ход рассуждений. Сравним то немногое, что известно о реальной истории, с пьесой. Если характеры пушкинских героев в максимальной мере совпадают с характерами исторических лиц, если окажется, что совпадение максимально, то следует принять гипотезу о том, что так и было в действительности. Если совпадение невелико, тогда гипотезу следует отвергнуть, то есть принять, что все было иначе. В следующем разделе мы более подробно обсуждаем данный метод.

### **О методе правдоподобия**

Речь пойдет о двух моментах: (1) о внутренней логической целостности “пушкинской гипотезы”, и (2) о соответствии этой гипотезы тому, что мы знаем (что, по всей вероятности, знал и поэт) о характерах, личностях и взаимоотношениях прототипов его героев. Если в пьесе созданы *другие* личности и характеры, не совпадающие с историческими, то кор-

ректнее было бы, кажется, попросту дать героям другие имена. Однако, Пушкин этого не сделал. Почему? Возможно, ему необходим был абсолютно бесспорный пример гения, не требующий никаких комментариев или объяснений. (См. об этом С. Бонди, [2], с. 634.) А. Белый ([2], с. 762) полагает так: “Для читателя большую роль играет то, что образ Моцарта закреплен в его сознании на уровне самой горячей симпатии. Замена имени Моцарта в пьесе на какое-либо другое, нейтральное, сделало бы нравственную реакцию на убийство более рассудочной и холодной. А нужно, чтобы сердце было не в ладах с рассудком, реагировало быстрее и однозначнее. Делая Моцарта трагическим героем, Пушкин избирает путь внелогического нравственно-императивного воздействия на читателя”. Нам кажется, что такого объяснения-оправдания совершенно недостаточно. Это, конечно, объяснение *зачем* Пушкин так поступил, но не обоснование его *права* так сделать.

Согласимся, что в пьесе описаны цельные и реалистичные характеры, и попробуем установить, насколько их личностные характеристики близки характеристикам исторических прототипов, и насколько они соответствуют внутренней логике повествования. Это и будет основой проверки “гипотезы Пушкина”. Если окажется, что совпадение максимально, то, согласно используемому методу, следует принять гипотезу о том, что так и было в действительности; если нет, т.е. если совпадение невелико, тогда гипотезу следует отвергнуть, т.е. принять, что все было не так. Последнее может означать, фактически, принятие альтернативы, если она есть. В данном случае, естественной альтернативой можно считать болезнь Моцарта.

Такой метод анализа логично назвать методом правдоподобия. Как в самой литературе, так и в литературоведении, на наш взгляд, метод правдоподобия применялся, мы только предлагаем его *название*. Так, он, фактически, использовался при реконструкции “Слова о полку Игореве” Б. А. Рыбаковым, истории Древней Руси Л. Н. Гумилевым, и во многих других исследованиях. Представляется, что это один из главных рабочих методов вообще при любом восстановлении каких-то событий по неполным или недостоверным данным. Ю. М. Лотман одну из своих работ так и назвал – “К проблеме работы с недостоверными источниками” ([8], с. 324-329). В ней он указывает, что, во-первых, ([8], с. 324) само понятие достоверности обладает известной относительностью, а во-вторых ([8], с. 329), речь может идти о *вероятных* вариантах.

Если предложенный метод считать, условно, “прямым”, то можно

пытаться применить также “обратный” метод: проанализировать текст пьесы, нарочно забывая, что нам говорят имена героев, что мы их знаем как исторические персонажи, и попытаться затем сопоставить с известными сведениями из реальной истории, используя тот же подход, названный нами методом правдоподобия.

### **Текст и контекст: друзья-враги**

Итак, попробуем перечислить кратко, что нам известно о героях непосредственно из текста пьесы. По пьесе герои представлены как друзья. Моцарт готов верить своему другу самые личные моменты своей творческой жизни. Мы помним, как он по тексту обращается к Сальери:

“ . . . Хотелось  
Твое мне слышать мнение; ”

Его поведение прямо и недвусмысленно говорит о том, что, по крайней мере, сам он считает Сальери своим ближайшим другом. Отметим, что Моцарт входит к другу без предупреждения, обращается к Сальери на “ты”.

“ За твое  
здоровье, друг, за искренний союз,  
Связующий Моцарта и Сальери,  
двух сыновей гармонии.”

Обращение по фамилии к близким знакомым и друзьям было приметой того времени. Но являются ли они, действительно, друзьями по пьесе?

Судя по тексту, отношение Сальери к Моцарту более сложное. Сложность эта особенно заметна на примере тех реплик, которые относятся к их непосредственному общению “лицом к лицу”:

“Ах, Моцарт, Моцарт!  
Когда же мне не до тебя? . . . ”

“Друг Моцарт, эти слезы, . . . ” –

и рассуждений Сальери о Моцарте, содержащихся во внутренней речи:

“Что пользы, если Моцарт будет жив  
И новой высоты еще достигнет? ”

“... и наконец нашел  
Я моего врага ...”

Когда Фазиль Искандер ([2], с. 728) говорит, как, видимо, нелегко было Сальери попасть в круг Моцарта, тем более – стать его другом, то это, конечно, относится к пушкинскому тексту, а не к реальной истории, в которой, по всей видимости, Моцарт попал в круг Сальери, а не наоборот. Исторические Моцарт и Сальери прожили в одном городе – Вене, – как минимум, десять лет, а знакомы они были, вероятно, и раньше. Биографы говорят о натянутых отношениях между ними.

Давно ли знакомы герои трагедии? Видимо, достаточно, чтобы быть “на ты”, обсуждать самые глубокие вопросы творчества. С другой стороны, вероятно, не слишком. Родившаяся мысль применить яд вряд ли могла вызревать в течение десятилетия: год, а может, и меньше. Иначе придется предположить, что лишь в последний год Моцарт стал сочинять истинно гениальные шедевры, что и заставило Сальери взглянуть на него по-новому. Даже гипотетически это неправдоподобно.

Обращает на себя внимание явное неведение Моцарта об истинном сложном отношении к нему “друга”. Обмануть *друга*, скорее всего, не так просто, ибо означает притвориться другим человеком, не тем, кто ты есть. Ведь если так, то и зависть и обман *реально* длились лет десять – время, которое и он, и Сальери одновременно жили в Вене.

Скорее всего, факт тесной дружбы *литературных персонажей* – также творческий вымысел Пушкина: также – в том смысле, что и его персонажи, на самом деле, не “настоящие” друзья, а скорее друзья-враги. Почему же они представлены друзьями? Можно предположить, что такая остросюжетная тема привлекала поэта всегда. Тема ссоры друзей, приятелей или просто знакомых, дуэли и поведение друзей-врагов в решающий момент перед лицом смерти интересовала Пушкина. Это нашло отражение во многих его произведениях, например в “Евгении Онегине”, “Дубровском”, “Выстреле”, “Капитанской дочке”. Возможно, поэт опирался и на свой жизненный опыт, разрабатывая тему дружбы, друзей и врагов.

## Конфликты в драме

Основу сюжета составляют мотивы встречи-расставания и трапезы-отравления. Для читателей и зрителей, воссоздается картина того драматического события, ради которого и написана пьеса. Сцена отравления одним героем другого и есть центральное событие пьесы. По замыслу автора, инициатива драматургического действия принадлежит Сальери, именно от его лица ведется повествование.

На одну странность хотелось бы обратить внимание. В названии пьесы имя Моцарта стоит на первой, а имя Сальери – на второй позиции. Естественно было бы думать, что авторский замысел предполагал тем самым создать у читателей (зрителей) особую психологическую установку. Имя Моцарта должно было бы восприниматься как центральная фигура, а имя Сальери – как фон повествования. На самом деле композиционно пушкинский текст выстроен прямо противоположно, психологическим центром драмы является как раз Сальери, а не Моцарт. Именно Сальери принадлежит инициатива развития драматургического действия. Именно с его точки зрения подается изложение событий и их интерпретация.

Драма открывается монологом Сальери, рассказывающем историю своей жизни, ту ее часть, которая связана, говоря современным языком, с профессиональной деятельностью музыканта. Фактически Сальери рассказывает о том, как он стал, “сделался” музыкантом и какие “тернии” ему пришлось преодолевать, завоеывая жизненное поприще. За событиями, о которых Сальери считает нужным упомянуть, судя по его самохарактеристике, стоит цель – быть приобщенным к узкому кругу служителей музыки, хранителей искусства, его жрецов. Вот имена людей искусства, к которым он апеллировал в своих мыслях, в порядке упоминания: Глюк, Пиччини, Рафаэль, Алигьери, Гайдн, Бомарше, Бонаротти. За некоторыми исключениями, с большинством он или был знаком лично, или, по крайней мере, встречался. Можно принять это за косвенное подтверждение признания Сальери в мире музыки.

Среди своих достоинств Сальери прежде всего отмечает “любовь горящую к искусству”, “самоотверженье”, “труд”, “усердия”, “моления”. Сальери, на самом деле, хорошо знал себе цену и давал блестящую оценку собственным результатам. Пушкинский Сальери – мастер самого высокого уровня; верится, что почти нет на свете людей выше его в музыке. Когда же – очень-очень редко – он встречается еще более высокого ма-

стера, то наслаждается его творением и смертельно, жестоко завидует, – и все это одновременно. Некоторые исследователи предлагают считать персонаж Сальери простым ремесленником. Но разве это монолог ремесленника? Нет это речь гордого мастера, уверенного в своем мастерстве, хотя и находящегося в состоянии неудовлетворенности собой, душевного смятения, кризиса. Он не лукавит, – он говорит с самим собой и высказывает глубокие, мучительные мысли. Нет, это говорит никак не ремесленник. По нашему убеждению, Пушкин вложил в уста своего героя свои собственные раздумья о природе искусства, о творчестве и гениальности. Именно это создает ощущение подлинности, убедительности действия. Столкновение “ремесленника” и гения не могло бы быть столь эмоционально достоверным и трагичным. Как пишет в своих воспоминаниях о брате Лев Сергеевич Пушкин, “вообще он любил придавать своим героям собственные вкусы и привычки”, [10], с. 56. Вместе с тем, Сальери привязан к ожидаемым оценкам окружающих. По тексту видно, что говоря о высоком уровне своих достижений, он озабочен тем впечатлением, которое производит, прежде всего в плане социальном.

Нам представляется, что движущей силой профессионального становления Сальери была страсть к самосовершенствованию. Размышления над собственной жизнью приводят его к осознанию внутреннего конфликта. С некоторых пор в душе стало прорастать другое начало, зерно глубокой неудовлетворенности самим собой. Душевный разлад Сальери обозначен Пушкиным чередой образов: *пламени*, в котором Сальери сжигает свои музыкальные труды; *дороги*, с которой пришлось свернуть, попутно бросив все; *змеи*, “людьми растоптанною, вживе Песок и пыль грызущею бессильно.”

В то же время, последний образ преподносится и как образ-антагонист: “Кто скажет, чтоб Сальери гордый был Змеей ...? Никто!” Разрыв между Я - идеальным и Я - реальным стал фактом внутренней жизни. Заполнить этот разрыв, по мнению Пушкина, могла жажда славы:

“Я, наконец, в искусстве безграничном  
Достигнул степени высокой. Слава  
Мне улыбнулась ...”

“Я счастлив был: я наслаждался мирно  
Своим трудом, успехом, славой ...”

Стремление к славе в этом случае выступает как компенсаторная потребность, помогающая Сальери организовать защитную, по существу, стратегию жизни. Но он не мог не понимать, что жажда славы и стремление к самосовершенству взаимно исключают друг друга. Для Сальери естественно было думать, что за непрерывный труд во имя совершенства он должен быть вознагражден признанием “товарищей моих в искусстве дивном”, славой “в сердцах людей”. Это противоречие стало для него значимым, поскольку затрагивало ценностные основания его жизненной философии.

Внутреннее напряжение Сальери разрешалось за счет поисков внешнего врага. Можно представить, что на протяжении почти двух десятков лет он выбирал себе во враги не одного, а нескольких известных ему музыкантов. Кроме, может быть, одного Гайдна, Моцарт оказался самым непостижимым и самым трудным другом-врагом.

В чем же эта трудность, почему он назван врагом? Выскажем гипотезу. Один из эпитетов, относящихся к образу Сальери в его собственных устах, – змея растоптанная, – необычайно близок к образу из знаменитого “Пророка”: “И жало мудрая змея Вложил десницею кровавой.” Там с героем проделана “операция”, близкая к смертельной, ради создания совершенно иного, высшего духовного состояния. Это исключительной силы кризис, “выжив” в котором, человек становится пророком – человеком, близким к Богу и говорящим от его имени суровые истины. Музыкант в этом состоянии, вероятно, должен “прочитать” божественную музыку и передать ее людям, не глаголом, а песней *жечь* сердца людей. Не намекает ли Пушкин, что его Сальери пережил сильнейший кризис (наличие которого несомненно), перенеся всю боль которого, он мог бы действительно стать, вероятно, рядом с Моцартом? По каким-то причинам он не преодолел это испытание, остался на “своем”, очень высоком, но все же не самом высшем уровне. Теперь поздно: такие возможности часто не предлагаются. Он, безусловно, догадывался о своей потере. В таком состоянии видеть рядом с собой личность, видимо, прошедшую через все это, уже ставшую на высшую ступень, – ему невыносимо. Возможно также, что он и не видит кризиса Моцарта, а думает, что его и не было вовсе, что “просветление”, высший уровень Моцарту дался “даром”. Пушкин показывает зрителю, что нет, даром не бывает и у Моцарта. Судя по тексту, есть основания предполагать, что и он (Моцарт) переживал сильный внутренний конфликт, обозначенный как смутная тревога по поводу Реквиема и как

мысли о черном человеке:

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

Хотя мы не можем утверждать однозначно справедливость нашей гипотезы о связи с “Пророком”, однако, такая трактовка кажется возможной. Вспомним, что “Пророк” (1926 год) был написан примерно в одно время с возникновением замысла “Моцарта”. Образы весьма близки, только как бы с разных сторон. Такое вряд ли можно объяснить простой случайностью.

## Моцарт и Гайдн

Все критики, описывающие возможный путь мысли пушкинского Сальери, приводящий к убийству, обращают внимание на его восприятие – куда более спокойное – предшественников: Глюка (почти учителя) и даже Гайдна. Но вдруг появляется Моцарт, и вся трудная самозащита Сальери повержена. Почему это вдруг? Исторический Моцарт прожил в Вене, где-то по соседству с Сальери, около десяти лет. Все эти годы он писал столь же совершенную музыку, это был тот же самый Моцарт. По Пушкину, Сальери в течение восемнадцати лет носит яд, дожидаясь встречи с новым гениальным врагом. Половину всех этих лет он, как будто, не замечает Моцарта, дожидаясь, пока придет время выйти на сцену? Несуразно.

Ну а что же Гайдн? Сальери прямо называет Моцарта своим *вторым* главным обидчиком, вслед за *первым* – **Гайдном**.

“  
... Все медлил я.  
Как жажда смерти мучила меня,  
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь  
Мне принесет незапные дары;  
Быть может, посетит меня восторг,  
И творческая ночь и вдохновенье;  
Быть может, новый Гайдн сотворит  
Великое – и наслажуся им ...”



Как пировал я с гостем ненавистным,  
Быть может, мнил я, злейшего врага  
Найду; Быть может, злейшая обида  
В меня с надменной грянет высоты –  
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.  
И я был прав! и наконец нашел  
Я моего врага, и новый Гайдн  
Меня восторгом дивно упоил!”

Найденный враг назван не его собственным именем, а как “новый Гайдн”. Думается, что это ясно обозначает и место Гайдна, как “предшественника”, предыдущего (или одно из предыдущих) врага. Но тогда неясно, почему же с Гайдном пушкинский Сальери не попытался “свести счеты”, как он это делает с Моцартом? По свидетельствам биографов, как раз Франц Иосиф Гайдн был в дружбе и с Вольфгангом Амадеем Моцартом и с Антонио Сальери. Реальный Гайдн, правда, жил не в самой Вене: он был на службе князя Эстергази и жил в его имении. Незадолго до смерти Моцарта он отправился в Лондон. Гайдн пережил Моцарта и продолжал писать свою изумительную музыку до последних лет жизни, музыку совершенно того же уровня, что и Моцарт, в этом Сальери пушкинский, с Пушкиным вместе, не ошибаются нисколько. К Гайдну же приехал в Вену молодой Бетховен, чтобы стать его учеником, хотя впоследствии не слишком его ценил как учителя, предпочитая другого – Сальери. Почему же пушкинский Сальери не пригласил отобедать в том же трактире Золотого Льва своего первого врага, Гайдна?

Один вариант ответа – Пушкин предполагал, что это отчего-то невозможно. Либо из-за другого адреса, – жил Гайдн не в самой Вене, – либо, может быть, просто он не был “гулякой праздным” и “безумцем”? Неясно. Возможно, Пушкин не до конца верил в равновеликость Гайдна и Моцарта, хотя в тексте трагедии это никак не выражено. Однако, все это оставляет ощущение недоговоренности, или даже неполной уверенности в реализации такой, а не иной возможности, – в данном случае, остается вопрос “о Гайдне”, т.е. почему же жертвой становится Моцарт, а не Гайдн, как первый “злейший враг”.

Естественно, мы помним о реальности: у Истории нет никаких намеков на то, что Гайдн умер не своей смертью (не можем преодолеть искушения отметить, что все же Сальери его пережил, и что последние годы великий Гайдн обитал именно в Вене). Но это как раз и состав-

влетает еще одно несоответствие в драме: в ее тексте Гайдн обозначается как первый главный враг, и отсутствие выраженного конфликта с ним никак не объяснено.

## Сравнение фактов

По-видимому, и Гайдн, и Моцарт составляют у пушкинского Сальери образы врагов, как необходимый элемент защитной стратегии. Ее психологический механизм, позволял защитить Я-реальное персонажа с помощью переключения внимания субъекта с результата на процесс достижения результата. Можно предположить, что герой остановился в своем музыкальном развитии, но искал причину остановки не в себе, а в своем ближайшем окружении. Наличие не находящего разрешения внутреннего конфликта Сальери явилось предпосылкой возникновения их межличностного конфликта с Моцартом.

Перейдем к другой важной характеристике Моцарта и Сальери. Что нам известно из текста о служебном положении наших музыкантов? Прямых указаний на это у Пушкина нет. Тем не менее, представляется вполне допустимым сделать предположение об их приблизительном равенстве в этом отношении, и об обеспеченном существовании, позволяющем им обоим “не заботиться о нуждах низкой жизни”.

“Нас мало избранных, счастливых праздных,  
Пренебрегающих презренной пользой . . .”

Это, вероятно, реминисценция Евангелической притчи о “званных и избранных” (Матф., 22, 1-14). Отметим смену смысла термина “польза”. Моцарт как будто подслушал это слово, произнесенное Сальери в его отсутствие, и на первый взгляд он согласен с выводом: наглядной пользы он (впрочем, как и Сальери) не приносит. Однако, почти явная ссылка на Евангелие придает этому совершенно противоположный смысл, так как избранные (Богом), очевидно, приносят высшую Пользу.

У Моцарта исторического в последнее десятилетие его жизни, в действительности, нет “постоянного места работы”, несмотря на упорные поиски: незначительное место придворного композитора Венского императорского двора он получил за четыре года до своей кончины. На жизнь приходится зарабатывать частными уроками. Только в эйфории мог бы он себя назвать “счастливым праздным”. Ничто в биографии

Моцарт не дает оснований для такой характеристики. На самом деле это положение ему по-настоящему мучительно. В особенности оттого, что ведь есть семья, дети.

Продолжая сравнение исторической и пушкинской версий, вспомним некоторые факты. Сальери (1750-1825) был на 6 лет старше Моцарта (1756-1791). С 24 лет Сальери – придворный композитор, с 1788 (т.е. за 3 года до смерти Моцарта) – главный капельмейстер Венского императорского двора. В смысле карьеры он гораздо выше “неудачника” Моцарта, он занимает ведущее положение в тогдашней музыкальной жизни Австрии, и, в определенном смысле, всей Европы. Он президент общества музыкантов, один из основателей Венской Академии музыки, почетный член музыкальных обществ Франции и Германии. Его оперы популярны и широко ставятся не только в Вене, но и Париже, по всей Европе. Исторический Сальери был очень удачлив. Отметим также, что, по Пушкину, у Сальери нет ни семьи, ни детей, только в далеком прошлом – некая Лаура. У реального исторического Сальери была и семья, и дети: семь дочерей и сын.

Перейдем к рассмотрению третьей характеристики персонажей. Она заключается в следующем. В тексте читаем, что Сальери называет Моцарта гулякой и безумцем, и это звучит как очень серьезное обвинение. Д. Дарский ([2], с. 113) считает эпитет гуляки справедливым: “Моцарт непривычен к длительному труду и – признаемся же в том – Сальери прав, называя его гулякой праздным”. Гений, по убеждению Сальери, не должен доставаться просто так, кому попало. Как только эти ключевые слова произнесены, на сцене и появляется Моцарт, и кажется, что только с целью немедленно подтвердить свою характеристику, сформулированную Сальери. Появляется он с шуткой, в типично музыкантском стиле – приводит уличного скрипача, слепого (и потому, разумеется, не долженствующего знать, кто ведет его), разыгрывающего моцартовские мелодии.

Существует разногласие по поводу этого “второстепенного” (однако, чрезвычайно важного: ведь он – третье лицо, появляющееся на сцене, в пьесе со всего лишь двумя главными героями) персонажа: “хорошо” ли он играет? Мы согласны с теми, кто говорит, что заведомо плохая игра никак не должна была бы заинтересовать самого Моцарта, хотя бы и в виде шутки, так что есть основание предполагать (Белый, [2], с. 746) в его исполнении глубокое чувство при несовершенной технике. (Отвлекаясь немного, отметим, что вообще композиторы часто очень любят

такого рода шутки. По иронии Истории, “маляр негодный”, упомянутый Сальери, в 19 веке персонифицировался в гениальном Г. Малере: Mahler (нем.) – маляр, художник). Зачем он нужен в пьесе? Вопрос совершенно не разработан. Идея автора состоит, по-видимому, в том, что скрытый, внутренний конфликт в душе Сальери, который он не может обнаружить прямо перед Моцартом, гораздо скорее проявляет себя в общении с третьим персонажем, если к тому есть хотя бы малейший повод. Повод же, судя по всему, есть. Скрипач, таким образом, выступает в роли катализатора внутреннего процесса – развивающегося конфликта, происходящего в душе Сальери.

Пушкинский Сальери – шутку не принимает; возможно, вообще никогда не шутит. (Сальери реальный был совершенно иным.) Согласимся, что, несмотря на некоторое преувеличение, в его точке зрения есть доля истины: если пачкают Мадонну Рафаэля, смешного, действительно, мало. Однако, уж самому композитору должно быть позволено пошутить над своим же творением. Тем не менее, Сальери рассержен. Почему? Может быть, это случай неверного понимания слов и действий другого: Сальери приписывает Моцарту мысли и объяснение его шутки, не совпадающие с моцартовским пониманием? И это усиливает внутренний конфликт Сальери. В свою очередь, пушкинский Моцарт не видит душевного разлада Сальери. Такое развитие событий может вести к конфликту и при более безобидных обстоятельствах.

Следующий момент: Моцарт показывает Сальери новый набросок: две-три мысли, записанные ночью, во время бессонницы. Реакция Сальери: это божественно, но ты, Моцарт, недостоин сам себя. В чем тут дело? Читатель может решить, что да, днем это гуляка праздный, и, конечно, времени на работу, творчество, нет, и только ночью, если бессонница, есть время набросать кое-что, вдруг пришедшее в голову. Пушкин лукавит. Ибо описано состояние человека, настолько глубоко погруженного в творчество, что даже проснувшись ночью, он ничего иного не находит, как записать еще одну музыкальную мысль. Это состояние постоянного творения, никакая мысль не приходит из ниоткуда. О ней, конечно, давно уже думает композитор, и может быть, она же и есть причина самой бессонницы? Все это должно быть ясно и Сальери.

В различных исследованиях проводится одна и та же мысль о готовом произведении, и даже исследуется вопрос, есть ли у Моцарта такое, к которому можно было бы отнести изложенную программу (по мнению музыковедов, нет). В пушкинской же пьесе о *завершенном* произведении

не говорится ни слова, напротив, все говорит именно о чем-то незаконченном, и, вероятно, уже не законченном никогда. Как только Сальери набросок одобряет, в пьесе происходит резкий, немотивированный поворот: Моцарт, шедший за обсуждением, советом, или ободрением, и получивший его в самой высокой мере (хоть набросок и не окончен), почему-то тут же теряет интерес к продолжению общения, фактически, обрывает встречу, длившуюся, если учесть музыкальные реалии, не более 15 минут, и объявляет, что он проголодался. Не говоря этого явно, конечно имеет в виду, что общаться хватит. Отчего так поспешно? Никакого обсуждения не получилось, – безоговорочное признание шедевра. Позволим себе усомниться в полной реалистичности этой сцены.

Вернемся к теме гуляки и безумца. Ничто в биографии Моцарта не дает оснований для такой характеристики. Моцарт – это напряженный труд, несмотря на жизненное неустройство, отсутствие минимальных средств, и т.п. У Моцарта даже нет времени и сил для поддержания того стиля жизни, который приписывается ему Пушкиным. В биографиях Моцарта мы не находим и следов такого стиля. Его нет. Пушкин его придумал, представляя, по всей видимости, самого себя. Как мы прекрасно знаем, Моцарт продолжал творить и в тяжелых обстоятельствах. Как же мы так легко верим определению гуляка праздный, почему? Напряженный труд свойственен самому Пушкину, как и Моцарту. Но труд поэта не является показным, ему свойственно скрывать себя самого, делая вид, что его как будто и нет, что для его гения достаточно и нескольких кратких минут. Нет реальных оснований то же думать о Моцарте. Но Пушкин и не заботится слишком о пунктуальной передаче черт его характера, он лепит из него свой, новый образ, образ “пушкинского” Моцарта. На самом же деле, музыка Моцарта, вопреки общему представлению, не столь весела и легка, напротив, она глубоко трагична; мы только не всегда это слышим, не всегда принимаем за трагедию, после того, как Бетховен показал нам другие образцы трагедии в музыке. Стало быть, термин “гуляка”, конечно, неприменим. Эпитет же “безумца” никто из исследователей вообще не замечает, как будто его и нет. Видимо, потому, что нет никакой гипотезы, откуда этот образ мог взяться у Сальери. Мы тоже не можем его объяснить. Реальный Моцарт безумцем не был, в отличие от, прежде всего, самого Сальери в его последний год; вообще же примеры безумия великих композиторов легко продолжить.

Еще одно несоответствие, отмеченное М. Новиковой ([2], с. 586):

пушкинский Моцарт говорит о Реквиеме как о завершенной вещи. Однако, в реальности Моцарт свой Реквием не закончил, и около половины произведения по черновикам композитора завершил один из его учеников (Зюссмайер). Во всяком случае, для реального Моцарта это большая натяжка – сказать, что совсем готов уж Реквием. Можно счесть это гиперболой, либо списать на неосведомленность поэта, скорее первое. Но это еще одно несоответствие с реальностью. Это никак не пересказ реальной истории.

## Гений ли Сальери?

В литературоведении принято сомневаться в гениальности Сальери (или не сомневаться в ее отсутствии) на основании его монолога, излагающего его художественное кредо. Мы не знаем, соответствует ли оно художественным принципам исторического Сальери, и как бы он отнесся к такому их изложению.

Обсуждение гениальности Сальери противоречиво. По общему мнению, для читателя должны, видимо, казаться умалительными строки, описывающие творческий путь Сальери – знаменитое “поверил я алгеброй гармонию”. Но разве это дефект? Любому мастеру необходимо мастерство, то есть техника: для того, чтобы свободно фантазировать, необходимо очень много знать и уметь. Как свидетельствуют дневники многих выдающихся людей, без огромной ученической работы не состоялся бы ни один из музыкальных гениев. Пушкинский Моцарт как раз вполне признает гений коллеги. Кому бы еще судить об этом, как не ему? Мы придерживаемся той точки зрения, что по замыслу поэта гениальны оба персонажа его драмы. Возможно, их гении и не равны: во времена Пушкина была в ходу теория о том, что гениальность может иметь градации. Возможно, что наивысшие достижения Сальери в момент действия трагедии уже в прошлом, – намек на это содержится в его первом монологе, – и как раз это обстоятельство, вкупе с его великой гордостью, приводит к трагическому финалу. Никаких иных обстоятельств, позволяющих усомниться в его гениальности, текст пьесы не содержит. А как же злодейство, спросит читатель? Рассмотрим этот вопрос в следующем разделе.

## Злодейство и гений

Так могут ли быть совместны гений и злодейство? Пушкин устами Моцарта (при обсуждении Бомарше) как будто подсказывает ответ: нет, не могут. Однако, в последнем своем монологе персонаж Сальери вспоминает Бонаротти и легенду о будто бы совершенном им убийстве. Комментарий к этому эпизоду таков: якобы, Микеланджело умертвил натурщика на кресте ради изучения анатомических деталей. Некоторые литературоведы, не приводя своего отношения к самому эпизоду, пытаются сгладить впечатление, говоря, что, во-первых, это, скорее всего, только легенда, а во-вторых, это все же ради искусства. Например, такова точка зрения И. М. Нусинова, [2], с. 197: “То было злодейство во имя искусства”.

Вот что говорит М. Новикова (с. 585): “Как выяснилось, гений и злодейство – вещи все-таки “совместные”. При одной, но решающей оговорке. *Если гений – это другое имя для жреца “единого прекрасного”*”. Другими словами, для пушкинского Сальери. Далее: “Но если гений – это Данте “Божественной комедии”, . . . , это Микеланджело Ватикана . . . или Пушкин Пророка – тогда все верно. *Тогда* гений и злодейство действительно несовместны.” То есть, поскольку Микеланджело – признанный гений, то он, – по Новиковой, – не мог совершить злодейства. Это софизм.

Так может ли *настоящий* гений совершить злодейство, или нет? От этого зависит, удастся ли самооправдание Сальери, хотя бы мы его уже и не увидели (поскольку действие пьесы закончилось). В. Непомнящий, возможно, впервые решился ответить “да”, может; один из убедительных его примеров – Наполеон, см. [9], с. 314. Сальери, апеллирующий к имени Микеланджело, в страшном беспокойстве останавливает свою мысль на сомнении: “иль это сказка Тупой, бессмысленной толпы – и не был Убийцею создатель Ватикана?” Мы не можем судить об этом, нет достоверных данных. Но необходимо безусловно заявить: если это так, нельзя оправдать злодеяние ни для одного гения на свете, включая Микеланджело. Нельзя, основываясь на подсказанном будто бы ответе Пушкина, отрицать этот случай *только* потому, что Микеланджело – гений, хотя и поддерживать эту легенду нет оснований. А если все-таки она верна? Вдруг когда-нибудь кто-то сумеет это точно установить? Что скажут все защитники такого подхода? Нам кажется, что в этом как раз вопросе постоянно происходит смещение ориентиров:

неявно предполагается, что такой гений как Микеланджело, по определению, не может совершить никакого злодеяния; значит, этого быть не могло. Но такое рассуждение не является доказательством, будучи софизмом. Либо так было в истории, либо не было. Скорее всего, мы никогда не узнаем точно. И если было, то это – пример гения, совершившего злодеяние, помимо воли и мыслей об этом Пушкина. Если данная легенда когда-либо получит подтверждение, то дело общества, человечества определить свое отношение к художнику, так сказать, смириться, – т.е. согласиться, что иной *настоящий* гений может, “имеет право” совершить злодеяние, либо, быть может лишит его “звания” гения? Не знаем. Во всяком случае, само по себе злодеяние Сальери не может служить основанием для вывода о том, что он – *не* гений.

## Гармония и алгебра

Обсудим еще одно недоразумение, порожденное пушкинской трагедией – противопоставление гармонии и алгебры, ставшее притчей во языцех. Кажется на первый взгляд, что сам Пушкин отрицает пользу их взаимодействия, что само-характеристика Сальери, в уста которого вложена эта формула, “поверил я алгеброй гармонию,” свидетельствует об ограниченности его таланта как музыканта и композитора. Многие исследователи так и трактуют ее. В абстрактном смысле этот вопрос давно разрешен философами (форма неотделима от содержания). На наш взгляд, пушкинский текст дает основания для обеих трактовок, сам поэт не высказывает прямо свое отрицательное отношение к “подходу” Сальери. Его Моцарт вообще не излагает свое кредо, что может казаться отрицанием, противопоставлением творческих принципов его и Сальери. Однако, нигде прямо в устах самого Моцарта такого противопоставления мы не находим. По нашему мнению, это принципиальное художественное решение, допускающее различные трактовки. Наша точка зрения: Пушкин вовсе не старался заведомо принизить Сальери как художника, напротив, он вложил в его уста многое из своих собственных творческих установок, однако, сделал это таким образом, что неявное противопоставление двух героев как творцов, как будто, налицо. Мы считаем, что это – отражение неоднозначности, не-алгоритмизируемости творческого процесса в сознании самого поэта.

Вспомним историю. В Древней Греции преподавание музыки не было отделено от того, что позднее получило название точных наук. Вели-



чайший из математиков древности Пифагор был также признанным музыкантом, внесшим существенный вклад и в теорию музыки, см. [16]. В те времена музыка входила в цикл “университетского образования”, в частности, в виде науки под названием гармония. Термин “алгебра” появился в Европе много позже, само слово заимствовано из арабского и означало искусство вычислений. В это время и произошло разделение “науки и искусства”. Тем не менее, многие из величайших творцов Ренессанса (не обязательно музыкантов) – ограничимся именем Леонардо да Винчи – были известны также и как величайшие ученые.

В музыке семнадцатого-восемнадцатого веков явились два гения, призванные возродить утерянную связь гармонии и алгебры: И. С. Бах в Германии и Ж.-Ф. Рамо во Франции. В определенном смысле они были конкурентами, их творческие школы соперничали. Здесь не место вдаваться в детали различий. Важнейшей чертой обоих композиторов было пристальное внимание к науке о музыке, по-видимому, в чем-то близкое к пифагорейскому, может быть, на “современном” этапе. Некоторые исследователи (например, Белый, [2], с. 750) принижают достижения Рамо, возможно, отталкиваясь от его теоретических трудов. У нас нет сомнений в гениальности Рамо; одному из авторов памятно великолепное исполнение его музыки Клодом Эльфером (Claude Helffer) в одном из московских концертных залов в 1968 году.

Итак, Рамо явился мастером, поставившим алгебру на службу гармонии, и его опыт более чем успешен. Его германский соперник занимает еще более высокое место в ряду музыкальных гениев всех времен. Иоганн Себастьян Бах посвятил математическим расчетам в музыке большие усилия, что сейчас, возможно, скрыто от внимания общества. Однако, практический результат налицо: с помощью этих расчетов Бах создал современный европейский музыкальный звукоряд, и практически сконструировал новый клавишный инструмент, названный им Хорошо Темперированным Клавиром (WTK), на котором, с небольшими изменениями, играют пианисты и в наши дни. Для практики и популяризации нового инструмента сам Бах сочинил цикл пьес, рассматриваемый им как сборник технических упражнений, основанных на почти математически же строгой теории контрапункта, однако сейчас считающийся одной из вершин музыки – два тома прелюдий и фуг. Думается, что ни Рамо, ни Бах не поддержали бы противопоставления гармонии и алгебры.

Имел ли в виду Пушкин противопоставить Рамо (неявно) и Моцарта,

как считает Белый, трудно сказать. Нам кажется, что вряд ли. Заметим, что само имя Рамо не упомянуто в трагедии, герои которой приносят всего три имени из мира музыки. Вероятно, в цели Пушкина входило не расставление всех точек над “и” в области теории искусства, а напротив, создание – на столь ограниченном пространстве драмы – широкой перспективы с принципиальной возможностью различных толкований. Художественное решение сделать героев трагедии близкими по уровню гениальности наиболее полно отвечало поставленной поэтом задаче.

### **Иная версия отравления**

Самая смерть Моцарта в пьесе не показана, она “за кадром”. Конечно, явные указания на нее вполне очевидны, и на этом основании, например, Н. В. Фридман ([2], с. 643) указывает, что *год действия трагедии* – 1791, то есть год смерти исторического Моцарта. Признавая, что наиболее вероятное – гибель Моцарта в этот же, или, в крайнем случае, в один из ближайших дней, надо признать также право на обсуждение различных возможностей интерпретации текста. Предложим следующую гипотезу. Пушкинский Сальери мог отравить своего коллегу медленнодействующим ядом, и, возможно, не один раз, хотя дар Изоры в пьесе израсходован моментально. После того, как Сальери говорит своему отравленному “другу” “До свиданья”, он еще, возможно, встретит Моцарта, и, не исключено, отобедает с ним в том же трактире не раз.

Исторически это не согласуется с законченным (в пьесе) Реквиемом, который исторический Моцарт, действительно, начал писать незадолго до смерти. Однако, мы уже видели, что соответствий в пушкинском тексте Истории вообще немного, и сейчас мы говорим не об этом соответствии, а просто еще об одном варианте, еще об одной возможности, заложенной в тексте трагедии. Если вспоминать здесь об исторических деталях, то как раз можно счесть правдоподобным именно такой вариант. Моцарт почти прекратил выступления за три года до кончины. В качестве основной причины можно предположить его растущее нездоровье. Постоянного дохода почти не было, и выступления его, с финансовой точки зрения, казалось бы, просто необходимы. Может быть, эти последние годы нездоровья и были вызваны ядом Сальери? Если, вообще, принимать гипотезу отравления исторического Моцарта, то этот вариант может и не казаться невероятным. Во всяком случае, правдопо-

добие его кажется не меньше, чем у широко обсуждавшегося варианта “открытого отравления” (см. Н. В. Беляк, М. Н. Виролайнен, [2], с. 822-842). Однако, последнего мы здесь касаться не будем.

## О третьей реплике Пушкина

Важным свидетельством несоответствия пушкинской и исторической версий является реплика самого Пушкина, о которой уже упоминалось: на вопрос зачем его Сальери отравил его Моцарта, и как это соотносится с его гипотезой происшедшего, вот что ответил Пушкин: “Завистник, который мог освистать Д о н Ж у а н а, мог отравить его творца” (Пушкин, цит. заметка “О Сальери”, [4], с. 368). Ибо, *по слухам*, “в первое представление Д о н Ж у а н а, в то время, как весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, – раздался свист – все . . . обратились с негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы – в бешенстве, снедаемый завистию.” (Пушкин, там же). Тогда спросим: действительно ли Сальери мог считать Моцарта высшим гением, и произнести фразу “Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь”? Кажется невероятным, чтобы *пушкинский* Сальери, с его глубочайшим чувством абсолютного признания моцартовской музыки, мог освистать оперу, даже одну лишь неудачную фразу или арию (а может ли кто указать такую сейчас?). Интересно, насколько достоверно само это сведение. Но если и достоверно, то оно прибавляет только еще одно серьезное сомнение в достоверности версии Пушкина. Ибо его гипотеза *противоречит данной реплике* самого поэта. Возможно, Пушкин понимал и чувствовал это несоответствие, но последнее его не слишком заботило. А может быть, он и не придавал никакого особенного значения этой своей фразе, сказанной мимоходом. В том и в другом случае это означает, что сам сюжет ему был гораздо важнее исторической правды. Представляется вполне возможным, что Пушкин не претендовал на доказательство, логическое или художественное, изложенного варианта истории смерти Моцарта. Иными словами, его пьеса – вымышленная, фантастическая версия, хотя и выглядящая реальной. Возможно, что она представляется читателю или зрителю более убедительной, нежели реальная. Однако, с реальной она не совпадает.

## О пользе

Одна из мыслей, которая губит героев, – Моцарта, а морально, конечно, и Сальери, – мысль о пользе: о том, что ценность человека может быть определена его полезностью. “Что пользы в нем?” Сальери меряет Моцарта его полезностью для искусства. По-видимому, по Пушкину, здесь – один из корней зла. В реальной Истории, так или иначе умер Моцарт, но в обобщенном смысле его погубило общество, равнодушное к гению, считающее его бесполезным. (Конечно, реально это выражало не все общество, а такие персоны как австрийский император, архиепископ Зальцбурга, другая знать, от которой музыкант был в те времена полностью зависим.) В таком общем понимании пафос пушкинской версии – в том, что Моцарт погибает в силу своей кажущейся бесполезности и того, что Сальери присваивает себе роль высшего судьи. Даже то, что “наследника нам не оставит он”, фактически, неверно: у исторического Моцарта были ученики. Намек на Евангельскую притчу о “званных и избранных” (см. выше), на наш взгляд, объясняет позицию самого автора, пытающегося привести читателя и зрителя к мысли о существовании Пользы в высшем понимании.

Здесь – трагическая параллель с самим поэтом. Как считает Ю. Н. Лотман ([8], с. 181), “...творчество, гений были глубоко несовместимы с тем миром, в котором Пушкин жил ... Мир этот вполне мог предложить Пушкину мир, но на таких условиях, которых поэт не хотел принимать. ...окружающий его Петербург глубоко ему враждебен.” Реальные трагедии и Пушкина, и Моцарта в этом смысле глубоко современны: если человек измеряется “конкретной” пользой, то гений имеет в таком обществе мало шансов на творчество, а часто и на жизнь. Драматическое действие приводит к краху и самого Сальери, как личность. Мысль поэта, по всей вероятности, заключается в том, что подход, основанный на оценке видимой “полезности”, если он принят в обществе, в конечном счете губит и само общество.

Высказывалось предположение о том, что исторический Сальери, будучи многие годы придворным композитором, сочинял, искусно используя нарочито простой музыкальный язык, чтобы не затруднять восприятие императора, считавшего себя самого чуть ли не гением в области музыки. Возможно, сам Сальери и выработал такой стиль, и вполне в нем преуспел. (Кстати, это вовсе не умаление.) Это согласуется со взглядом на музыку на основе понятия пользы. Не исключено, что Пушкин мог

слышать произведения Сальери, не исключено, что мог составить о них именно такое интуитивное представление, не исключено, наконец, что его интуиция могла подсказать ему подходящий термин “польза” и ее губительные последствия для гения.

## Заключение

Мы проанализировали несоответствия пушкинского текста и реальной драмы истории. Думается, что тезисы, сформулированные во введении, могут считаться обоснованными. Пушкинские герои и исторические персонажи, несомненно, разные люди, разные личности. Бездоказательное посмертное осуждение имени Сальери явилось следствием смешения образов пушкинских литературных персонажей и их исторических прототипов. Надо признать, что Пушкин, вольно или невольно, совершил неоправданное деяние – против имени Сальери, лишённого самой возможности оправдаться. Снежный ком последующих текстов привел к результату, вероятно, не предвиденному и самим поэтом. Нам представляется установленным, что общество не имело и не имеет действительных, *доказательных* оснований предавать имя Сальери остракизму, перенося на реальное лицо художественный вымысел пьесы. На Пушкина, фактически, ложится вина инициации осуждения исторического Сальери. Однако, сам поэт, вероятно, вовсе не имел этого в виду, цели такой не ставил. Гений Пушкина так же не заслуживает этой невольной вины, как и прообразы его героев.

Мы не ставили целью добавить аргументов ни в пользу гипотезы о виновности Сальери, *ни против нее*; этой стороны мы вообще старались не касаться. Нашей целью являлась не защита одной из версий гибели Моцарта, а только анализ пушкинского текста и его сравнение с исторической реальностью.

## Библиография

- [1] А. С. Пушкин, *Моцарт и Сальери*. ПСС в 10 тт., изд. 2е, изд-во АН СССР, Москва, 1957, том 5, с. 355–368.
- [2] *“Моцарт и Сальери”*, трагедия Пушкина. Москва, “Наследие”, 1997.

- [3] А. С. Пушкин. *Дневники. Записки*. С.-Петербург, Наука, 1995.
- [4] *Пушкин-критик*. Москва, ГИХЛ, 1950.
- [5] *Хроника жизни и творчества А.С.Пушкина. 1931-1832*. ИМЛИ РАН, Москва, “Наследие”, 2001.
- [6] П. В. Анненков, *Пушкин в Александровскую эпоху*. Минск, “Лимариус”, 1998.
- [7] П. А. Катенин, *Воспоминания о Пушкине*. В сб.: *А. С. Пушкин в воспоминаниях современников*, том 1. Москва, Художественная литература, 1985, с. 186-199.
- [8] Ю. М. Лотман, *Пушкин*. С.-Петербург, Искусство-СПБ, 1995.
- [9] В. Непомнящий, *Пушкин. Русская картина мира*. Москва, “Наследие”, 1999.
- [10] Л. С. Пушкин, *Биографическое известие об А.С.Пушкине до 1826 года*. В сб.: *А. С. Пушкин в воспоминаниях современников*, том 1. Москва, Художественная литература, 1985, с. 49–58.
- [11] М. П. Погодин, *Из “Дневника”*. В сб.: *А. С. Пушкин в воспоминаниях современников*, том 2. Москва, Художественная литература, 1985, с. 18-35.
- [12] Р. Г. Скрынников, *Борис Годунов*, Л., Наука, 1978.
- [13] V. Braunbehrens, *Maligned master: the real story of Antonio Salieri*, Engl. transl. Fromm Internat. Publ. Corp., 1993.
- [14] O. E. Deutsch, *Mozart: a documentary biography*. Stanford, 1965.
- [15] *The New Grove Concise Dictionary of Music*, ed. by S. Sadie. London, Macmillan Press Ltd., 1994.
- [16] *Pythagoras of Samos* [<http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/Mathematicians/Pythagoras.html>]