

В. А. ФРАНЦЕВЪ

КЪ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ
»МОЦАРТА И САЛЬЕРИ«

(КЪ ВОПРОСУ ОБЪ АВТОБИОГРАФИЧНОСТИ ПУШКИНА)

ОТДѢЛЬНЫЙ ОТТИСКЪ ИЗЪ ЖУРНАЛА »SLAVIA« 1931, II

1931

ТИПОГРАФИЯ »UNIE« ПРАГА

К творческой истории „Моцарта и Сальери“.

(К вопросу об автобиографичности Пушкина.)

Пушкин неоднократно посещал свое нижегородское имение Болдино, и с пребыванием его в этом глухом уголке, вдали от шумной жизни столиц, в тихом, сосредоточенном уединении связывается необыкновенный подъем и широкий размах его творчества. Особенно в этом отношении было богато плодами его второе посещение своей деревни осенью 1830 года. Здесь, «в глуши забытаго селенья» он создает ряд произведений разнообразных по содержанию, касающихся больших проблем человеческой мысли. Он с увлечением с первых дней пребывания в деревне предавался творческой работе и об этом радостно писал Плетневу (9-го сентября): «Что за прелесть здѣшняя деревня. Вообрази: степь да степь, сосѣдей ни души, ѣзди верхом, сколько душѣ угодно, пиши дома, сколько вздумается, — никто не помѣшает. Уж я тебѣ приготовлю всячины — и прозы и стихов». А через три мѣсяца (9 декабря 1830 г. из Москвы) поэт о результатах своих литературных занятій сообщал тому же Плетневу: «Я в Болдинѣ писал, как давно уже не писал. Вот что я привез сюда: двѣ послѣднія главы «Онѣгина», восьмую и девятую, совсѣм готовая к печати: повѣсть, написанную октавами (стихов 400), которую выдам апонуте; нѣсколько драматических сцен или маленьких трагедій, именно: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» и «Дон-Жуан». Сверх того, написал около 30 мелких стихотвореній и т. д. Через год в альманахѣ «Сѣверные цвѣты» на 1832 г. появился «Моцарт и Сальери», с датой 26 октября 1830 г.

Есть основаніе думать, что таких небольших и сжатых драм Пушкиным было намѣчено и начато значительно больше, чѣм закончено. На обратной страницѣ рукописи стихотворенія «Под небом сладостным Италіи своей» Анненков нашел слѣдующій список: «Скупой. Ромул и Рем. Моцарт и Сальери. Дон-Жуан . . . Берольд Савойскій. Влюбленный бѣс. Дмитрій, Марина. Курбскій». В литературные проекты поэта, как указал

Анненков, входили еще драмы о Павлѣ I и Иисусѣ. Анненков выражает увѣренность, что всѣ перечисленные здѣсь драмы были дѣйствительно написаны Пушкиным, но до нас не дошли и, быть может, уничтожены были автором. Как бы то ни было, уже на основаніи этого списка мы можем сдѣлать заключеніе прежде всего об объемѣ этих драматических произведеній, — всѣ они были, несомнѣнно, небольшого размѣра, мало в этом отношеніи отличаясь друг от друга, но в то же время каждое из них посвящено было рѣшенію какой-нибудь значительной нравственной проблемы, поскольку мы можем заключать на основаніи законченных обработок произведеній. О разнообразіи овладѣвавших творческим вниманіем поэта тем и сюжетов, о том пестром калейдоскопѣ образов, которыми увлекалась его фантазія, поэт сам весьма отчетливо говорит в стихотвореніи «Осень», относящемся к тому же 1830 году. В сладкой тишинѣ осенняго вечера поэта, усыпленнаго воображеніем, посѣщает незримый рой гостей — давніе знакомцы, плоды его мечты, спутники его творческой фантазіи:

«Стальные рыцари, угрюмые султаны,
Монахи, карлики, арапскіе цари,
Гречанки с четками, корсары, богдыханы,
Испанцы в епанчах, жида, богатыри,
Царевны плѣнныя, графини, великаны,
И вы, любимицы златой моей зари,
Вы, барышни мои, с открытыми плечами,
С висками гладкими и томными очами» . . .

Он странствует в мечтах по широкому міру Запада и Востока и носится по волнам из края в край; его влечет и «Египет колоссальный» с его пирамидами, и скалы дикія Шотландіи, и величавый Кавказ, и Нормандія, и ландшафт Швейцаріи, и даже отдаленная дѣвственная Флорида . . . Он ищет постоянно новых впечатлѣній, и изученіе и познаніе міра древняго и средневѣковаго, трагических лиц и событій XVI и XVII столѣтій русской исторіи, столь близкаго ему по стилю вѣка XVIII-го, проникновеніе в глубины отдѣльных исторических моментов и удивительное воспріятіе характернѣйших внѣшних знаменій и душевных движеній лиц и эпох приводит поэта к богатѣйшим источникам творчества, вызывает отклики мысли его на темы, изумляющія своим разнообразіем, свидѣтельствующія о широком кругозорѣ его и рѣдкой начитанности и воспримчивости.

Задумав уже раньше ряд драматических произведений небольшого объема, поэт ставит себя задачей решить в них несколько важных проблем, дать ответ на некоторые извечно тревожащие душу вопросы о сущности любви, о вечном стремлении к наслаждению ею, о мятежных проявлениях любовной страсти, о ее натуре в извращенных вспышках Дон-Жуана, о скупости, как пути к накоплению богатства и к достижению с ним власти и мощи, о природе гения и высокой его душевной чистоте, о несоместности гения и злодейства, о дружбе и измене, о тайне смерти и о прятии смерти.

Было неоднократно указано на особенное влечение Пушкина к образам отталкивающим, страшным, на его страстное желание заглянуть в мрачную, таинственную бездну человеческой души. Он охотно обращается к этому миру великих страстей и сам отмечает эту черту своего художественного интереса, впрочем переходящего, возникающего под впечатлением литературных образцов или изучения исторических событий и лиц. Он писал по прочтении «Войнаровского» (1825) Рылеева и познакомившись с историей Мазепы и его измены: «Какой отвратительный предмет. Ни одного доброго благосклонного чувства, ни одной утешительной черты. Соблазн, вражда, измена, лукавство, малодушие, свирепость... Сильные характеры и глубокая трагическая тень, набросанная на все эти ужасы — вот что увлекло меня». Поэт ищет этих ужасов, и одних убийц различных характеров и оттенков в галерею литературных типов Пушкина можем насчитать немало: Алеко, Мазепа, Онegin, Сальери, Герман. В дни болдинского уединения и сосредоточенной, напряженной творческой работы Пушкин, как отмечают его биографы, с особенным интересом изучал английского писателя Барри Корнуоля, поэта, который касался преимущественно болезненных сторон человеческой психики (Благой, Социология творчества Пушкина, 229). И это увлечение такими особенными проявлениями человеческой души наблюдается в целом ряде произведений болдинской осени 1830 года, в них сказывается «жестокое любопытство» поэта, непреодолимое влечение ко всему «страшному», болезненному, ко всем «темным» движениям человеческой души, стоящим на грани мира патологического, а чаще всего и прямо переступающим эту грань.

Для «маленьких трагедий» и даже для большей части болдинской лирики проявления этих мрачных настроений и мыслей

поэта, с каким-то постоянством повторяемых в разнообразных вариациях, являются типичною принадлежностью. Поэт с особенною любовью надѣляет героев своих «маленьких трагедій» чертами опредѣленно большой психики, приводит их в рѣчах и поступках к той чертѣ, которая прямо граничит с патологическим состояніем.

Такіе больные образы находим и в «Скупом рыцарѣ», и в «Каменном гостѣ», и в «Моцартѣ и Сальери», но и в самых ранних стихотвореніях (1820—1821 г.) неоднократно встрѣтим разнообразно выраженные мысли о соблазнѣ и радости смерти, напр., в стих. 1820 г. «Мнѣ бой знаком»:

»Перед собой кто смерти не видал,
Тот полного веселья не вкушал«

Поэт часто говорит о жаждѣ гибели и счастіи ея, о неизъяснимости наслажденій, связанных с ожиданіем, предвкушеніем смерти, а в «Пирѣ во время чумы» он ясно и точно еще раз как-бы закрѣпляет эти мысли в извѣстных стихах:

»Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертнаго таит
Неизъяснимы наслажденья —
Безсмертья, может быть, залог«...

Это сходство всѣх маленьких трагедій в общем стремленіи к таинственному, темному, в жаждѣ познать невѣдомыя чувства, неиспытанныя ощущенія, доставляющія какую-то особенную радость и наслажденіе, соединенныя с болью и страхом, жаром и трепетом, дает полное основаніе предполагать или даже утверждать, что Пушкин прежде всего стремился дать отвѣтъ на волновавшія его тяжелыя проблемы, большіе, мучительные вопросы, и только на втором планѣ в его поэтическіе замыслы и рѣшенія могли входить параллельныя, родственныя и близкія по существу отраженія его личных, субъективных переживаній или реминисценціи о пережитом и испытанном в жизни.

Двѣ сцены «Моцарта и Сальери», хотя и закончены были поэтом в болдинскую осень 1830 года, восходят однако началом своим ко времени болѣе раннему. Уже в 1826 году в Михайловском он набросал первый очерк «Моцарта и Сальери».¹⁾

¹⁾ Хронологическія даты слѣдуют в таком порядкѣ: Сент. 10. 1826. Первое чтеніе «Бориса Годунова» у Веневитиновых. — На другой день Д. В. Веневитинов рассказывал об этом чтеніи Погдину и тогда же сообщил, что у Пушкина, в числѣ других произведеній, имѣется «Моцарт и Сальери». Окт. 26. 1830 г. В Болдинѣ окончен «Моцарт и Сальери». См. Лернер, Дѣла и дни П., стр. 139.

Пушкина занимает тема о взаимных отношениях двух представителей музыкального мира конца XVIII в., гениального Моцарта и несомненно большого дарования, итальянца Сальери, так же, как и Моцарт, связанного в тот период, к которому драма относится, с Вѣной, вѣнским двором и высшим кругом общества. Имя Моцарта, как знаменитого композитора, автора «Дон-Жуана», оперы пользовавшейся большой известностью, ему было хорошо знакомо. Опера Моцарта давалась у нас в Петербургѣ, Пушкин ее слышал и знаком был и с другими творениями его, напр., с оперой »Женитьба Фигаро«¹⁾.

В посланіи 1814 года к сестрѣ Ольгѣ Сергѣевнѣ, как она сама записала его, поэт обращается к ней с вопросами относительно ея музыкальных занятій или увлеченій:

»Иль звучным фортепьяно
Под бѣглою рукой
Моцарта оживляешь?²⁾
Иль тоны повторяешь
Пиччини иль Рамо?»

Великаго Моцарта ему приходилось, как видим, слушать и в исполненіи сестры.

Впослѣдствіи в памяти Пушкина под впечатлѣніем сообщенія нѣмецких журналов о смерти Сальери (7 мая 1825 г.) оживились воспоминанія о гениальном его современникѣ.

Пушкин на случайно уцѣлѣвшем для нас клочкѣ бумаги записал необыкновенно важныя строки, указаніе на тот источник, который, очевидно, привел его к мысли написать драму об отравленіи Моцарта соперником и врагом: »В первое представленіе Дон-Жуана³⁾, в то время, когда весь театр безмолвно упивался гармоніей Моцарта, раздался свист; всѣ обратились с изумленіем и негодованіем, а знаменитый Сальери вышел из залы в бѣшенствѣ, снѣдаемый завистью. Сальери умер лѣтъ восемь тому назад. Нѣкоторые нѣмецкіе журналы говорили,

¹⁾ Пушкин увлекался итальянской оперой, особенно Россини, и в стихах и прозѣ его найдем ряд свидѣтельств об этом увлеченіи. Онѣгин у пылающаго камина мурлыкал, повидимому, какія-то итальянскія аріи: »Benedetta« и »Idol mio« (гл. VIII, строфа XX XVII). См. Томашевского, Пушкин и итальянская опера. П. и его современники, XXXI—XXXII, стр. 49 и д.

²⁾ В »Моцартъ и Сальери« только в одном случаѣ удареніе поставлено по требованію стиха на втором слогѣ; в остальных случаяхъ всюду Пушкин правильно читаетъ Моцарт.

³⁾ Первое представленіе Дон-Жуана состоялось в Прагѣ 29 окт. 1787 г. В Вѣнѣ опера была поставлена впервые 7 мая 1788 г., сначала без успѣха.

что на одрѣ смерти он признался будто бы в ужасном преступленіи, в отравленіи великаго Моцарта. Завистник, который мог освистать Дон-Жуана, мог отравить его творца».

Записка эта написана была, как явствует из указанія, что смерть Сальери послѣдовала «лѣтъ восемь тому назад», около 1833 года или в 1833 г. «Моцарт и Сальери» был окончен в 1830 году, т. е. за три года до написанія Пушкиным этой записки. Таким образом, записка эта могла имѣть *post factum* значеніе извѣстной самозащиты Пушкина от тѣх нападок, которые раздались по адресу поэта даже со стороны его друзей за взведенную на Сальери напраслину, за обвиненіе его в недоказанном убійствѣ. Анненков признал рѣзкій приговор Пушкина о Сальери «не выдерживающим ни малѣйшей критики». Но поэт не поступил необдуманно, неосторожно или непростительно-жестоко по отношенію к доброму имени Сальери, — он, ничего не прибавив от себя к сухому, протоколярному, репортерскому сообщенію нѣмецкаго журнала, взяв из него как остов легенду о мнимом признаніи самого Сальери в ужасном преступленіи, облек этот скелет плотью, построил на нем живую драму, в которой главное значеніе имѣет не самый факт убійства-отравленія, а развитіе и углубленіе того тезиса, который так ясно формулирован в рѣшительном убѣжденіи гениальнаго поэта, что «гений и злодѣйство — двѣ вещи несовмѣстныя».

Пушкин вышел, как он сам пояснил, из совершенно опредѣленнаго указанія, а именно из разсказа нѣмецких журналов о смерти Моцарта, который он принял за факт только потому, что сообщеніе в этой формѣ давало ему вполне готовый сюжет, увлекательный своим глубоким трагизмом и столь родственной загадочною и мрачною природою своею с цѣлою группою занимавших его тем. Однако, никак нельзя допустить, что поэт с наивною вѣрою, без критики, не задумываясь вовсе над рискованностью и просто непозволительностью обвиненія Сальери в отравленіи, признал правдивость слуха, легенды, с которою встрѣтился в печати.

По остроумному выраженію Д. Н. Овсяннико-Куликовскаго, Пушкин был «превосходный читатель». Развивая эту мысль, М. Н. Розанов продолжает: «Дѣйствительно, все запечатлѣвалось, говоря словами Гамлета, на таблицах его памяти, все служило его творческим цѣлям, ожидая своей очереди, ничто

не пропадало даром» (Пушкин, Сборник II, под ред. Пиксанова, 1930, стр. 118). И в данном случае творческий замысел поэта получил возбуждающую пищу в легенде о трагической, таинственной смерти гениального Моцарта, происшедшей вследствие зависти и злодѣянія непризнанного гения — Сальери. Пушкин принял легенду за действительное событие, ибо она отвѣчала вполне творческому намерению его. Легенда в том видѣ, в каком ему привелось с нею познакомиться, манила мысль поэта, поставившаго себя задачей в художественной обработкѣ предложить рѣшеніе цѣлаго ряда важных по значенію нравственных и психологических проблем.

Гдѣ с этим страшным преданіем, опозорившим имя талантливаго музыканта, мог познакомиться Пушкин, и как он его использовал? Указаніе на нѣмецкіе журналы несомнѣнно вѣрно, но едва ли поэт ограничился только этим источником.

Личностью и судьбою Моцарта интересовались прежде всего нѣмецкіе музыкальные журналы, каковыми, на примѣр, во времена Пушкина были: лейпцигская »Allgemeine Musikalische Zeitung«, выходившая у Breitkopf'a и Härtel'a с 1798 г., и под таким же заглавіем издававшаяся в Вѣнѣ (с 1817 г.) музыкальная газета. Можно думать, что Пушкину едва ли были знакомы эти спеціальныя изданія. Легенда о насильственной смерти Моцарта, конечно, должна была проникнуть и в общіе литературные журналы, не только нѣмецкіе, но и французскіе, которые легче могли оказаться в руках Пушкина.¹⁾ Как бы то

¹⁾ К нѣмецким источникам восходят французскіе труды о Моцартѣ: Bombet J. C. (Louis Alex. César Beyle), *Lettres sur Haydn suivies d'une vie de Mozart*, Paris, 1814. Жизнь Моцарта разсказана по некрологу Schlichtergroll'a: *Mozart's Biographie*, Gotha 1793; то же под загл.: *Mozart's Leben, Grätz, 1794*. Winckler Theophile Frédéric, *Notice biographique sur J. C. W. T. Mozart*. Paris et Strasbourg, 1801; потом вышло переработанное изданіе под загл.: *Vie de Haydn, Mozart et Metastase*. Paris, 1817. Отмѣчая эту литературу о Моцартѣ, мы желаем указать лишь на большой интерес французов к великому композитору. Он проявился в свое время и в газетах французских. Лѣтом прошлаго 1930-го года в ежедневной печати появилось сообщеніе о том, что в одном базельском антиквариатѣ случайно найдено было в нераспечатанном конвертѣ старое письмо, адресованное главному редактору *Journal des Débats*. Оказалось, что оно было отправлено из Вѣны 26 мая 1824 г., но странным образом не попало по назначенію. Письмо подписано »абонентом«, скрывшим свое имя, и касается обвиненія Сальери. »Мы с искренним огорченіем убѣдились, пишет аноним, что французскія газеты повѣрили версїи, не имѣющей никакого основанія, что Моцарт был отравлен Сальери, одним из честнѣйших и добрѣйших людей. Эти слухи не выдерживают критики. Мы всѣ здѣсь хорошо знаем, что Моцарт так же, как и Рафаэль, умер вследствие необычайной горячности, жажды жизни и творчества. Всѣ мы его оплакали, и больше всего оплакивал смерть

ни было, мы имѣем весьма важное указаніе самого поэта на источник, из котораго он несомнѣнно заимствовал идею и программу, основное содержаніе задуманной трагедіи о Моцартѣ и Сальери; но возникает вопрос относительно цѣлаго ряда важных деталей, характерных мелочей, которыя могли проникнуть в трагедію только как результат весьма внимательнаго и подробнаго изученія жизни и судьбы обоих композиторов на основаніи доступной Пушкину иностранной литературы. Это знакомство его с спеціальной моцартовской литературой не подлежит сомнѣнію.

Надо прослѣдить ход дѣйствія пушкинской трагедіи строка за строкой, чтобы убѣдиться, насколько тщательно и добросовѣстно Пушкин отразил в двух кратких сценах дѣйствительное знаніе множества тончайших подробностей, необходимо важных для уразумѣнія хода дѣйствія и для исторически вѣрной, подлинной характеристики обоих дѣйствующих лиц. В двух сценах выступают всего лишь два дѣйствующих лица, но для начертанія их сложных внутренних обликов поэт затратил, несомнѣнно, большое количество подготовительнаго труда, ибо даже для краткаго наброска, простаго эскиза драмы он не мог бы ограничиться тѣм сухим и сжатым сообщеніем, которое прочел в нѣмецких журналах.

Из послѣдовательнаго обозрѣнія и внимательнаго анализа содержанія обѣих сцен, в коих каждая строчка драгоцѣнна для полноты характеристики двух знаменитых музыкантов, мы убѣдимся, как добросовѣстно изучил Пушкин необходимые источники, с каким усердіем и искусством собрал он в единое цѣлое мелкія черточки и подробности и как гениально создал из них большіе и цѣльные портреты, поразительные по своей правдивости и сходству с живыми подлинниками, т. е. исторически вѣрные образы Моцарта и Сальери.

Извѣстно, какую большую работу продѣлал поэт, создавая «Бориса Годунова», как тщательно изучал он лѣтописи, разные историческіе матеріалы и ученую литературу, чтобы достигнуть наибольшей вѣрности в изображеніи исторической эпохи, в оцѣнкѣ событій, в характеристиках лиц, чтобы приблизиться к эпохѣ даже особенностями стараго стиля или народнаго

его Сальери». Указаніе на распространеніе легенды в французских газетах 1824 г. имѣет особенное значеніе, — Пушкин из них мог легче всего узнать эту легенду, заимствованную из нѣмецкой печати.

языка. Только основательное знакомство с материалами для истории пугачевского бунта, изучение русской общественной жизни конца XVIII в. дало Пушкину возможность создать кроме »Истории пугачевского бунта«, которая является произведением близким к исторической повести, и другую, настоящую повесть — »Капитанскую дочку«.

В двух сценах драмы преимущественная роль отведена Пушкиным Сальери, он по замыслу поэта — центральная фигура драмы, ему влагается в уста наибольшее число слов, и речи его, заключающія ряд мыслей, положеній, по содержанию надо признать наиболее значительными. Он говорит о себѣ так много, по сравнению с Моцартом, что читатель имѣет возможность составить себѣ ясную и полную картину всѣх перипетій его житейской борьбы, его многотруднаго жизненнаго пути, от юных лѣтъ и до момента конфликта с гениальным соперником в Вѣнѣ, когда личный характер и творческая роль Сальери опредѣлились окончательно. Он — активное лицо драмы, на нем и на его поступках сосредоточивается главное вниманіе читателя, тогда как Моцарт есть лицо почти исключительно страдательное.

Конечно, Сальери Пушкина не есть Сальери истории, ибо Пушкин погрѣшил против нея уже тѣм, что принял за истину недоказанную легенду, но ряд фактов из его жизни передан в драмѣ не только вѣрно, но, надо признать, с изумительными подробностями. Пушкин не писал историческаго очерка жизни и творчества Сальери, но он весьма основательно изучил по доступным ему біографическим статьям или книгам жизнь и идеи знаменитаго итальянца. Ссылаясь на статьи нѣмецких журналов, сообщивших легенду об отравленіи Моцарта и о свистѣ, раздавшемся в залѣ при первом представленіи оперы »Дон-Жуан«, поэт несомнѣнно использовал только наиболее для него важную часть содержания этих статей и совершенно умолчал о тѣх біографических данных, относящихся как к Моцарту, так и к Сальери, которые он почерпнул из этих статей или из других, болѣе обстоятельных и обширных источников, и которые мы находим повторенными с особенной полнотою в первой сценѣ, в сравнительно большом монологѣ Сальери, по существу — его автобіографіи, характеристикѣ и исповѣди.

Монолог этот чрезвычайно важен для надлежащаго пониманія сложнаго психическаго процесса, пережитаго утомленным жизненною борьбою и измученным испытаніями судьбы итальян-

янцем. Сальери вспоминает о своем дѣтствѣ, о юной, восторженной до слез любви к музыкѣ, о раннем отреченіи от праздных забав и даже об отказѣ от научных познаній, чуждых музыкѣ. Всѣ свои усилія он сосредоточил на занятіях одной музыкой, но его увлеченіе получило сначала характер односторонній, — он старался достигнуть техническаго совершенства, когда подножіем искусству он поставил ремесло, когда, умертвив звуки, он разъял музыку, как труп, и алгеброй повѣрил законы гармоніи. Тут несомнѣнны отголоски знакомства с точной біографіей Сальери. Пройдя такой путь сухой теоретической подготовки, он дерзнул, »в наукѣ искушенный, предаться нѣгѣ творческой мечты«. Он стал творить, но на первых порах робко, в тишинѣ, не смѣя помышлять о славѣ, нерѣдко предавая плоды своего вдохновенія сожженію, очевидно, не удовлетворенный ими.

Это был начальный, мучительный періодъ его самостоятельнаго творчества. Но затѣм судьба привела его на новый путь: он встрѣтился в своих скитаніях с Глюком в Парижѣ, сдѣлался его преданным учеником и послѣдователем его реформаторских усилій, его новой теоріи драматической музыкальной композиціи и пошел бодро вслѣд за ним, отказавшись от прежних увлеченій или заблужденій¹⁾. Слава ему улыбнулась, он приобрѣлъ успѣх и извѣстность...

Пушкин в монологѣ Сальери обнаруживает безспорно точное знаніе нѣкоторых внѣшних и внутренних моментов біографіи композитора. Все, чтó он его устами рассказывает о нем, вполне согласуется с реальными фактами жизни Сальери. И начальные годы тяжелой школы жизни, упорных исканій и разочарованій, и послѣдовавшее увлеченіе идеями Глюка (1714—1787), который изложил новые принципы драматической композиціи²⁾ в письмѣ-посвященіи к »Альцестѣ« (поставлена была впервые 23 апрѣля

¹⁾ В новѣйшей біографіи Сальери об этом періодѣ перелома говорится: »Als das inzwischen in hellstem Glanze strahlende Gestirn Glucks ihn mehr und mehr verdunkelte, wusste der kluge Italiener das rechte Mittel zu finden, ging bei Gluck selbst in die Schule und machte sich dessen Stil zu eigen«. Riemann, Musiklexikon, 8. Aufl. 1916, S. 966.

²⁾ О новых вѣяніях в музыкѣ Глюка появился на французском языкѣ цѣлый трактат: *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la Musique par M. le chev. Gluck*. Paris, 1781. О Глюкѣ и его основах драматической композиціи см. у Jahn'a: *Seine Grundsätze der dram. Composition. Das begleitete Recitativ*, II. 226 f. Seine Bedeutung als musikal. Dramatiker, II. 228 f. Verlangt Kenntniss der Leistungsfähigkeit der Sänger, eher er die Composition einer Oper übernimmt, I. 211. etc.

1776 г.), и под руководством коего Сальери, по собственному признанию, написал свою первую французскую оперу »Les Danaïdes« (1784), и упоминание об успѣхѣ Николо Пиччини, плѣнившаго »слух диких парижан« оперой »Roland«, написанной в Парижѣ и в январѣ 1778 г. поставленной при содѣйствіи Глюка, и замѣчаніе об »Ифигеніи« самого Глюка (1779) — все это Пушкин вводит в монолог, как добросовѣстные, подлинныя историческія данныя. Их вѣдь нельзя было ad hoc создать и сочинить; они упоминаются в послѣдовательности и связи внѣшней и внутренней. Не случайно упомянуто и имя Гайдна. Поэт легко мог бы обойтись общими мѣстами, собственною, созданною путем интуиціи характеристикою Сальери, талантливаго композитора и нареченнаго злобною молвою отравителя гениальнаго друга-современника, но он не пожелал разойтись с дѣйствительностью.

Пушкин и далѣе обнаруживает знакомство с біографіей Сальери. Моцарт вспоминает, что Бомарше был пріятелем Сальери, что для французскаго писателя Сальери сочинил »Тагаге«, оперу с сенсационным успѣхом поставленную в іюнѣ 1787 года в Парижѣ. Об этой дружбѣ говорит и сам Сальери, она отмѣчается во всѣх жизнеописаніях его, и нѣтъ ни тѣни хвастовства и выдумки в словах Сальери, что Бомарше фамильярно обращался к нему: »слушай, брат Сальери« . . . Как друг Бомарше, Сальери хорошо знает и высоко цѣнит жизнерадостную музу его. Она дѣйствует на него, как веселящее мысль средство, как шампанское, разгоняющее мрачныя думы. Поэтому он совѣтует Моцарту в минуту грусти читать комедію Бомарше :

»Как мысли черныя к тебѣ придут,
Откупори шампанскаго бутылку
Иль перечти Женитьбу Фигаро«.

Пусть это будут впечатлѣнія самого Пушкина от знакомства с веселой комедіей Бомарше, но они счастливо перенесены на Сальери.

Близость его к французскому поэту подтверждается документально. Бомарше с большим уваженіем и расположеніем относился к композитору, оказавшему ему честь своею оперою »Тагаге« и ею в извѣстной степени содѣйствовавшему распространенію его политических и философскихъ взглядов. Друзья были в перепискѣ. Когда Сальери по возвращеніи из Парижа

послал из Вѣны Бомарше текст оперы для переработки с своими замѣчаніями, Бомарше был очарован письмом, принял указанія Сальери весьма благосклонно, как дѣльные и умныя, и согласился послѣдовать им. Один из искреннѣйших почитателей Сальери Bailli du Roulet писал ему о впечатлѣніи, которое произвели на Бомарше его письма: »Er sagte mir, dass Ihre Briefe die Achtung, welche er für Sie empfindet, sehr vermehrt und die Meinung noch gesteigert haben, die er von Ihren Verdiensten und Ihrem Genie gehegt hat« (Mosel, op. с. 92).

В 1790 г. Сальери на повторныя приглашенія Бомарше и администраціи королевской Академіи музыки должен был в третій раз пріѣхать в Париж, но революціонное движеніе во Франці помѣшало этой поѣздкѣ. Знакомый с біографіей Бомарше, Пушкин à propos, при воспоминаніи о дружбѣ Сальери с французским писателем, влагает в уста Моцарта вопрос:

»Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?«

Моцарту естественно было думать, что на этот вопрос он может получить от друга французскаго поэта точный отвѣтъ, как слѣдовало бы ожидать, — рѣшительное нѣтъ. И это успокоило бы Моцарта. Но Сальери отвѣчает уклончиво:

»Не думаю: он слишком был смѣшон
Для ремесла такого.«

И Моцарт нашел успокоеніе в том убѣжденіи нравственно-высокой души своей, что Бомарше был геній, а »геній и злодѣйство — двѣ вещи несовмѣстныя«.

Легенда о том, что Бомарше отравил двух своих жен, была, как указывают изслѣдователи (см. Лернера, Разказы о Пушкинѣ, 1929, стр. 216), заимствована Пушкиным у Вольтера, который выразился по поводу этих обвиненій: »Бомарше не мог быть отравителем — он такой забавник«. Точно так же и заключительныя слова Сальери, содержащія другое подобное обвиненіе в убійствѣ, совершенном Микель Анджело, который будто-бы, желая натурально изобразить распятіе Христа, не поколебался распять одного молодого человѣка и воспроизвести его мученія¹⁾, прямо заимствованы Пушкиным из попу-

¹⁾ Такого же содержанія пражскую легенду обработал чешскій писатель Юлій Зейер в разказѣ »Inultus«. В русском переводѣ она была напечатана в Слав. Обозрѣніи 1892 г.

лярнаго французскаго романа XVIII в. маркиза де Сада : »Жюстина, или злоключенія добродѣтели«. Так поэт для приданія большей достовѣрности той легендѣ о Сальери-убійцѣ, которой сам как-будто повѣрил, привлекает из литературных источников еще двѣ родственныя легенды о великих жрецах искусства — убійцах. Литературное происхождение легенды о Бомарше несомнѣнно; что касается взведеннаго людскою молвою обвиненія на Микель Анджело, то оно могло стать извѣстным Пушкину не только из источника литературнаго, но и устным путем, как допускает Лернер (ор. с., стр. 218), хотя в сущности нѣтъ особой надобности в такой поправкѣ, — книжный источник и в этом случаѣ слѣдует признать наиболѣе вѣроятным; зато третье преданіе об отравленіи Моцарта опять совершенно опредѣленно восходит к нѣмецким журналам начала XIX ст., к тому времени, когда скончался Сальери (7 мая 1825), или же оно возникло незадолго до его смерти, как говорят об этом біографіи обвиняемаго. Сальери умер в глубокой старости, на 75 году от роду, и при его жизни тяжкое обвиненіе не могло, конечно, быть достояніем печати, — темные слухи ползли под спудом на протяженіи от дня смерти Моцарта до смерти Сальери, его кончина развязала руки врагам, и убійственная для его добраго имени легенда всплыла наружу, появилась в враждебных воспоминаніях о нем. Одно из таких явно недружелюбных выступленій прочел Пушкин в нѣмецком журналѣ в тот год (1826), когда у него в числѣ прочих больших литературных заданій возникла проблема о несочетаемости геніальности с злодѣйством, о священной роли искусства. Под свѣжим впечатлѣніем разсказа о потрясающей драмѣ, яко бы разыгравшейся в Вѣнѣ в 1791-ом году, он заносит в список тем, охвативших его мысль, и названіе будущей трагедіи о Моцартѣ и Сальери, о геніѣ и злодѣйствѣ, а в этой большой и сложной проблемѣ вмѣщает попутно, без надуманнаго намѣренія коснуться своих друзей-врагов, и меньшую по значенію тему — о дружбѣ и измѣнѣ или предательствѣ, как органическую часть первой.

Есть еще в рѣчах Сальери детали, относительно которых читатель невольно задаст себѣ вопрос, откуда онѣ заимствованы и привнесены в трагедію поэтом. Сальери приглашает Моцарта отобѣдать с ним в трактирѣ Золотого Льва. Это названіе вполне подходяще для Вѣны и вѣнскаго ресторана, гдѣ про-

исходит вторая сцена, но в русской обстановкѣ оно совершенно необычно, в ней поэт не мог найти подобной черты, и Пушкин ввел это названіе весьма удачно для приданія сценѣ мѣстнаго колорита, словно подсмотрѣл и извлек его из литературных произведеній. Эта мелочь столь же характерна для нѣмецкой обстановки Вѣны, как и изумительно тонкая деталь в «Каменном гостѣ» относительно ночных сторожей Испаніи, объявляющих погоду протяжным криком: ясно (*sereno*)! Знакомство с оперой Моцарта «Женитьба Фигаро» отражается в упоминаніи арии «*Voi che sarete*», которую поэт вѣроятно слышал не один раз на сценѣ или вообще в вокальном исполненіи, и которая своею эротическою нѣгою особенно запечатлѣлась в его памяти.

В первой сценѣ Сальери, послѣ ухода Моцарта домой, произносит монолог, в котором оправдывает и укрѣпляет в себѣ рѣшеніе покончить с геніальным, но вредным соперником:

»Нѣтъ, не могу противиться я долѣ
Судьбѣ моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то, мы всѣ погубли,
Мы всѣ, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?«...

Сальери убѣжден, что Моцарт не подымет искусства своими успѣхами и достиженіями, что с уходом его из жизни оно падет опять:

»Наслѣдника нам не оставит он.
Что пользы в нем?«...

И он цинично заявляет о необходимости удалить этого бесполезнаго и даже вреднаго генія, и чѣм скорѣе, тѣм лучше. Пушкин как-будто прочел гдѣ-то беззащѣнчивыя признанія Сальери в присутствіи знакомых по поводу смерти Моцарта: »*Es ist zwar Schade um ein so grosses Genie, aber wohl uns, dass er todt ist. Denn hätte er länger gelebt, wahrlich man hätte uns kein Stück Brod für unsere Compositionen gegeben!*« (Nietzsche, *op. c.*, S. 81¹). Правда, здѣсь Сальери в болѣе грубой формѣ выказал свою тревогу не столько за судьбу искусства, которое, конечно, еще ярче расцвѣло бы геніем Моцарта, сколь-

¹) Jahn, полемизируя с защитниками добраго имени Сальери, возражает им: »*Indessen habe ich von glaubwürdigen Zeugen in Wien gehört, dass Salieri noch im hohen Alter, wenn er im vertrauten Kreise zu sein glaubte, mit einer für die Zuhörer peinlichen Leidenschaftlichkeit die ungerechtesten Urtheile über Mozarts Compositionen aussprach.*» *Op. c.*, III, 63.

ко за свое личное существование и за существование подобных ему «чад праха», которые не в силах широко расправить крылья и подняться в полетъ ввысь за гением, за херувимом и небожителем, возмутившим «безкрылое желанье» земнородных, не идущее дальше заботы о кускѣ хлѣба. Утилитарная оцѣнка искусства берет в нем верх над идеализмом стремлений его молодости¹⁾.

Надо однако признать, что Пушкин дает в обрисовкѣ личности Сальери нѣсколько весьма привлекательных штрихов, он не желает ограничиться изображеніем его только как мрачнаго злодѣя, напротив, — Сальери представлен им и как пламенный, восторженный жрец искусства, упорно стремящийся к высокой цѣли, усиленным, напряженным трудом и постоянством достигающей степени высокой в искусствѣ безграничном, пользующийся успѣхом и славой, которые приносят ему удовлетворение и счастье; он способен радоваться и успѣхам своих друзей, товарищей в искусствѣ дивном, он искренно восхищается глубиной, смѣлостью и стройностью произведенія Моцарта, он упоен восторгом даже в тот момент, когда в нем совершенно созрѣла мысль об отравленіи врага, котораго он признает богом в искусствѣ. Игра Моцарта, который исполняет роковой Requiem уже послѣ того, как Сальери бросил в его стакан яд, исторгает слезы из глаз отравителя. Вообще Сальери вполне доступен высоким движеніям души, и только глубокая, мучительная зависть гложет его душу, отравляет его мысль. В этом он признается совершенно честно. Эта зависть направлена на Моцарта. В общем получается сочетаніе в лицѣ его и свѣтлых, привлекательных движеній души и мрачных ея проявленій. В біографических очерках, посвященных Сальери, с такою двой-

¹⁾ Весьма строгій отзыв имп. Леопольда II о Сальери приводит из мемуаров аббата да Понте, автора либретта Свадьбы Фигаро, Дон-Жуана, *Così fan tutte* и Аксура (для Сальери), Jahn (op. c., IV, 552). Император выразился о нем и интригах в театральном мірѣ его и его симпатіи, пѣвицы Кавальери: «Io lo conosco abbastanza. So tutte le sue cabale, e so quelle della Cavalieri. È un egoista insopportabile, che non vorrebbe che piacessero nel mio teatro che le sue opere e la sua bella; egli non è solo nemico vostro, ma lo è di tutti i maestri di capella, di tutte le cantanti, di tutti gl'Italiani e sopra tutto mio, perchè sà che lo conosco». Катерина Кавальери, выдающаяся пѣвица того времени, пѣла при первом представленіи «Дон-Жуана» (7 мая 1788 г.) донну Эльвиру. Об отношеніях к ней Сальери мы не знаем ничего болѣе опредѣленнаго. Сам он вспоминает у Пушкина о какой-то Изорѣ, очевидно, болѣе ранней своей любви, давшей ему «завѣтный дар», яд, который он носит уже восемнадцать лѣтъ и которым отравляет Моцарта.

ственностью его портрета встрѣтимся нерѣдко. Рѣзко эта двукость Сальери выступает в статьях и книгах, главным образом посмертных, согрѣтых живым сердечным расположением и любовью к гениальному Моцарту. Автор большой монографіи о Моцартѣ Jahn (W. A. Mozart, четыре тома, Leipzig, 1856—1859) рѣшительно недружелюбно настроен к Сальери; другіе, как Mosel (Über das Leben und die Werke des Anton Salieri, k. k. Hofkapellmeisters, Inhabers der goldenen Civil-Ehrenmedaille mit der Kette, Ritters der französ. Ehrenlegion etc. Von J. F. Edlem von Mosel, Wien, 1827) или Friedrich Rochlitz, автор весьма сочувственного некролога (в Allg. Musik. Zeitung, Leipzig 1825, S. 413) и воспоминаній »Für ruhige Stunden« (2 Bde, Leipzig, 1828) выступают на защиту Сальери. Однако эти защиты, очевидно, не всегда достигали своей цѣли, — общественное мнѣніе трудно было поколебать в его предубѣжденіи против Сальери. В экземплярѣ книги Мозеля (из б. вѣнской придворной бібліотеки) на послѣдней страницѣ, гдѣ дана характеристика Сальери, как прекраснаго человѣка, идеальнаго семьянина, большого любителя природы¹⁾, и гдѣ автор упоминает об ужаснѣйшем обвиненіи его в смерти Моцарта, давній вѣнскій читатель этой апологіи не удержался от приписки карандашом напомниманія: »Und die Intrigen gegen Mozart?«

Непривлекателен портрет Сальери в изображеніи автора разсказа »Der Musikfeind. Ein Nachtstück« Густава Николаи (Arabesken für Musikfreunde. I Theil, Leipzig, 1835), с точностью повторяющаго распространенное обвиненіе. Сальери (в разсказѣ он скрыт под прозрачным псевдонимом »Antonio Doloroso, ein Venetianer von Geburt«), первоначально видѣвшій в музыкѣ высочайшую цѣль и заданіе своей жизни, написавшій значительное число замѣчательных произведеній, с выступленіем Моцарта в Вѣнѣ рѣзко измѣняется: он опасается за свою славу и начи-

¹⁾ Уже в некрологѣ Сальери (в Allg. Musik. Zeitung, Leipzig, 1825, S. 413) Рохлиц так характеризует его: »Lebhaft, heiter, thätig, bescheiden, theilnehmend an allem, was seine Kunst oder seine Freunde betraff, mild in seinen Urtheilen, einfach in der Ordnung seines Lebens, gewissenhaft und andächtig — doch ohne jede Anwendung von Bigotterie oder fanatischem Eifer — in der Übung seiner kirchlichen Pflichten, wohlthätig mehr im Geheim als vor der Welt, vertraulich, in gesellschaftlichen Sitten sorgsam, fein und wohlgefällig: so sah ich ihn noch im Sommer 1822, in seinem 72-ten Lebensjahre in Wien«. Но вскорѣ стали обнаруживаться признаки старческаго упадка, физическаго и духовнаго; мысль его помрачилась, и он не раз обвинял себя в страшном преступленіи. От Мозеля и Рохлица такая идеализація образа Сальери перешла и в Біографическій лексикон Вурцбаха.

нает глубоко ненавидѣть нѣмецкаго композитора, какъ величайшаго своего врага. Честолюбіе лишило его спокойствія и было источникомъ его антипатіи къ Моцарту, несмотря на то, что молодой художникъ относился къ нему съ большимъ уваженіемъ.

Пушкину не могли быть извѣстны всѣ эти отзывы современниковъ и особенно болѣе позднихъ воспоминаній о Сальери, но онъ зналъ біографію его и, какъ высоко гуманный человѣкъ, проницательно не лишилъ его извѣстной внутренней привлекательности, хотя и принялъ безъ критики легенду о его преступленіи, ибо она отвѣчала его художественному замыслу, какъ принялъ убѣжденіе Карамзина о виновности Бориса Годунова въ убіеніи царевича Димитрія¹⁾.

Возможно однако, что въ тѣхъ статьяхъ о Сальери и Моцартѣ, которыя были вызваны кончиною Сальери и которыя были извѣстны Пушкину, содержались рядомъ съ упоминаніемъ о порочащемъ память большого музыканта обвиненіи и болѣе благоприятныя для характеристики его личности и творчества данныя, которыя ясно просвѣчиваютъ въ изображеніи, нарисованномъ Пушкинымъ. Легенда объ отравленіи есть только одинъ моментъ въ этой большой картинѣ многосложной жизни и творческихъ исканій и достиженій Сальери.

Такое же тщательное изученіе источниковъ біографіи Моцарта обнаруживается въ тѣхъ строкахъ, которыя посвящены нашимъ поэтомъ гениальному нѣмецкому композитору XVIII в. Пушкинъ съ поразительною вѣрностью и правдою нарисовалъ портретъ его, причемъ коснулся въ драмѣ такихъ подробностей его интимной вѣнской жизни, которыя могъ почерпнуть только изъ болѣе обширнаго жизнеописанія Моцарта. Эти подробности не стоятъ всецѣло въ связи съ біографіей Сальери, которая въ сущности заинтересовала Пушкина какъ разъ послѣ смерти соперника и врага Моцарта, когда естественно вновь всплыла наружу и ожила въ воспоминаніяхъ объ обоихъ художникахъ старая легенда объ отравленіи. Пушкинъ несомнѣнно параллельно съ жизнеописаніемъ

¹⁾ Интуиціи поэта въ созданіи образовъ Сальери и Моцарта приписывается слишкомъ большое значеніе. Овсяннико-Куликовскій (Пушкин, Сочиненія, т. IV, стр. 14—15) говоритъ: «Гениальный художникъ-психологъ, равносильный Шекспиру, онъ угадал, прозрѣлъ и построилъ фигуру Сальери силою художественной интуиціи». . . . Въ работѣ Б. Л. Модзалевскаго (Пушкин, 1929, стр. 97) повторяется та же мысль: «Чувства, которыя питалъ Сальери къ Моцарту, были поняты и столь тонко обрисованы Пушкинымъ лишь благодаря особенно чуткой, исключительной его интуиціи, способности перевоплощенія. . . .»

Сальери ознакомился и с какой-то биографіей Моцарта. Уже в первой сценѣ, гдѣ Моцарту отведена весьма незначительная роль, в нѣскольких штрихах схвачена с удивительною тонкостью основная черта характера его — непосредственная, искренняя веселость. Он приводит к Сальери слѣпого скрипача, игравшаго гдѣ-то по сосѣдству в трактирѣ арію »Voi che sapete«. Бѣдный музыкант своим исполненіем насмѣшил автора, и Моцарт добродушно пожелал заставить посмѣяться и строгаго старшаго и чопорнаго друга. Сальери только разсердился на такое поруганіе высокаго созданія Моцарта:

»Мнѣ не смѣшно, когда маляр негодный
Мнѣ пачкает Мадону Рафаэля,
Мнѣ не смѣшно, когда фигляр презрѣнный
Пародіей безчестит Алигьери«...

Замѣчаніе это интересно тѣм, что Сальери, хотя и не прямо, сравнивает однако музыкальное искусство Моцарта по высотѣ художественной цѣнности прежде всего с гениальными твореніями живописи Рафаэля. Это сравненіе проводят біографы Моцарта разнаго времени: Рохлиц в статьѣ »Raphael und Mozart« (Allg. Musik. Zeit., II, 1799—1800, № 37, S. 641), Альберти в разсужденіи »Raphael u. Mozart, eine Parallele« (Stettin, 1856), а Jahn (op. c., IV, S. 744) утверждает, что ни одна параллель не может быть признана болѣе правильной, чѣм именно эта, и поясняет, в чем совпадают оба генія по существу их творчества: »Die edle Schönheit, welche alle anderen Bedingungen künstlerischer Darstellung gleichsam aufzuehren und in reine Harmonie aufzulösen scheint, tritt so siegreich in den Gebilden beider Meister in gleicher Weise hervor.« Проводили параллель между Моцартом и другими великими писателями и художниками. Пушкин воспринял или гениально предвосхитил эту мысль; быть может, подобное сужденіе он встрѣтил в литературѣ, но самая форма сравненія, вѣроятно, родилась у него самостоятельно, и вся картина принадлежит всецѣло ему.

В той же первой сценѣ Моцарт играет Сальери тѣ »двѣ-три мысли«, которыя набросал »намедни ночью«, когда его томила бессонница. Может быть, эти мысли стоят в какой-либо связи с Requiem'ом, исторію котораго Моцарт открывает другу только в слѣдующей сценѣ. Пушкин как-будто желает подготовить читателя к чему-то страшному, к тому трагическому концу, который разыгрывается во второй сценѣ. Моцарта волнует смутное,

мрачное предчувствие, преследуют какие-то зловещие призраки, он говорит о гробовом виденье, которое является ему даже тогда, когда он проводит весело время в обществе красотки или друга. Видимо, шуткой в беседе с Сальери он старается отогнать от себя эти мрачные мысли. Оказывается, что уже «давно, недѣли три» его тревожит Requiem, который он сочиняет по заказу. Моцарт рассказывает другу за стаканом вина в трактире историю странного, таинственного заказа, нарушившего его душевное спокойствие. Какой-то неизвестный человек дважды заходил к нему на квартиру, но всякий раз не заставал его дома; на третий день этот незнакомец, «одѣтый в черном», учтиво поклонившись, заказал ему Requiem и скрылся. Моцарт тотчас принялся за работу, но с той поры «черный человек» не являлся к нему, хотя Requiem был готов. Однако, с тех пор и день и ночь он не дает ему покоя:

»За мною всюду
Как тень он гонится. Вот и теперь
Мнѣ кажется, он с нами самтретей
Сидит«...

Весь этот рассказ, наполняющий читателя ужасом надвигающейся грозы, которая вот-вот должна разразиться над головою обреченного гения, заимствован Пушкиным из современной литературы о Моцарте и точно, хотя весьма сжато им передан. Тут ничего поэт не сочинил, не прибавил от себя. Однако рассказ, повторяемый всеми биографиями Моцарта, поэт использовал так, что создается впечатление какой-то связи между таинственным незнакомцем «в черном», заказом им Requiem'a и коварным замыслом Сальери, осуществляемым только в финале трагедии. Весь жуткий рассказ Моцарта, уже преследуемого галлюцинациями, в соединении с трагическим завершением драмы производит потрясающее впечатление, и мрачный лик Сальери становится от этого еще чернее, сатанинская злоба его еще страшнее.

Вот что рассказывает об этом эпизоде одна из первых и лучших биографий Моцарта, тепло написанная пражским профессором, близко знавшим Моцарта Фр. Нѣмечком (W. A. Mozart's Leben nach Originalquellen beschrieben von Franz Niemetschek; первое издание ее вышло в 1798 г.; второе в 1808 г.; перепечатана вновь др-ом Эрнстом Рыхновским в Праге в 1905 г.).

Незадолго до коронации имп. Леопольда II, раньше чем Моцарт получил предписание отправиться, по случаю предстоявших торжеств, в Прагу, ему было доставлено неизвестным

лицом письмо без подписи, содержавшее в самых лестных выражениях предложение написать зауспокойную мессу (Seelenmesse). Он рассказал об этом странном предложении жене и принял заказ, желая испытать свои силы в этом высоко-патетическом стиле творчества. Незвестному заказчику, почитателю его дарования, он ответил согласием, определил гонорар за свой труд, но не обозначил срока, к которому Requiem будет готов. Спустя некоторое время к нему вновь явился посланец, принес не только условленный гонорар, но вместе с тем и обещание значительной прибавки по окончании заказа. Однако личность заказчика все оставалась для него неизвестной. При выезде Моцарта из Вены в Прагу, когда он с женою садился уже в экипаж, посланец, словно некий дух, неожиданно предстал перед ними, схватил жену за пальто и спросил: «Что же теперь будет с Requiem'ом?» Моцарт извинился и обещал немедленно по возвращении закончить работу, о чем просил передать неизвестному заказчику. В Праге Моцарт разболелся, непрестанно лечился, был в грустном настроении духа, и только в обществе друзей его юмор и веселое настроение не покидали его. Возвратившись в Вену, он тотчас же принялся за начатый Requiem, работал над ним с большим усердием и живым интересом, но его недомогание усиливалось и настраивало его мрачно. Однажды во время прогулки с женою в Пратер он высказал ей подозрение, что его отравили. От этой навязчивой мысли он не мог избавиться. Болельница приняла роковое течение. В день своей смерти Моцарт в постели читал партитуру и заметил с грустью, что Requiem он написал для самого себя. Так возникла и распространилась легенда, связанная потом с именем Сальери, как виновника отравления¹⁾. Ее использовал во всех

¹⁾ Jahn (op. c., IV, S. 679—680) передает все те же подробности последних дней Моцарта. Со слезами в глазах больной Моцарт сказал жене: »Ich fühle mich zu sehr, mit mir dauert es nicht mehr lange; gewiss man hat mir Gift gegeben — ich kann mich von diesem Gedanken nicht losmachen.« К этому Jahn замечает от себя: »Diese krankhafte Gedanke gab Veranlassung einer schmachlichen Verdacht auf Salieri zu werfen, als ob er Gift beigebracht hätte, und nach seinem Tode erhob sich das Gerücht, als habe er auf dem Todbede in seinen Phantasien sich dieses Verbrechen selbst beschuldigt.« Впрочем, в часы успокоения и просветления мысли Моцарт признавал обвинение нелепостью. Таким образом, глухая легенда, не связанная еще с именем Сальери, возникла в последние часы жизни Моцарта в его больной фантазии. Ее как-будто подтверждало то обстоятельство, что после смерти тело Моцарта распухло, а это считалось вѣрным признаком отравления. Потом, через тридцать четыре года легенда подкреплена была мнимым признанием самого Сальери на смертном одре.

подробностях названный выше Николаи в новеллѣ »Der Musikfeind«, в которой появляется тот же таинственный и мрачный посланец — »нѣкто в сѣром« (durchaus grau gekleideter Mann), но с нарочитым подчеркиваніем автором неприятных гримас, сиплаго голоса и всей отталкивающей фигуры незнакомца.

Не всё подробности этого длиннаго разсказа, приводящаго напряженное вниманіе читателя к развязкѣ — к смерти Моцарта, понадобились для маленькой трагедіи Пушкина, он их просто отбросил, как лишній балласт, но все значительное и существенное для развитія и нарастанія драматическаго дѣйствія им было использовано: загадочный заказ Requiem'a, мрачная фигура посланца, потрясающее впечатлѣніе таинственной исторіи на психику Моцарта.

В полном согласіи со всѣми воспоминаніями современников о Моцартѣ находятся и тѣ отдѣльныя черты характера его, какими обрисован он Пушкиным в трагедіи. Этот симпатичный молодой композитор в изображеніи Пушкина столь же привлекателен, каким он был дѣйствительно в жизни, каким рисуют его всѣ современныя свидѣтельства, и каким он является в своих письмах, в особенности к своим родным.

Моцарт — гений. Это признают и его враги, и самый большой из них, Сальери. Моцарт однако не подчеркивает нигдѣ своей гениальности, хотя и согласен признать себя гением рядом с Сальери. С добродушной шуткой принимает он наименование его богом в искусствѣ. Он необыкновенно скромн и прост, он сам считает себя лишь жрецом »единаго прекраснаго«, одним из числа тѣх »счастливых праздных«, которые предаются служенію »вольному искусству« и пренебрегают »презрѣнной пользой«, не заботятся »о нуждах низкой жизни«. Эти высокія слова поэт, влагая в уста Моцарта, относит, конечно, прежде всего к нему, ими он опредѣляет отношеніе гения к искусству. Для Сальери, как старшаго лѣтами и потому болѣе испытаннаго служителя искусства, гениальность Моцарта несомнѣнна, и он не может не чувствовать всей разницы между непосредственно-гениальным другом и своим дарованіем, выработавшимся в упорной школѣ. Сальери называет своего друга »гулякой праздным« только потому, конечно, что »безсмертный гений« озарил голову Моцарта, как вообще озаряет он милостію Божіею головы немногих избранников, что он дан ему »не в награду любви горящей, самоотверженья«, не за упорный труд, с которым сам Сальери

пробивался вперед, не за усердіе и мольбы, а достался ему легко, как праздному счастливцу. Моцарт для него »безумец«, очевидно, всѣм своим поведеніем, своею веселою беззаботностью, своими шутками, одну из коих он позволяет себѣ тут же в домѣ Сальери, когда приводит к нему из трактира слѣпого скрипача, заставляет его играть арію »Voi che sapete« и хохочет над его исполненіем. Геніальный художник, предаваясь служенію »вольному искусству«, пренебрегает »презрѣнной пользой«, он далек от прозы повседневных забот, хотя и сознает, что для человѣческаго существованія онѣ неизбѣжно необходимы. Отношеніе Моцарта к Сальери исполнено почтительности и уваженія младшаго к авторитету старшаго даровитаго или даже геніальнаго товарища. Моцарт приносит на суд Сальери свое послѣднее произведеніе:

»Я шел к тебѣ,
»Нес кое-что тебѣ я показать«.

И, вѣроятно, не впервые заходит он к Сальери с такою цѣлью, услышать суд авторитетнаго цѣнителя. В дни тяжелой болѣзни он нѣжно называет Сальери »lieber Papa«, когда просит у него для просмотра партитур из придворной библіотеки.

Біографы Моцарта (напр., Jahn в названной большой монографіи) вообще единодушно отмѣчают характерныя черты его, как человѣка: его дѣтскую ласковость, ребяческую склонность к шалостям, шуткѣ, насмѣшкѣ и сатирѣ. В этом отношеніи чрезвычайно интересны его юношескія письма к родителям и сестрѣ, в первых — он нѣжный сын, в письмах к любимой сестрѣ он высказывается без стѣсненій языком свободным, непринужденным, переходя в какой-то веселый домашній, дѣтскій жаргон или смѣшеніе различных языков. В дѣлах житейских весьма непрактичный, он не знает цѣны деньгам; он проявляет полную беззаботность по отношенію к своим музыкальным издателям и театральным директорам.¹⁾ Неудивительно, что его безхозяй-

¹⁾ В книгѣ Яна (Jahn) эти разсѣянные во всей біографіи черты (Charakterzüge) подробно перечисляются в указателѣ, из коего выбираем нѣкоторыя: kindliche Zuthullichkeit, leicht gerührt, — besonders durch Musik, Neigung zu Scherz und Neckerei, zu Spott und Satire, unbesorgt um die Zukunft, geneigt zu lustigen Plänen, arglos, theilnehmend, jovial, humoristisch, liberal, Sinn für gesellige Freuden, neidlos gegen Kunstgenossen и пр. О его непрактичности Ян говорит (II, 36): »Mozart besass überhaupt den Sinn und Blick für die praktischen Verhältnisse nicht; er fühlte sich sicher in seiner Kunst, sie war die Welt, in der er eigentlich lebte, und so meinte er, das Übrige werde sich ja finden«. Нѣмецек (op. c., S. 41) с упреком говорит, что Моцарт »hätte der Werth des Geldes besser kennen sollen«, но и оправдывает его: »aber darf ein grosser Geist keine Schwächen, keine Fehler haben?«

ственность создавала для него финансовые затруднения, а врагам и клеветникам давала пищу для преувеличенных слухов о его долгах, яко бы достигавших ко времени его смерти тридцати тысяч гульденов. Женѣ пришлось лично защищать доброе имя мужа в аудиенции у императора. Он оставил семьѣ своей только славу своего имени.

Исполненный самага искренняго благорасположенія к своим друзьям, до наивности довѣрчивый к ним, он нерѣдко бывал жертвой этой довѣрчивости, давая у себя пріют и покровительство своим злѣйшим врагам и противникам. Полною искренностью и довѣріем характеризуются его отношенія к Сальери, он не видит в нем ни одной подозрительной черточки, не замѣчает его грозной зависти, считает его своим другом и с чистою вѣрою сам принимает от него это названіе. Біографы говорят о нем, что он любил общество, круг друзей, был весьма общителен, и мы в трагедіи дѣйствительно чувствуем эту его симпатичную черту, его дружбу и расположение к Сальери. По своей естественной скромности он никогда не способен был быть чваным, важным, играть роль авгура в отношеніи к непосвященным в таинства искусства. Пражскіе друзья его, узнавшіе его ближе в дни недолговременнаго пребыванія в столицѣ Чехіи, с удовольствіем вспоминали о тѣх радостных днях, которые провели в его обществѣ; они не находили слов похвалы для его добраго, незлобиваго сердца; в обществѣ Моцарта они совершенно забывали, что имѣли пред собою знаменитаго художника.

Таков в самых общих чертах портрет Моцарта, который нарисовали нам воспоминанія его современников и разысканія позднѣйших біографов. Таким Моцарта изобразил нам Пушкин, с удивительною вѣрностью отразившій в своей миниатюрной трагедіи всѣ лучшія черты подлиннаго историческаго образа геніальнаго композитора, его обаятельной души, сіяющаго красотою внутренняго міра его.

Позволительно думать, что Моцарт был особенно симпатичен нашему поэту потому, что в его лицѣ Пушкин находил много сходнаго с своими собственными чертами, что он почувствовал в нем родственную душу, может быть, даже в трагикѣ его дружбы с Сальери видѣл совпаденіе с нѣкоторыми моментами своих собственных горестных переживаній и разочарованій. Но отсюда отнюдь не слѣдует заключать, что в Моцартѣ он изобразил самага себя.

В самом дѣлѣ, Пушкина вполне естественно, без усилий и натяжек можно многими чертами характера его признать изумительно близко сходным с Моцартом. Достаточно сопоставленія тѣх отзывов, которые мы привели выше из воспоминаній современников и біографій Моцарта, с нѣкоторыми своеобразными чертами нашего поэта, чтобы это внутреннее сродство двух геніальных художников обнаружилось совершенно ясно. Пушкин сам о себѣ сказал, что «был душою, ей Богу, добрый человѣкъ» (Моя эпитафія, 1815); он был «добрым малым», как отозвался о нем Инзов; в нем было много искренняго добросердечія и добродушія, и он был ими «преисполнен до глупости». «Во всем виновато мое вѣчное добродушіе», как-то укорял он себя в одном из писем к женѣ в этой, на его взгляд, слабости.

Неподдѣльная, органическая доброта, истекавшая из самой природы обоих геніев, создавала одинаковыя внѣшнія проявленія ея в житейских отношеніях. Мы видѣли жизнелюбиваго, беззаботнаго, способнаго дѣтски веселиться и шутить Моцарта; таким его изображают біографіи, таким его необычайно мѣтко в двух-трех словах обрисовал Пушкин. Наш поэт сам обладал этими свойствами в большой мѣрѣ; «всегда безпечный, равнодушный», он столь же способен был предаваться самой безоблачной, чистодѣтской радости, как и Моцарт. Вот нѣсколько строк из блестящей характеристики настроеній поэта: «Когда на душѣ у него легко, и он среди завѣдомо любящих его людей, он превращается в ребенка, неумолкаемо говорит, хохочет на весь дом, импровизирует стихи, сыплет остротами... Его веселость заразительна, какъ все искреннее; его наивности забавны, его шутки вдвойнѣ увлекательны — и остроуміем и чисто ребяческой шаловливостью. Он сам называет свою болтливость вѣтреной и нѣжной, и ничто не могло сравниться с обаяніем добрых настроеній Пушкина. Настоящее геніальное дитя природы, окруженное и блеском исключительнаго ума и таинственной силою очаровывать и подчинять» (Ив. Иванов, Дни покаянія, Мир Божій, 1899, май, стр. 258 и сл.).

Если Моцарт способен играть на полу с сыном—мальчишкой», то и в Пушкинѣ мы найдем эту черту нѣжной любви к дѣтям, подлиннаго душевнаго сближенія с ними. «Он любит их не просто как милую забаву, слушает их лепет не ради одной дешевой потѣхи, он любит самую их природу, искреннюю и непосредственную. Он любит их, как нравственное и психологи-

ческое явление, он внимательно присматривается к их безхитростной, естественной восприимчивости, слѣдит за их впечатлительностью, он изучает по ним природу в ея чистом видѣ. И у него так много общаго с дѣтьми» (ор. с., 258—259). Он говорит о них, как о высочайшей радости, как о надеждѣ на будущее, утверждающей его жизнерадостное чувство в настоящем. Он писал как-то Плетневу об этих молодых побѣгах, утѣшеніи родителей в старости: «Мы будем старые хрычи, жены наши старыя хрычовки, а дѣтки будут славные, молодые, веселые, ребята».

Чувство дружбы, дружелюбіе, нѣжная и прочная память о друзьях молодости не угасают в нашем поэтѣ до конца его дней. Друзья были его счастьем, но от них он испытал немало и огорченій. «О, дружба, нѣжный утѣшитель болѣзненной души моей», благословлял ее поэт в дни радости. Но рано в сердцѣ его остывала кровь, он разочаровывался в увлеченіи дружбой и ненавидѣл «ужасный опыт» этого разочарованія. Он вспоминал к концу жизни об этих огорченіях, о дружбѣ, заплатившей ему обидой «за жар души довѣрчивой и нѣжной». Комментаторы «Моцарта и Сальери» желают видѣть в этой маленькой трагедіи прямые намеки на факты этого душевнаго горя в жизни Пушкина, т. е. считают трагедію, подобно многим другим произведеніям, в большой степени автобіографичною и думают, что поэт в ней как-будто пожелал радикально свести счеты с тѣми литературными друзьями-врагами, которые своим недоброжелательством и кознями отравляли его покой и мирный труд.

Так, И. Щеглов (Новое о Пушкинѣ, СПб., 1902, а раньше в статьѣ: «Сомнительный друг. Пушкин и Боратынскій», 1900 г., поддержанной в выводах В. Розановым в «Новом Времени», 1900, № 8763) высказал предположеніе, не изображен ли под именем Сальери в драмѣ Пушкина Е. А. Боратынскій. Сальери, как говорит легенда, всецѣло принятая Пушкиным, совершил убійство, отравил Моцарта, своего друга. Но отраву, которую бросил Сальери в стакан Моцарта, стоила (подлинныя слова Щеглова!) в своем родѣ отравы, которую, быть может, бросил в сердце Пушкина его сомнительный друг. В другом мѣстѣ Щеглов уже рѣшительнѣе, без всяких оговорок говорит о вѣроломствѣ Боратынскаго в отношеніи к Пушкину. Он настаивает на том, что в «Моцартѣ и Сальери» Пушкин портретирует Бора-

тынского, а Моцарт — это он сам. При этом однако Щеглов оставляет без вниманія основную цѣль Пушкина и, найдя дѣйствительное сходство в портретах обоих геніев, в увлеченіи дѣлает заключеніе поспѣшное и неосновательное. Он говорит: «Трудно, кажется, болѣе выпукло передать в образѣ то плѣнительное добродушіе и беззаботность, которыя отличают истиннаго генія — черты, приравнивающія его по душевной прозрачности к дѣтям. Этого чистаго дѣтскаго добродушія и счастливой безпечности было слишком много в самом Пушкинѣ, чтобы он не почерпнул из своей душевной сокровищницы для созданія родственной ему тонко-сложной фигуры Моцарта». О сходствѣ и даже изумительном совпаденіи в отдѣльных чертах портретов Моцарта и самого Пушкина мы уже сказали, но мы в то же время привели значительное число доказательств, что не с себя писал Пушкин портрет Моцарта, а воспроизвел в нем точно подлинныя черты геніальнаго художника, изучив их по доступным ему литературным источникам и глубоко проникнув в психику генія благодаря этому изученію.

Относительно Сальери, по мнѣнію Щеглова, дѣло обстояло, повидимому, проще. «Литература, как всякая область искусства, достаточно кишит всегда подобными Сальери, и уловленіе типических ‚сальеріевских‘ черт не могло представлять затрудненія». Из переписки Боратынскаго с И. В. Кирѣевским (напечатанной в «Татевском Сборникѣ» С. А. Рачинскаго) Щеголев приводит ряд выдержек, содержащих весьма сдержанныя и осторожныя, хотя и отрицательныя сужденія его о Пушкинѣ, и силится доказать этими извлеченіями, что поэт заклеил именно Боратынскаго в образѣ Сальери¹⁾). Поставив себѣ такую задачу, Щеглов увѣряет, что в отношеніях Моцарта и Сальери наблюдаются совершенно сходныя ситуаціи с отношеніями Пушкина и Боратынскаго²⁾). Таким образом, он превращает большую и широкую проблему, одно из тѣх крупных заданій, которыя Пушкин

¹⁾ Лернер (Разказы о Пушкинѣ, 1929, стр. 137, 161) указывает на другого недоброжелателя Пушкина, на Александра Мих. Языкова, который платил Пушкину «за открытое расположеніе тайным недоброжелательством». Он недолюбливал вообще Пушкина, его «Пиковую Даму» 1834 г. встрѣтил неодобреніем и находил, что «в ней всего лучше эпиграфы, особенно атанде-с». Он не сблизает однако Языкова с Сальери, хотя для такого сопоставленія имѣлось бы столько же основанія, сколько и для параллели Сальери-Боратынскій.

²⁾ Возраженія В. Я. Б. (Брюсова) см. в двух замѣтках в Русском Архивѣ, 1900, кн. VIII, стр. 537, 1901, кн. I, стр. 158.

пытается рѣшить в маленьких трагедіях, в ничтожный по значенію литературный замысел — свести счеты с противником, заклеить его и нанести его мнимому предательству рѣшительный удар. Тема о Моцартѣ и Сальери, как ее поставил в драмѣ Пушкин, была несравненно интереснѣе для автора и объективно значительнѣе, чѣм размолвка или даже полное расхожденіе друзей. Пушкин неоднократно с горечью и осужденіем касался в своих стихотвореніях этой маленькой темы, но едва ли в жизни его мы укажем какой-либо потрясающей факт измѣны, предательства друзей, для моральнаго уничтоженія коих ему понадобилось бы прибѣгнуть к столь сильным средствам, какими он дѣйствует в трагедіи «Моцарт и Сальери». Присоединим к сему еще одно замѣчаніе. В іюль 1831 года Пушкин извѣщал Плетнева, что для «Сѣверных цвѣтов», которые друзья скончавшагося незадолго до этого времени бар. Дельвига предполагали издать в пользу его семьи, он даст «Моцарта и Сальери» (См. *Дневник Пушкина*, изд. Румянцовскаго муз., стр. 94). Спрашивается, мог ли Пушкин, почитая память лучшаго из своих друзей, позволить себѣ такую безтактность, какою явилось бы, несомнѣнно, сведеніе счетов со своими противниками, так сказать, у свѣжей могилы друга? Согласно ли было бы такое, хотя бы и в сильной степени прикровенное, выступленіе с нравственным чутьем и достоинством поэта?

Проблема поставлена была Пушкиным совершенно независимо от каких-либо біографических моментов; в трагедіи, точно воспроизводящей широко распространенную легенду о смерти Моцарта, о причастности к его гибели Сальери, нѣтъ ничего, что отражало бы личную жизнь поэта, напротив, вся она согласна с подлинной жизнью Моцарта и изображает вѣрно такую же подлинную жизнь Сальери. Легенду принял поэт не потому, что ей вѣрил, а единственно потому, что она вызывала стремленіе рѣшить величайшаго значенія моральный вопрос.

В. А. Францев.