

## О «МОЦАРТЕ И САЛЬЕРИ»

Можно, не рискуя ошибиться, сказать, что в последние десятилетия пушкинская маленькая трагедия «Моцарт и Сальери» приобрела особую популярность. Такой популярности она не имела при жизни Пушкина. Но глубина ее этической проблематики, острота вопросов, в ней поставленных, наконец, самая величина исторических лиц, которые в ней выведены, и ее сюжетная острота сделали это маленькое произведение, которое занимает не более десяти страниц печатного текста, не только популярным, но поместили <его> в поле зрения и художественных, и литературоведческих интерпретаторов текста.

Тому есть несколько причин, и, может быть, о некоторых из них мы потом скажем, а сначала попытаемся собрать воедино то, что мы знаем об истории этого произведения.

В основе «Моцарта и Сальери», как всем прекрасно известно, лежит легенда об отравлении Моцарта Сальери. Собственно говоря, на этой легенде и зиждется весь сюжет пьесы.

О творческой истории этого произведения мы почти ничего не знаем. Первые сведения о нем стали появляться в 1826 году, когда Пушкин, вернувшись из михайловской ссылки в Москву, установил контакт с группой молодых литераторов, художников, эстетиков — Веневитиновым, Погодиным, Шевыревым и другими — и упомянул в разговоре, что у него есть сюжет «Моцарта и Сальери». Что это было: были ли это первоначальные наброски произведения или нет, <неизвестно>. Мы знаем только, что окончательный свой вид пьеса приобрела в 1830 году в Болдине, когда Пушкин почти одновременно с ней создает несколько других произведений, которые мы сейчас называем маленькими



Антонио Сальери  
(1750-1825)

трагедиями, а Пушкин сам предпочитал название «Опыт драматических изучений». Это — «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость» и «Пир во время чумы». Почти одновременно в Болдине Пушкин работает над циклом «Повестей Белкина». Два цикла, прозаический и драматический, которые друг с другом соотносятся (как мы постараемся показать дальше), — это то, что Пушкин привозит из Болдина. Дальше никаких свидетельств о «Моцарте и Сальери» нет, и произведение появляется как будто бы заново и только что рожденное в 1832 году в «Северных цветах на 1832 год». Два раза при Пушкине его пытались поставить на сцене во время актерских бенефисов; потом о нем забыли как о драматическом произведении. И только в XX веке оно пережило свое второе рождение.

Вот то небольшое, что мы знаем об этом произведении.

Проблематика же его оказалась гораздо более созвучной <времени>, чем ее, условно говоря, драматическая структура. Отсюда черпаются формулы: «Гений и злодейство — две вещи несовместные», «Музыку я разъял, как труп», «Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля» — и т. д. и т. п. Вот на эти поговорочные речения, апофегмы, формулы произведение стало рассыпаться. И их обычно читают буквально. Почему этого нельзя делать, мы тоже немножко позже скажем.

Уже при жизни Пушкина возник вопрос об исторической аутентичности и об источниках «Моцарта и Сальери». Когда Павел Александрович Катенин, друг Пушкина, очень даровитый поэт, драматург и прекрасный знаток театра, вспоминал о Пушкине, рассказывая о нем его

первым биографам, он в двух словах сказал и о «Моцарте и Сальери». Смысл его высказывания заключался в следующем. Действие сухогато, но трагедия заслуживает еще больший упрек. Есть ли твердые доказательства тому, что Сальери отравил Моцарта? Если таких доказательств нет или у Пушкина было что-то в распоряжении позитивное, то нужно было бы сделать об этом примечание или какое-то предисловие, как писал Катенин, «уголовной прозой». Потому что этически немыслимо обременять таким тяжким обвинением художника, может быть, и посредственного, но тем не менее реально существовавшего. Вот эта идея этической двусмысленности «Моцарта и Сальери» была Катениным брошена. Она получила новую жизнь в XX веке. Вопрос о том, имел ли Пушкин право взять легенду в качестве основы для драматического произведения и таким образом как бы канонизировать ее в сознании читателя (возможно, и зрителя), по сие время не теряет своей актуальности.

Вероятно, Пушкин слышал нечто подобное, потому что к 1832 году относится его маленькая заметка, которая называется условно «О Сальери». В <ней> Пушкин рассказывал, что во время первого представления «Дон Жуана», когда знатоки безмолвно упивались гармонией Моцарта, раздался в зале свист и знаменитый Сальери вышел из зала, снедаемый завистью. Завистник, который мог освистать оперу, мог отравить ее творца. Сальери, продолжал Пушкин, умер лет 8 тому назад. В немецких газетах появилось сообщение о том, что на смертном одре он сознался в ужасающем преступлении: в отравлении великого Моцарта. На этом заметка Пушкина заканчивается. Она дает возможность и некоторое поле для наблюдений о музыкальных сведениях Пушкина и о <б> исторических или литературных источниках его маленькой трагедии.

Ссылка на немецкие газеты вполне корректна. Антонио Сальери умер в 1824 году, через тридцать с лишним лет после смерти Моцарта — его друга, его коллеги. Но пусть музыковеды судят о том, мог ли он быть его соперником.

Сальери был стар, и его последние годы были омрачены чем-то вроде психического расстройства. Немецкие газеты со страницы на страницу и любители музыки из уст в уста передавали слух о том, что на смертном одре Сальери действительно сознался в этом преступлении. Это признание, если оно и имело какие-то исторические основания, было отнесено современниками к психическому расстройству Сальери. Оно отразилась в целом ряде источников, в частности, в «Разговорной книге» Бетховена, которому об этом рассказывали. Были люди, которые этому верили, даже из числа людей, знавших Сальери лично. Тем более что в изданных письмах Моцарта, вышедших через много лет после его смерти, есть мотивы, которые дают основания для подозрений: Моцарт полагал, что его душевное и физическое состояние есть результат некоего медленно действующего яда. Так что все эти слухи ходили, они были закреплены в печати и попали во французские газеты, что гораздо более важно. Пушкин по-немецки читал плохо или не читал вовсе, а французская литература, в том числе газеты середины двадцатых годов, до него доходили, и французский язык был, так сказать, его вторым родным языком. За французской прессой он следил и, конечно, попал на эти сообщения. Мы не можем указать конкретный источник легенды в том виде, в каком он дошел до Пушкина. Не потому, что его нет, а потому, что их слишком много. Легенда была настолько распространена, что нам очень трудно выбрать какой-то один конкретный источник, который бы охватывал все те мелочи и детали, <попавшие> в пушкинскую трагедию.

Вообще я полагаю, что не нужно преувеличивать осведомленности Пушкина в истории музыки, как и в истории изобразительного искусства. Здесь была совершенно иная творческая переработка поступавших к нему сведений. Он не изучал всего этого специально, — это было на слуху. Нам трудно учесть весь круг чтения Пушкина, но мы знаем, что сведения к нему могли поступать не только из печатных, но и из устных сообщений. В кругу Пушкина, и довольно близком кругу, были люди, специально интересовавшиеся биографией Моцарта и музыкальной жизнью — современной и прошлых веков. Более того, почти все музыкальные сведения, которые находятся в «Моцарте и Сальери», Пушкин мог почерпнуть из довольно близких источников. Ну, скажем, полемика между глюкистами и пуччинистами, — она довольно широко освещалась

на страницах даже и русских газет, не только французских. И в журналах. Тот круг, в который Пушкин попал после ссылки <и> о котором нам пришлось уже говорить, — это были люди, занимавшиеся специально музыкальным искусством и рассматривавшие <его> как одно из основных в той философско-эстетической системе, которую они пытались построить. Мы можем назвать людей, которые профессионально знали музыку в этом кругу. Одним из них был Владимир Федорович Одоевский; вторым был известный Пушкину еще с 1810-х годов, с послелицейского времени, Александр Дмитриевич Улыбышев, автор знаменитой биографии Моцарта, вышедшей в 1843 году, знавший литературу о Моцарте достаточно широко и достаточно глубоко. В 1826 году вышла книга, которая была буквально полна музыкальными сюжетами и темами. Это знаменитая книга Вакенродера и Тика «Об искусстве и художниках», переведенная как раз в этом кружке «Московского вестника», — в кружке молодых эстетиков-любомудров, интересовавшихся живописью, музыкой, литературой, философией и пытавшихся создать синкретическую философскую систему; в этой книге есть целый ряд сюжетов, довольно близко подводящих к проблематике «Моцарта и Сальери». Таким образом, круг музыкальных сведений Пушкина был достаточно широк, но это был круг сведений любителя, а не профессионального историка музыки. Более того, вероятно, даже и не профессионального знатока музыки. Поэтому нужно с большой осторожностью исследовать семантику музыкальных интерполяций в «Моцарте и Сальери». Там есть чисто музыкальные сюжеты. В какой мере они оказывают влияние на само действие, на самую проблематику трагедии, — об этом нужно говорить, вероятно, музыковедам, а не филологам. Но нужно при этом иметь в виду, что Пушкин-то сам музыковедом не был. И что то, что он пишет, это в большей или меньшей степени приблизительно. Замечка, о которой мы говорили, дает нам основание упрекать Пушкина в недостаточно глубоком знании истории музыки: Сальери не мог присутствовать на первом представлении «Дон Жуана» Моцарта. И поэтому источник легенды о том, что он освистал премьеру своего соперника, — источник недостоверный и нам, вообще говоря, неизвестный.

Почему же возникает это произведение? Мы уже сказали, что Пушкин почти одновременно работает над целым циклом «Опытов драматических изучений», над циклом «Маленьких трагедий».

Причины, по которым он к ним обращается, рассказаны им как бы косвенно, в совершенно другом произведении, написанном несколько позднее и вне связи с «Маленькими трагедиями». Это рассуждение в знаменитом пушкинском цикле этюдов «Table-talk» — рассуждение о драматических характерах у Мольера и Шекспира. Мольеровские характеры, говорит Пушкин, это характеры единой страсти. У Мольера скупой скуп — и только. Иное дело у Шекспира. Это характеры, имеющие глубину. Они не имеют единой страсти. Шейлок у Шекспира не просто скуп, он чадолобив, остроумен; скуп, если хотите; мстителен. Вся гамма страстей, иной раз противоречащих друг другу, концентрируется в основе единого характера. «Опыты драматических изучений» и были для Пушкина опытом изучения человеческого характера, его глубинных страстей — страстей, возникающих иногда в своем парадоксальном и неожиданном качестве. Пушкин как будто специально берет классические типы единой страсти: «Скупой рыцарь» — это драма о скупости, «Моцарт и Сальери» — драма о зависти, «Каменный гость» — драма о сластолюбии, если хотите, и «Пир во время чумы» — это трагедия о кощунстве. И оказывается, что скупой рыцарь менее всего скуп: он властолюбив, он знает, что деньги — это концентрированная в его руках власть. Он совершенно не похож на мольеровского скупого. А разве Дон Гуан «Каменного гостя» — это обычный сластолюбец, который наказан за свои пороки явлением Каменного гостя? Да ведь он же умирает с именем возлюбленной на устах! Он умирает тогда, когда из обольстителя превращается в обольщенного. Он прощается с жизнью так, как прощается с жизнью романтический герой. Он влюблен, и влюблен не на шутку, по-настоящему.

Совершенно таким же парадоксальным образом, как мы попытаемся показать далее, возникает проблема «зависти» в «Моцарте и Сальери».

Мы не случайно упомянули о цикле «Повестей Белкина». Мы привыкли искать исторические источники образа Сальери и строить этот образ, верифицируя его историческими источниками. Это необходимая часть филологического анализа, но... ведь здесь же была еще некая художественная идея. Она находится иной раз за пределами художественного текста. Мы знаем очень близкий аналог в пушкинской прозе фигуре Сальери. Это фигура Сильвио. Пушкин работает над «Выстрелом», в котором Сильвио оказывается основным героем, приблизительно тогда же (да что говорить приблизительно, здесь разница в днях!), что и над «Моцартом и Сальери». И итальянское происхождение героя, и даже некоторое созвучие фамилий, и причины появления его врага... Откройте пушкинский «Выстрел», и вы увидите там прообраз монолога Сальери. Человек, сформировавший себя сам, огромными трудами, постоянным самоотречением, работой над формированием своей личности, вдруг встречается с неким человеком, которому все это дано от природы: и красота, и благополучие, и блеск, и храбрость, и умение увлекать женщин — то, чего природа не дала Сильвио. «Я его возненавидел», — говорит Сильвио. И второй мотив, который будет очень существен для «Моцарта и Сальери», — это мотив отложенной мести. Он собирается не убить своего врага, а победить его. Ему недостаточно убить его на дуэли, потому что это не есть победа. Победа — это преобладание, это способность встать над своей жертвой. И вот этого-то Сильвио и не может добиться, убив своего противника — графа. Он убивает его только тогда, когда он отказывается от своего выстрела. Убивает выстрел *несделанный*. Вот этот, казалось бы, парадоксальный ход будет очень важен, когда мы будем говорить о концепции «Моцарта и Сальери».

Отметим сейчас одно: перетекающие темы. Некоторые внутренние, данные в тексте (непрерывно данные в тексте!) темы, но данные — как говорят обычно — имплицитно, скрыто. Они обозначаются не формулой и не прямым текстом, они обозначаются ситуацией и действием. Эти внутренние темы для Пушкина вообще очень характерны — и для его прозы, и для его драматических произведений. Посмотрите в «Скупом рыцаре» скрытую тему отцеубийства. Отцеубийство совершается — совершенно случайно. И вместе с тем это не случайность. Когда Альбер выслушивает предложение ростовщика отравить отца и с гневом и с негодованием прогоняет его от себя, а потом его возвращает, вступая с ним в некоторый договор, об отцеубийстве, конечно, речи нет, он не может спокойно даже думать об этом; но самый факт договора является чем-то вроде внутреннего согласия, внутренней готовности. И старый барон умирает в последнем действии: причиной его смерти оказывается сын. Вспомните, как это происходит потом в «Пиковой даме»: совершенно такая же внутренняя тема. Ведь Германн не собирался убивать старую графиню: пистолет его не был заряжен. Убивает графиню *незаряженный* пистолет. Здесь как будто бы внутренняя тема убийства, преступления, через которое он идет к богатству, и внутренняя тема неосуществившегося выстрела, — тема «Маленьких трагедий» и тема «Повестей Белкина» как будто бы соединяются воедино. И третья тема, которая будет нам очень важна, из «Пиковой дамы», — это *случай*, который разрушает целостный и хорошо продуманный мир Германна, тот моральный мир, который он себе создал. Все это лишь на первый взгляд кажется отвлечением от проблематики «Моцарта и Сальери».

Мы говорим, что в основе маленькой трагедии лежит зависть. Но, собственно говоря, чему же завидует Сальери?

Для того чтобы это оценить по достоинству, давайте вспомним <его> первый и второй монологи. Мы обычно представляем себе Сальери как носителя рационального, чуть ли не механического понимания искусства: «*Музыку я разъял, как труп. Поверил // Я алгеброй гармонию*». Сальери — ремесленник, и ремесленник должен завидовать великому художнику. Вот как в обычном читательском сознании рисуется проблематика трагедии. Это совершенно неверно. «*Ремесло // Поставил я подножием искусству*». Это первый этап изучения — «музыку разъять, как труп» и «поверить алгеброй гармонию». Ведь Пушкин же сам так работал. Он считал, что для вдохновения художник должен иметь холодную голову, что это не «восторг», в момент которого пишется великое произведение. Оно пишется после, — по следам пережитого



восторга. И Сальери так делает. Он изучил ремесло, после этого он мог «предаться негетворческой мечте». Более того, Сальери — человек, который бескорыстно и абсолютно безотчетно служит великому искусству. Это единственный человек, который может понять Моцарта. А в эстетическом сознании человека пушкинского времени умение понимать и сопереживать великому художнику — это есть первый признак настоящего поэта, настоящего художника. *«Нет! никогда я зависти не знал»*. Он способен безотчетно наслаждаться звуками Глюка, безотчетно наслаждаться музыкой Моцарта: *«Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; // Я знаю, я»*. Сальери — это человек, который имеет все права на то, чтобы быть гением, кроме одного. И вот это одно мы сейчас попытаемся прочитать в монологе.

Я предлагаю моим уважаемым слушателям гипотезу. Далеко не всеми исследователями пушкинской трагедии она разделяется, но тем не менее я это сделаю.

Мы начнем чтение с монолога о даре Изоры:

*Вот яд, последний дар моей Изоры.  
Осьмнадцать лет ношу его с собою*

— идея отложенной мести, отложенного выстрела, как в «Выстреле» из «Повестей Белкина».

*И часто жизнь казалась мне с тех пор  
Несносной раной, и сидел я часто  
С врагом беспечным за одной трапезой,  
И никогда на шепот искушенья  
Не преклонился я, хоть я не трус,  
Хоть обиду чувствую глубоко,  
Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.  
Как жажда смерти мучила меня,  
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь  
Мне принесет внезапные дары;  
Быть может, посетит меня восторг  
И творческая ночь и вдохновенье;*

— ну где же здесь ремесленник?

*Быть может, новый Гайден сотворит  
Великое — и наслажуся им...*

— ну где же здесь завистник?

*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.*

В чем смысл того, что нами прочитано? Яд Изоры, «заветный дар любви», как скажет потом Сальери, — это единственная драгоценность, которая у него есть. Она может быть

---

<sup>1</sup> Ср.: «Яд-талисман может быть использован <.....> только в момент высшего наслаждения или высшей обиды. В первом случае он удовлетворяет жажду смерти Сальери: он уйдет из жизни, сознавая, что испытал миг высшей жизненной полноты, который больше не повторится. Так намечается мотив самоубийства.... Во втором случае яд предназначен злейшему врагу, — возникает мотив убийства». (Вацура В.Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 280).

использована только в двух случаях. В момент высшего наслаждения — романтическая концепция ухода из жизни в момент, когда все наслаждения жизни исчерпаны. Это благая смерть. И вторая — идея мести. Самый злой и самый смертельный враг, — ему отдается <яд> для его погибели. <Таким образом>, в монологе Сальери появляются две темы: одна — убийство, другая — самоубийство. Только в этих двух случаях и может быть использован «заветный дар любви». Любовь и смерть идут рядом. Наслаждение и гибель идут рядом<sup>1</sup>.

И чем это кончается?

*...и наконец нашел  
Я моего врага, и новый Гайден  
Меня восторгом дивно упоил!  
Теперь — пора! ...*

Мы знаем, что если, по старому афоризму, в первом акте пьесы на стене висит ружье, оно должно выстрелить в последнем акте. Заявлены две темы: убийство и самоубийство. Почему? Потому что это не зависть, потому что это не преступление, потому что это — жертва, это — апофеоз: Сальери <готов умереть>, потому что он жертвует искусству самым драгоценным, что у него есть: своей жизнью и жизнью человека, который одновременно является для него предметом и бесконечной любви, и бесконечной ненависти. Моцарт — гений, но именно потому, что он пришел как бы органом божества; именно потому, что моцартовской высоты достигнуть не может никто — ни сам Сальери, — но вся музыка, все искусство в целом не способно достигнуть этой высоты. И оно погибнет. Погибнет от сознания этой невозможности. Жизнь Моцарта оборвется рано или поздно сама собой, но еще ранее умрет искусство, которому служит Сальери. Это целый мир, который он себе создал, мир, которому он готов жертвовать не только самым драгоценным, что у него есть, но и самим собой. И для него жажда смерти еще не такая большая жертва. Сконструированный Сальери мир логически, вероятно, непроверяем. Сальери борется не с Моцартом. Он борется с той несправедливостью, на которой построено мироздание. Не любовь к искусству, не самоотвержение, не понимание его <т. е. искусства>, а дар, который приходит неизвестно откуда и неизвестно за что. Вот в чем та глубочайшая несправедливость, на которой зиждется мир. «*Все говорят: нет правды на земле. // Но правды нет — и выше*». Фигура Сальери приобретает грандиозный, трагический, драматический характер. Пожалуй, среди последующих писателей только один Достоевский выводил проблематику своих произведений на этот уровень анализа отрицания.

И внутри по логической схеме Сальери абсолютно прав. Его мир рассчитан и абсолютно логически гармоничен. На нем лежит отблеск некоего зловещего и мрачного величия, и разрушить его можно только извне, можно только странным, наивным аргументом, — так, как разрушается у Достоевского мир Раскольниковова: а совесть? а слеза ребенка? а голос крови?.. В этом мире нет места гению... Это трагический характер. Пушкин сумел сделать то, чего, вероятно, не умели уже делать его современники: трагедия как таковая исчезает, исчезает как эстетический феномен в 30-е годы XIX в. Можно написать только драму. Вот в драме понятие исторической аутентичности важно. В трагедии нет. Кто из нас сейчас будет судить с исторической точки зрения Бориса Годунова? Этическая проблематика, которая существует для «Моцарта и Сальери», почему-то не распространяется нами на «Бориса Годунова» и исторические хроники Шекспира, — а разве там меньше возведено клеветы на исторические лица? Или если не клеветы, то во всяком случае недоказанных исторических обвинений?

<Итак>, это трагедия. Реальная фигура жившего только что (восемь лет назад умер) человека строится по законам трагического героя. Я бы сказал, античного героя. Потому что теперь Сальери борется не с Моцартом, он борется с Роком, как Эдип. И основная контраргументация, условно говоря, в этом споре заключается в том, что Моцарт спонтанно, походя опровергает все построения Сальери. Здесь вступает в действие *случай*. Моцарт наивен, потому что наивен гений. Вот этой наивностью, этой спонтанностью, этим, условно говоря,

даром, не выработанным, не приобретенным, Сальери не обладает. Он все время находится в кругу сумрачных, и глубоких, и мрачных размышлений. Моцарт — нет. Он живет так, как ему живется. Он может наслаждаться забавной сценкой со стариком. Он наивно сообщает Сальери, что никак не может отделаться от этой черной фигуры черного человека и пишет «Реквием». Сальери понимает, что для Моцарта самое время реквием писать. А Моцарт этого не понимает. Он ничего не ждет, он наивен и открыт. У Пушкина есть прелестное по своей глубине и изяществу стихотворение:

*Таков прямой поэт. Он сетует душой  
На пышных играх Мельпомены,  
И улыбается забаве площадной  
И вольности лубочной сцены<sup>2</sup>.*

Вот это Моцарт. Он «улыбается забаве площадной и вольности лубочной сцены», а «игры Мельпомены» ему могут быть докучны. Сальери не обладает этим, потому что ему не дано дара свыше. Он его себе сделал. Поэтому, когда его спрашивает Моцарт: «Ах, правда ли, Сальери, // Что Бомарше кого-то отравил?» ...<...>

Знаете, есть удивительная интерпретация, очень умная и очень красивая. <Согласно ей> Моцарт <как будто> все время угадывает те силки, капканы, которые ставит Сальери. Вот он задумывает отравление — Моцарт заводит разговор об отравлении; задумывает убийство — Моцарт заводит разговор о «Реквиеме».

Если бы это было так, трагедии бы не было. Потому что все это результат совпадения, случая. Это приходит извне, это приходит по интуиции. И апофеоз этого «случая» — в последней сцене, странной сцене, в которой Моцарт совершенно так же наивно, совершенно так же спонтанно и с той мудростью, которая является высшей мудростью наивности, бросает фразу: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». А почему, собственно, они несовместные? «А Бонаротти? или это...». Вот в этот момент происходит то, что происходит в «Пиковой даме». Германн «обдернулся»: «Ваша дама убита». Ведь чашу-то дружбы они должны были пить вместе!

Возьмем в руки <книгу> и перечитаем эту сцену. Когда Моцарт произносит свои слова о гении и злодействе, —

<Сальери:>

— Ты думаешь? (*Бросает яд в стакан Моцарта.*) Ну, пей же.

Вот! С этого момента начинается падение Сальери. Он «обдернулся», он поддался порыву, который не может быть проконтролирован.

И дальше:

— Пстой, пстой!.. Ты выпил!.. без меня?

Эта фраза всегда меня удивляла. Она загадочная фраза, и я думаю, что ее можно истолковать только одним образом. «Чаша дружбы» — это круговая чаша. Она передается из рук в руки. Моцарт должен был отпить из нее и передать ее Сальери. Вот тогда «стреляет ружье», вот тогда и получается, что смерть окончательно торжествует над всем, что есть, но искусство спасено. <Тогда> не только убитый Моцарт, <но> это убитый Сальери. Они уходят вместе во имя спасения искусства! Тогда это высокая философская жертва. А когда <один> Моцарт допивает бокал до конца, — это простое убийство. «Случай — орудие провидения», — говорил Пушкин. И на случае очень многое построено в его философии причинно-следственных отношений и связей. Случай разрушает мир, — верно. Случай разрушает мир Сальери.

---

<sup>2</sup> Из: <Гнедичу>, 1832.

Жертва не принята. Последняя нота сомнения — это приговор самому себе.

Вот как мне представляется структура характеров Сальери и Моцарта в этом пушкинском произведении. Я не могу поручиться, что это чтение единственное и абсолютно правильное, но оно опирается на семантику драматического действия. Оно находит себе аналоги в философии искусства в других произведениях Пушкина. При этом чтении, во-первых, невозможно читать по ключевым фразам пушкинский текст, потому что слово у него меняет свои смыслы в пределах разных контекстов; во-вторых, невозможно противопоставлять Сальери Моцарту по линии гений — и не гений, талант — и ремесленник. А в-третьих, я думаю, что борьба человека с роком, с судьбой, с провидением, если хотите, это не клевета на историческое лицо. И не странно ли, что этическая проблематика возникает все время в интерпретации, а пьесой продолжают увлекаться, более того, — упиваться? Что-то здесь есть, знаете, тоже от рока. Не боремся ли мы, как Сальери, с ним?

Среди пушкинистов, обратившихся к «Моцарту и Сальери», был человек многообразных талантов, покойный Леонид Петрович Гроссман. Обратился он к этому произведению, в частности, в сонете, написанном им о Сальери. Сонет кончается строчками о Пушкине: «И блеском гениальной клеветы тебя возвел в немеркнущую славу». Судьба Сальери — это судьба царя Эдипа, судьба Бориса Годунова, судьба шекспировских героев, которых нельзя мерить мерками обычной исторической аутентичности.

#### Послесловие

В 1997 году итальянский журналист Марио Корти готовил для радио «Свобода» цикл передач «Моцарт и Сальери», задачей которого было разрушить миф о Сальери как отравителе Моцарта, миф, своей распространенностью во многом обязанный пушкинской маленькой трагедии. «В петербургской студии радио “Свобода”, — рассказывает Марио Корти, — Вадим Эразмович записал текст на пятьдесят минут. Текст органичный, с начала до конца объединенный одной сквозной мыслью. Его надо давать целиком или не давать вообще. Что делать? Я решил взять на себя риск и передать фрагменты». Эти фрагменты выступления Вацууро и весь цикл передач целиком можно найти на сайте радио «Свобода». Настоящая публикация, осуществленная при доброжелательном содействии Марио Корти, предлагает читательскому вниманию полный текст этого выступления В. Э. Вацууро. Жанр ставил перед ученым задачу передать сущность затрагиваемых вопросов в популярной форме и вместе с тем позволил ему продемонстрировать в виде целостной концепции свое видение «Моцарта и Сальери», высказанное им до этого в работах, затрагивающих лишь частные стороны ее толкования (в статье «“Моцарт и Сальери” в “Маскараде” Лермонтова» («Русская литература», 1987, № 1) и главе книги «Записки комментатора» (СПб., 1994) — «Бомарше в “Моцарте и Сальери”»). Полемическая заостренность этого взгляда Вацууро («Я предлагаю моим уважаемым слушателям гипотезу. Далеко не всеми исследователями пушкинской трагедии она разделяется, но тем не менее я это сделаю») отсылает не столько к одному какому-то оппоненту, но к целому ряду «других», чьи голоса можно прочесть, например, в книге: «“Моцарт и Сальери”, трагедия Пушкина: Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней». Сост. и коммент. В.С. Непомнящего (М., 1997).

Т. Ф. Нешумова