

И. В. Малышева

МУЗЫКА В ТРАГЕДИИ А. С. ПУШКИНА «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»

В разнообразных исследованиях, специально или попутно рассматривавших трагедию Пушкина «Моцарт и Сальери», наибольшее внимание уделялось ее проблематике, психологическому содержанию образов, эстетическому и этическому идеалам Пушкина, фактической основе сюжета, литературным источникам произведения. При этом было высказано немало противоречащих друг другу суждений, касающихся, в частности, основной темы пьесы, проблемы главного героя, идейного содержания образа Сальери. Приведем некоторые из них.

Сальери — «художник-убийца, убийца ради искусства. Здесь вернейший ключ к пониманию «Моцарта и Сальери», этой глубочайшей трагедии зависти»¹.

«Утверждали и продолжают утверждать, что зависть — основная тема в «Моцарте и Сальери». Как можно было не заметить, что речь здесь идет о вековом споре между творчеством и ремеслом? ... Тему зависти Пушкин лишь вскользь задевает»².

«Сальери — злодей, убийца, но Сальери и жертва своей любви к искусству. Зависть сплетена в его душе с любовью страстной, иступленной»³.

«Какими бы словами ни говорил Сальери о своей преданности искусству, сколько бы ни лил слез, слушая музыку Моцарта, любовь к искусству не является для него главным, определяющим в его отношении к жизни, иначе он никогда не решился бы отравить того, кого сам назвал «богом»⁴.

Л. Гроссман считал «Моцарта и Сальери» «философской драмой о муках творчества»⁵. К его точке зрения близок

¹ Н. Лернер. Рассказы о Пушкине. Л., «Прибой», 1929, стр. 218.

² И. Альтман. Избранные статьи. М., «Советский писатель», 1957, стр. 226.

³ Д. Гранин. Священный дар. — «Новый мир», 1971, № 11, стр. 185.

⁴ Б. Мейлах. Пушкин и его эпоха. М., Гослитиздат, 1958, стр. 509.

⁵ Л. Гроссман. Этюды о Пушкине. М.—П., изд-во Френкель, 1923, стр. 70.

В. Непомнящий: «Моцарт и Сальери» не «трагедия зависти», как ее еще иногда называют. Это трагедия творчества, потому что вопросы творчества являются в ней вопросами жизни и смерти»⁶.

«Носитель этой страсти зависти, Сальери, и является подлинным героем пьесы Пушкина. ...Роль Моцарта в пьесе Пушкина — прежде всего, службная; на отношении к нему Сальери построена вся трагедия»⁷.

Б. П. Городецкий считает, что тема зависти отступает в трагедии на второй план в связи с тем глубоким внутренним содержанием, каким наполнен образ Моцарта. «Из трагедии «зависти» произведение превращалось в трагедию гения. Разительным несоответствием между полнотой творческой жизни Моцарта и обстоятельствами его гибели и обусловлен глубокий трагизм всего произведения»⁸.

«Одна из основных тем «Моцарта и Сальери», — пишет С. М. Бонди, — вопрос о праве человека на убийство другого, для восстановления нарушенной «правды на земле». ...Сальери решает этот вопрос о таком праве положительно»⁹.

Представляется, что решению ряда наметившихся здесь спорных вопросов могло бы способствовать всестороннее рассмотрение идейно-художественной роли музыки, звучащей в трагедии. Эта сторона произведения до сих пор не привлекала серьезного внимания исследователей (за исключением Д. Д. Благого, отметившего особое место музыки в композиционной структуре пьесы и в создании образа Моцарта).

Невнимание к этому важнейшему компоненту пьесы объясняется, возможно, превратным представлением о Пушкине, как о человеке, лишенном музыкальности, которое бытовало как в дореволюционном, так и в советском литературоведении. В наше время в наиболее категоричной форме оно выражено И. Эйгесом. По его мнению, можно говорить лишь о «некотором соприкосновении» Пушкина с музыкой; что же касается «Моцарта и Сальери», то «музыка и музыканты здесь по существу остаются в стороне», «собственно музыкальные переживания не составляют главного содержания трагедии»¹⁰. Им же особенно четко высказана мысль, встречающаяся и у других авторов, что в пьесе говорится об искусстве вообще:

⁶ В. Непомнящий. О «маленьких трагедиях» — В кн.: А. С. Пушкин. Маленькие трагедии. М., «Искусство», 1967, стр. 69.

⁷ И. Эйгес. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., Музгиз, 1937, стр. 177.

⁸ Б. Городецкий. Драматургия Пушкина. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1953, стр. 286.

⁹ С. Бонди. Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX в. — В кн.: Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.—Л., изд-во АН СССР, 1941, стр. 435.

¹⁰ И. Эйгес. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. М., Музгиз, 1937, стр. 179, 180.

«...Пушкин интересуется не тем, чтобы дать образ музыканта как такового, в лице крупного представителя музыки, но тем, чтобы, используя образы двух определенных музыкантов предания, противопоставить их друг другу в качестве вообще творческих типов, отношения между которыми складываются в трагедию зависти. Пушкин даже мог бы, сохраняя тот же замысел, воспользоваться вместо музыкантов образами других художников, среди которых он нашел бы заинтересовавшее его столкновение психологических типов»¹¹.

Такое безоговорочное отрицание какой бы то ни было роли музыкальных переживаний в трагедии, не раз звучавшее в статьях музыковедов, не могло не сказаться на отношении к этому вопросу литературоведов и деятелей театра. Например, известный режиссер С. Радлов, делясь своим замыслом юбилейного спектакля по маленьким трагедиям, «органическим элементом» которого должна была стать музыка, наименьшее значение придавал в этом плане ... трагедии «Моцарт и Сальери». «В «Моцарте и Сальери», — писал он, — музыка участвует почти только как своеобразная «цитата», как объективный факт, о котором говорят оба композитора»¹². И дальнейшие его рассуждения ведут все к той же мысли, что в пьесе отражена тема «творчества вообще», независимо от того конкретного вида искусства, которому посвятили себя персонажи.

Однако в более поздних исследованиях музыковедов И. Бэлзы, Вас. Яковлева, А. Глумова убедительно доказана несостоятельность упомянутой точки зрения на Пушкина и его трагедию.

«Пушкин был не простым, а особо одаренным любителем музыки, ... с необычайной впечатлительностью откликавшимся на все новое и свежее в этом искусстве», — утверждает Яковлев¹³. «От музыки идет интерес поэта к творчеству Моцарта, к его образу как художника и человека»¹⁴. Эти мысли развивает Глумов: «Заложенную в трагедии идею о взаимоотношениях таланта и гения принято *обобщать*, понимая ее как взгляд Пушкина на творчество во всех видах искусства — поэзии, литературе, живописи, ваянии. Но Пушкин избрал для драмы именно область музыкального творчества, — в трагедии все совершается ради музыки, все вращается вокруг нее, по поводу нее; музыка как реальное явление присутствует в драме от начала до конца; трагедия вся проникнута музыкой и названа именами двух реальных композиторов; и наконец, Пушкин проявил себя в своем произведении настолько

¹¹ Там же, стр. 179.

¹² С. Радлов. «Маленькие трагедии» Пушкина. — «Рабочий и театр», 1936, № 24, стр. 11.

¹³ Вас. Яковлев. Пушкин и музыка. М. — Л., Музгиз, 1949, стр. 4.

¹⁴ Там же, стр. 32.

чутким и образованным музыкантом, с таким глубоко философским взглядом на задачи музыки, что музыканты могут считать себя вправе рассматривать трагедию как постановку именно музыкальной проблемы. ...Смотря на трагедию глазами музыканта, можно поразиться обширной осведомленностью его в специальных музыкальных вопросах»¹⁵.

Оценка видными музыковедами пушкинской пьесы как «музыкальной трагедии», воплотившей в совершеннейшей форме глубокое понимание поэтом музыки и восторженное отношение к ней, стимулирует литературоведческий интерес к вопросу о том, каково участие музыки, как своеобразного художественного компонента, в решении поставленных автором проблем, какое место она занимает в структуре произведения,— в общем, каковы ее идейно-художественные функции.

Переходя к рассмотрению пьесы в плане поставленной темы, необходимо прежде всего заметить, что музыка фигурирует в ней в разных аспектах. Во-первых,— как объект постоянных размышлений и разговоров действующих лиц, затем,— как таковая, будучи результатом творческой деятельности обоих героев-композиторов. И вот благодаря второму аспекту музыка становится здесь своеобразным участником действия, что возможно только в драме, как «особом виде литературного произведения, предназначенного для сцены» (В. Волькенштейн).

Теперь уже ни у кого не вызывает сомнений, что Пушкин предназначал все свои пьесы для сцены. Однако для нас особенно интересно, что именно «Моцарт и Сальери», единственная из маленьких трагедий, увидела свет рампы при жизни автора (два спектакля 1832 года в петербургском Большом театре). Кстати, вопреки преобладавшему тогда мнению о несценичности маленьких трагедий, некоторые видные деятели театра отмечали выдающееся мастерство Пушкина-трагика. Так, Гоголь писал Данилевскому: «По-сылаю тебе «Северные цветы». ...Тут ты найдешь... Пушкина чудную пьесу «Моцарт и Сальери», в которой, кроме яркого поэтического создания, такое высокое драматическое искусство...»¹⁶.

Участником событий музыка становится потому, что она звучит, по ходу действия. Театральные зрители (а в наши дни также телезрители и радиослушатели) находятся, безусловно, в гораздо более выгодном положении, чем читатели, так как воспринимают ее непосредственно. При чтении же полноценно слышат музыку только те, кто знаком с творениями Моцарта и обладает хорошим внутренним слухом.

¹⁵ А. Глумов. Музыкальный мир Пушкина. М.—Л. Музгиз, 1950. стр. 215—216.

¹⁶ Н. В. Гоголь. Собр. соч. в семи томах. Т. 7. М., «Художественная литература», 1967, стр. 82.

Но своеобразие введения Пушкиным музыкального материала таково, что и не особенно подготовленный в музыкальном отношении читатель может вообразить, почувствовать его характер и специфику. Представляется, что источником предвзятого мнения, будто это трагедия о творчестве «вообще», о людях искусства «вообще», стало сухое читательское восприятие, не согретое художественным воображением или не подкрепленное «внутренним звучанием» мелодий Моцарта.

Музыка в «Моцарте и Сальери» выполняет прежде всего разнообразные композиционные функции, способствуя обострению конфликта и движению его, выявлению контрастности персонажей и т. д.

Первое упоминание о музыке встречается в самом начале пьесы, в размышлениях Сальери о своем пути музыканта-профессионала, о своем призвании. «Первый монолог Сальери — его автобиография и вместе с тем исповедь», — замечает М. П. Алексеев¹⁷. Сам Сальери преподносит себя в этой своеобразной автобиографии самоотверженным служителем музы Евтерпы, бесконечно ей преданным. Объективно же о нем создается несколько иное представление. Так, признание Сальери:

Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.—

настораживает своим рационализмом и свидетельствует не о самозабвенном погружении в волшебный мир звуков, а о преобладании сухого математического расчета над вдохновением, о целенаправленном преодолении технических трудностей при овладении профессией композитора.

Невозможно согласиться с музыковедом Н. Арденсом, что здесь Пушкиным передана его собственная теория искусства. Исследователь пишет: «С автобиографической прозрачностью Пушкин тридцатых годов, уже написавший «Разговор книгопродавца с поэтом», поверяет нам через Сальери свои сокровенные мысли об искусстве:

Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник...

Не заключены ли в этих скупых строках вопросы психологии и философии творчества, как они уяснены были нашим «поэтом в поэтах первым?»¹⁸. Надо забыть совершенно пушкинскую формулу поэзии, как «союза волшебных звуков, чувств и дум», чтобы прийти к такому чудовищному заключению», — справедливо возражает Арденсу М. Загорский¹⁹.

¹⁷ М. П. Алексеев. Комментарий к «Моцарту и Сальери». — В кн.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII (1935). М., Изд-во АН СССР, стр. 538.

¹⁸ Н. Арденс. Пушкин и музыка. — «Новый мир», 1936, № 12, стр. 275.

¹⁹ М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., «Искусство», 1940, стр. 146.

Другое признание Сальери:

Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке.—

говорит больше об ограниченности, оторванности от жизни, чем о любви к музыке. Сознательное, «упрямое» отречение от действительности, замуровывание себя в храме искусства только обедняет Сальери духовно и окончательно превращает его в ремесленника, предпочитающего формальные изыски отражению живой жизни.

Кроме того, творческому подвижничеству и беспредельной преданности музыке, которые афиширует Сальери, противоречит та его конкретная цель, о которой он проговаривается — добиться славы. Не случайно мотив славы настойчиво звучит в первом монологе и снова возникает во втором, завершающем сцену.

Такой контраст субъективного и объективного в образе-характере, выявленный с помощью упоминаний музыки, — оригинальный художественный прием драматурга. Он способствует раскрытию некоторых определяющих натуру героя свойств. И поскольку известны трагические последствия гипертрофированного самомнения Сальери, постольку усиливается значимость первых музыкальных штрихов пьесы, намечающих те стороны эстетических взглядов и этической позиции Сальери, которые явятся главной причиной катастрофы.

В конце монолога Сальери прямо противопоставляет себя, избранника богов, Моцарту, недостойному быть жрецом музыки. Это противопоставление выражается интонационно и лексически. О себе Сальери говорит в тоне высокой патетики, как о носителе «любви горячей, самоотверженья, трудов, усердия» в области музыкального творчества, а по отношению к Моцарту, лишенному якобы этих свойств, употребляет сниженную лексику — «безумец, гуляка праздный».

Это высказывание Сальери часто принимается за выражение авторского представления о Моцарте. Однако очень верными кажутся следующие слова М. Загорского: «И Сальери и Пушкин знали, что Моцарт много и усердно работал над своими произведениями и над своим образованием. ...Клевета Сальери так прочно утвердилась, что даже в наше время некоторые рецензенты подходят к исполнителям роли Моцарта с требованием дать именно «гуляку праздного», не замечая, что не напрасно же Пушкин вложил эту характеристику

именно в уста Сальери, как очень яркую черту в психологической подготовке его к решению отправить Моцарта»²⁰.

Вслед за рассуждениями Сальери в действие мощно вторгается сама музыка, которая звучит в его доме с появлением там Моцарта. Благодаря ей преимущественно и раскрывается перед зрителем и читателем подлинный облик Моцарта, композитора и человека.

С появлением на сцене Моцарта возникает и с невероятной быстротой развивается конфликт между ним и Сальери, который принимает в пьесе оригинальную форму, естественно вытекающую из резкой противоположности характеров персонажей. Как справедливо замечает Д. Устюжанин, «прямого столкновения Моцарта и Сальери не происходит и не может произойти. Пушкин сознательно подчеркивает это своеобразием драматургического конфликта (один нападает, но другой и не подозревает о нападении). Моцарт и Сальери находятся как бы в разных измерениях»²¹. И в этом своеобразном конфликте наиважнейшую роль играет музыка.

В отличие от Сальери, Моцарт немногословен. Он не произносит ни одного монолога, реплики его, как правило, коротки. Сравнив количество строк, отведенных автором ему и Сальери, некоторые исследователи на этом основании пришли к выводу, что в пьесе один главный герой — Сальери. А Эйгес, как отмечено выше, даже заключил, что Моцарт выполняет «служебную» роль по отношению к Сальери, раз Пушкин не нашел нужным раскрыть весь путь музыкального развития Моцарта в монологе. При этом совершенно не учитывалось, что Моцарту и не требуется много говорить, так как за него «говорит» его музыка! Уже в первой сцене звучат два произведения Моцарта — ария из оперы «Дон Жуан» и фортепианная пьеса, и, кроме этого, есть внесценический музыкальный эпизод — исполнение слепым скрипачом в трактуре канцоны Керубино из оперы «Женитьба Фигаро» (о чем рассказывает сам Моцарт).

Музыкальный эпизод с нищим скрипачом имеет первостепенное идейное значение. Исследователи долгое время не уделяли ему сколько-нибудь серьезного внимания. В лучшем случае отмечалось, что он помогает раскрытию противоположных свойств героев — добродушия, гуманности Моцарта и угрюмости, суровости, бездушия Сальери. Выступление И. Бэлзы положили начало более углубленному толкованию этого эпизода, в котором ярко выявлены автором противоположные эстетические программы, контрастные формы эстетического сознания.

²⁰ М. Загорский. Пушкин и театр. М.—Л., «Искусство» 1940, стр. 145.

²¹ Д. Устюжанин. «Маленькие трагедии». — В кн.: Русская классическая литература. М., «Просвещение», 1969, стр. 105.

Прежде чем говорить о сути этого контраста, необходимо понять самый характер музыкального исполнения бродячего музыканта, как он подан Пушкиным. Распространено мнение, что слепой скрипач искажает творения Моцарта, чем и вызывает у него приступ веселости: «Моцарт находит удовольствие в том, как слепой скрипач искажает его «Дон Жуана»²²; «Автор бессмертного Реквиема может... не видеть унижения в том, что бедняк скрипач в трактире искажает его лучшее творение»²³. Но знаменательно, что такой гениальный интерпретатор пушкинской драмы, как Римский-Корсаков, создавая свои «драматические сцены» «Моцарт и Сальери», отнюдь не считал, что здесь налицо какое-либо искажение. «Римский-Корсаков,— пишет И. Бэлза,— глубоко постиг замысел Пушкина. Как поэт, так и композитор далеко были от того, чтобы посмеяться над слепым скрипачом. Те восемь тактов, которые он играет в опере «Моцарт и Сальери», представляют собой несколько упрощенное, но отнюдь не искаженное изложение начала арии Церлины²⁴. Мелодия воспроизведена полностью, гармоническое построение в основном — тоже, благодаря тому, что солирующей скрипке в оркестре еле слышно аккомпанируют альты. И, что самое главное, ария Моцарта сохраняет свою грациозность и поэтическое очарование»²⁵.

Действительно, пушкинский Моцарт отнюдь не насмехается над бедным музыкантом. Если он и преподносит Сальери исполнение скрипача как «нежданную шутку», то для него самого это, скорее всего, неожиданная радость. Она вызвана тем, что его музыка проникла в массы, бытует в народе. Моцарт не может не понимать, какой высокой степени популярности и распространенности должна была достичь его музыка, чтобы войти в репертуар нищего музыканта. У Пушкина не бывает случайных деталей. Определение «слепой скрипач» из трактира означает, безусловно, «непрофессионал», «самоучка», который не только не мог знать нот и играть по ним, но и не мог даже слышать настоящего исполнения оперной музыки. И при этом он играет арии из разных опер Моцарта! Стало быть, они звучат вокруг него на улице! Отсюда понятно, почему Моцарт так весело-добродушно относится к старому музыканту и его исполнению. Он рад убедиться в популярности своих творений среди широких демократических кругов. К тому же, здесь проявляется и сочувствие Моцарта

²² И. Нусинов. «Моцарт и Сальери». — «Литературная учеба», 1940, № 11, стр. 23

²³ Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. М.—Л., изд-во АН СССР, 1953, стр. 284—285.

²⁴ Римский-Корсаков избрал именно эту арию из первого акта «Дон Жуана».

²⁵ И. Бэлза. Моцарт и Сальери. М., Музгиз, 1953, стр. 95—96.

к бедняку, который тянется, несмотря ни на что, к большому искусству.

Кстати, создатели фильма-оперы «Моцарт и Сальери» выделили эту сторону натуры Моцарта, введя в финал дополнительный немой эпизод: Моцарт, уже чувствующий смертельное недомогание, с доброй улыбкой, сочувственно-ласково прикасается к плечу, старика, проходя мимо него по улице.

Таким образом, эпизод со слепым скрипачом выявляет, прежде всего, демократическую настроенность великого композитора XVIII столетия, его «естественное влечение к народности» (Гуковский). Об этой стороне мировоззрения зрелого Моцарта, окончательно сформировавшейся под влиянием великих событий века, убедительно пишет Г. В. Чичерин: «Для Моцарта французская революция совпала с двумя его предсмертными годами. Он отозвался на нее тем, что в «Волшебной флейте» пошел в народ. Он бросился в этот момент в «простонародное» искусство»²⁶. Насколько важны для Пушкина эти свойства Моцарта — демократизм, народность, — видно из того, что он показывает их в самом начале, при первом появлении Моцарта на сцене.

В облике Сальери этот же эпизод выявляет не только противоположные Моцарту свойства характера, но и противоположные эстетические воззрения. «Сальери в бешенстве на эту профанацию высокого искусства» (Белинский). Он возмущен «святотатством» Моцарта, способного слушать музыку у трактира и тащить за собой в «храм искусства» какого-то жалкого бедняка. И тот, и другой непереносимы для Сальери в данный момент, поэтому он так бесцеремонно выгоняет старика из своего дома, а Моцарту читает мораль: «Ты, Моцарт, недостойн сам себя». Здесь на деле проявляется антидемократизм Сальери, отгороженность его от живой жизни, стремление утвердить кастовую замкнутость искусства. Он, который не пощадит гения музыки, бросается защищать музыку, когда это совершенно не требуется, защищать Моцарта от ... Моцарта! Великий маэстро добродушно веселится, слушая «народный вариант» своих мелодий, а Сальери с пафосом негодует, проявляя отсутствие и чувства меры, и чувства юмора:

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

Тут не столько «фанатизма» (Благой), сколько напускной патетики и фарисейства.

Так именно понимает и трактует облик Сальери в данной сцене В. А. Фаворский, выдающийся иллюстратор маленьких трагедий. «В первой боль-

²⁶ Г. Чичерин. Моцарт. Л., «Музыка», 1970, стр. 37.

шой иллюстрации,— пишет он, — я делаю его (Сальери — И. М.) немножко ханжой...»²⁷.

Но композиционная роль этой музыкальной сцены не ограничивается проявлением антагонизма героев в эстетическом плане. Ее можно понять во всей полноте лишь в сопоставлении со следующим музыкальным эпизодом.

Эпизод со слепым скрипачом, взятый изолированно, сам по себе, может показаться подтверждением той характеристики, которую только что дал Моцарту Сальери: как же он не «гуляка праздный», если стоит у трактира и слушает уличного музыканта! как же не «безумец», если оставляет «высокое» искусство ради «низкого»! Но все сомнения исчезают, как только Моцарт начинает играть, как только на смену посредственному бытовому музицированию приходит исполнение гениальным композитором своего гениального творения. Теперь музыка Моцарта в полный голос «говорит» сама за себя. Возникающий при этом живой облик Моцарта-творца составляет яркий контраст с тем его обликом, который создан зловещим воображением Сальери.

Потрясающая сила этой музыки передана в пьесе через восприятие Сальери, ремесленника в области творчества, но большого знатока искусства. Его восторженное восклицание: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» — несомненно характеризует пушкинское отношение к музыке Моцарта.

В этой гениальной пушкинской формуле, уже давно ставшей афоризмом, дана всесторонняя оценка произведения искусства — и с точки зрения содержания, и с точки зрения художественной формы. Спору нет, она всеобъемлюща, т. е. может быть отнесена к совершенному творению любого вида искусства. Но знаменательно, что своим рождением она обязана музыке, а именно — глубоким музыкальным переживаниям в связи с творчеством Моцарта. Можно сказать, что в этой сцене переданы яркие музыкальные впечатления двух знатоков музыки — композитора, современника Моцарта, и великого русского поэта, наследника классической культуры прошлого. Как убедительно доказывает Глумов, возражая Эйгесу, «увлечение Россини было поистине «мимолетным виденьем» Пушкина, который, вслушиваясь в глубины музыки, пришел к Моцарту, к великому и правдивому выразителю чувств человеческих... Это уже было не увлечением, а подлинной любовью...»²⁸.

Творческое могущество Моцарта живо ощущается благодаря тому, что его музыка звучит в прямом смысле этого слова. (Причем предполагается наилучшее ее исполнение — самим автором!) Никак нельзя согласиться со следующей мыслью В. Блюменфельда: «Пушкин не нуждается в особой творческой исповеди гения. Ему достаточно для этого рема-

²⁷ В. Фаворский. Рассказы художника-гравера. М., «Детская литература», 1965, стр. 91

²⁸ А. Глумов. Музыкальный мир Пушкина. М.—Л., Музиздат, 1950, стр. 221.

рок — Моцарт «за фортепиано», Моцарт «играет», достаточно отражения могучей силы этой игры в потрясении, как «е испытывает, слушая ее, завистливый соперник»²⁹. Ведь речь идет не о повествовательном произведении, а о пьесе, где ремарка указывает на происходящее действие, а здесь таким действием является творческий экстаз композитора, впервые исполняющего свое новое произведение. Так это и есть «творческая исповедь гения», причем наивысшая ее форма! И ни могущество Моцарта-творца, ни восхищение Сальери не могли быть убедительно выявлены без звучания самой музыки, без этой музыкальной «исповеди».

Каким же вырисовывается здесь Моцарт как композитор и человек, судя по своеобразию исполняемой им вещи? Иными словами, как этот музыкальный эпизод способствует раскрытию его образа?

Как считают музыковеды, у Моцарта нет фортепианной пьесы точно такого образного и эмоционального содержания, как она подана в трагедии, и программа ее «сочинена» самим Пушкиным³⁰. Это вызвало нарекания со стороны некоторых литературоведов. Так, по мнению М. П. Алексеева, Пушкин «произвольно навязывает Моцарту, едва ли мыслимое в его устах, «программное» и зрительное истолкование его вдохновенной импровизации»³¹. Алексееву дружно возражают музыковеды Эйгес, Бэлза, Глумов, которые считают, что это истолкование в устах Моцарта звучит вполне естественно, тем более, что оно довольно неопределенно, явно носит импровизационный характер: «Кого бы?», «Хоть с тобой», «Иль что-нибудь такое...». Кроме того, автор трагедии ставил перед собой широкую задачу — обобщить наиболее существенные черты творчества Моцарта, что ему вполне удалось.

В пьесе Моцарта Пушкиным раскрыто богатое эмоциональное содержание творчества композитора, сложное сочетание в нем разнообразных, противоречивых чувств и переживаний: «глубокая трагедийность, и задушевнейший лиризм, и вдохновенная драматичность» (Глумов). В ней отразились, как утверждает Бэлза, впечатления Пушкина от финальной сцены оперы Моцарта «Дон Жуан» с ее резким пе-

²⁹ В. Блюменфельд. К проблематике «Моцарта и Сальери» Пушкина. — «Вопросы литературы», 1958, № 2, стр. 120.

³⁰ Поэтому постановщики создают свою музыку для спектаклей или используют произведения других композиторов. Римский-Корсаков, например, встал на путь «творческого обобщения наиболее конкретных черт моцартовской музыки», показав ее «подлинно шекспировскую глубину» (Бэлза). А режиссер телевизионного фильма-спектакля (1972) народный артист СССР Л. Вивьен ввел в спектакль фортепианную пьесу Д. Шостаковича.

³¹ М. П. Алексеев. Комментарий к «Моцарту и Сальери». — В, кн.: А. С. Пушкин. Полн. собр. соч., т. VII (1935). М., изд-во АН СССР, стр. 533—534.

реходом от упоения жизнью к «виденью гробовому» в облике статуи Командора, несущей Дон Жуану «незапный мракий тот-нибудь такое...». Особое восхищение знатоков вызывает тот факт, что Пушкин понял и раскрыл важнейшие особенности творчества Моцарта раньше специалистов, в частности, западных, воспринимавших искусство композитора как воплощение безмятежной и бездумной непосредственности. Г. В. Чичерин пишет: *«Гениально схвачен Пушкиным демонизм Моцарта в его характеристике того, что он сыграл Сальери — легкая, приятная беседа — и вдруг виденье гробовое. ...Дело не в техническом кунштштюке сочетания разных тем, а в органическом слиянии контрастов в едином целом, внутренне противоречивом, амбивалентном...»*³².

«Музыковедческая» проницательность Пушкина неотделима здесь от его художественного мастерства. «Составленная им программа инструментальной миниатюры способствует и психологической характеристике героев, и движению конфликта, и динамике образа Моцарта.

В психологическом отношении инструментальная пьеса прежде всего раскрывает присущие Моцарту жизнелюбие, органическое ощущение полноты человеческого бытия, жажду гармонии. Всем этим он резко противостоит Сальери, который, по собственному признанию, «мало жизнь любит». Но одновременно пьеса свидетельствует, что Моцарт осознает противоречия между изначальной гармоничностью и действительной дисгармонией мира. Отсюда скорбь, трагический мотив «мрака», разрушающего светлую радость и веселье. Такой предстает философская концепция миниатюры. В личном же плане она передает предчувствие Моцартом надвигающегося на него несчастья, что найдет дальнейшее развитие во второй сцене трагедии.

Великолепно драматургическое мастерство Пушкина, сумевшего создать напряженнейшую ситуацию: Моцарт говорит (на словах и музыкой) о своих страшных предчувствиях как раз тому человеку, у которого зреет намерение «остановить» его творчество вместе с жизнью, и говорит с полной доверчивостью, с присущей ему душевной открытостью и беззащитностью.

Сальери восхищен новым проявлением творческой мощи Моцарта. «Ты, Моцарт, бог!» — восклицает он «в ревнивом восторге» (тонкое замечание Белинского). И для него становится окончательно ясным, что «новый Гайдн» абсолютно недостижим для остальных «служителей музыки». А коли он возбуждает в них «бескрылое желанье», затмевает их «глухую славу», то его нужно убрать, (изуверская логика!). Таким образом, Моцарт «не подозревает о нападении»,

³² Г. Чичерин. Моцарт. Л., «Музыка», 1970, стр. 126.

а Сальери в результате нового сильного впечатления от музыки Моцарта окончательно решается на преступление:

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

Так происходит предельное обострение конфликта, намечается разрешение его,— и наиважнейшей направляющей силой этого движения является звучащая по ходу действия музыка Моцарта.

Композиционная роль этого музыкального момента неоднозначна и очень значительна. Без него, раскрывающего эмоциональное богатство Моцарта и диалектическую сложность его мироощущения, был бы слишком резок и даже непонятен переход от «шаловливого ребенка» (Белинский) начала первой сцены к скорбному мыслителю второй сцены. Печальные предчувствия «виденья гробового», мотив смерти в конце фортепианной фантазии делают ее «эскизом Реквиема» (Нусинов) и подготавливают к восприятию самого трагического произведения Моцарта. Фортепианная пьеса становится, таким образом, своеобразным мостом между первой и второй сценами трагедии, способствуя стремительной эволюции образа Моцарта, происходящей в наикратчайшее сценическое время.

Кроме того, она выполняет роль художественного предварения, как бы предсказывая всем своим содержанием и характером трагическую развязку. Причем в выраженной Моцартом на словах программе пьесы вырисовываются даже обстоятельства его гибели: на свидании «с другом» («хоть сто бой», — говорит он Сальери) его отправляют («Вдруг: виденье гробовое, незатный мрак иль что-нибудь такое...»).

Связь фортепианной фантазии с последующими событиями трагедии глубоко отражена в опере Римского-Корсакова. Обратимся к анализу музыковедов. «Пьеса, которую играет Моцарт в первой сцене оперы, в точности соответствует по своему образному строю пушкинской программе. Тематический материал этой пьесы развивается в конце первой и во второй сцене оперы, постепенно насыщаясь в процессе этого развития все более и более значительным содержанием. Так, оркестровое вступление ко второй сцене целиком построено на первой теме этой пьесы, и слушатель действительно представляет себе Моцарта «с другом». После тяжелых, страшных аккордов, изображающих «виденье гробовое», в конце шестого такта второй части пьесы появляется краткий, но чрезвычайно выразительный и зловещий мотив. Именно этот мотив развивается в оркестре тогда, когда Моцарт признается:

Мне день и ночь покоя не дает
Мой черный человек...

И этот же мотив звучит в оркестре в конце оперы, когда уходит отравленный Моцарт и на сцене остается один Сальери. Здесь этот мотив говорит

уже о *сбывшихся* тяжелых предчувствиях Моцарта. И, наконец, заключительные такты оперы построены на тематическом материале, завершающем фортепианную пьесу»³³. Так выдающийся русский композитор утвердил своей музыкой стержневую роль фортепианной пьесы Моцарта в структуре всей трагедии.

Необыкновенно значителен во всех отношениях единственный музыкальный эпизод второй сцены — исполнение Моцартом своего Реквиема. Это апофеоз трагедии и одновременно ее потрясающий заключительный аккорд.

Как и в первой сцене, звучанию музыкального произведения предпослан разговор о нем. Диалог Моцарта и Сальери, как подметил и тонко проанализировал Д. Д. Благой, имеет «двойной план», так как все слова Моцарта, говорящего без всякой задней мысли, для Сальери (а также для читателя и зрителя) «имеют второй смысл, бьют в такую цель, о которой сам Моцарт абсолютно не подозревает»³⁴. Так, рассказ Моцарта о таинственной истории заказа ему «черным человеком» заупокойной обедни воспринимается Сальери, твердо нацелившимся «остановить» Моцарта, чуть ли не как подтверждение свыше его «миссии». А предчувствие Моцарта, выраженное им в образной форме,—

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.—

потрясает Сальери точной характеристикой сложившейся между ними ситуации, пугает возможностью разоблачения, а тем самым — приближает страшную развязку.

Таким образом, разговор о Реквиеме, естественно переходящий к теме насильственной смерти и соотношения гениальности и злодейства, становится как бы ускорителем злодейского умысла Сальери. Одновременно он с наибольшей выпуклостью выявляет прекрасные человеческие свойства Моцарта — его доверчивость, необыкновенную нравственную чистоту, особую мудрость гения, которому мир открывается прежде всего своей прекрасной стороной, для которого неотделимы творчество и душевная красота. Как разительно противоположны заключающие диалог слова и поступки персонажей! Слова Моцарта полны доброжелательности к собеседнику, которого он с присущей ему душевной щедростью

³³ И. Бэ л з а. Моцарт и Сальери. М., Музгиз, 1953, стр. 99—100.

³⁴ Д. Д. Б л а г о й. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., «Советский писатель», 1967, стр. 623.

причисляет к гениям, от которого ждет взаимопонимания, они выражают его нравственное кредо:

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ли? ³⁵

Сальери же, в ответ на них, «бросает яд в стакан Моцарта», сопровождая этот чудовищный поступок пренебрежительно-иронической репликой: «Ты думаешь?». Так завершается конфликт — нападением Сальери исподтишка на «друга», расправой с гением, с самим великим искусством.

Вслед за этим звучит сам Реквием. Поразительно то художественное мастерство, с каким Пушкин вводит здесь музыку, как «реальное явление», в действие трагедии!

Прежде всего, она наилучшим образом передает высокий драматизм момента. В последние мгновения жизни Моцарта звучит его последнее произведение, да к тому же зауспокойная месса! «Поистине потрясающий драматургический прием, — отмечает Глумов, — на который способен только человек, любящий музыку, верящий в нее, убежденный в том, что именно она скажет здесь слушателю больше, чем самое проникновенное слово. И недаром в постановке Станиславского ³⁶ эта сцена звучала сильнее и убедительнее всех остальных, и «весь театр безмолвно упивался гармонией Моцарта»...³⁷. Так Реквием приобретает значение наивысшей кульминации трагедии.

Величие творчества Моцарта снова передано через восприятие Сальери, которое объединяется теперь с ясными музыкальными представлениями читателей и зрителей. Широко известная гениальная музыка, приобщая нас к драматичнейшему акту ухода из жизни великого творца, одновременно утверждает его бессмертие. Торжественно-печальные звуки Реквиема порождают тоску, скорбь, но не безысходное отчаяние, так как самым убедительным образом свидетельствуют о гениальности и, стало быть, о вечной жизни погубленного композитора.

Последний музыкальный эпизод имеет определяющее значение и в решении проблем — кто же главный герой произве-

³⁵ В «исследовательском этюде» Чичерина приведена запись в альбоме Моцарта, сделанная его другом музыкантом Готфридом Жакемом: «Истинный гений без сердца — вещь невозможная, ибо ни высокий ум, ни воображение, ни оба вместе не создают гения. — Любовь! Любовь! — вот душа гения». (Стр. 162). Поражает близость этих мыслей, являющихся «несомненным откликом» «долгих разговоров» Моцарта с другом, к пушкинской формулировке.

³⁶ Имеется в виду спектакль МХАТ 1915 г., режиссеры — К. С. Станиславский (он же исполнитель роли Сальери) и А. Н. Бенуа (он же художник).

³⁷ А. Г л у м о в. Музыкальный мир Пушкина. М.—Л., Музиздат, 1950, стр. 221.

дения и раскрыта ли в нем трагедия Моцарта (наряду с трагедией Сальери). Начнем с того, в чем состоит и чем завершается трагедия Сальери.

Если фортепианная пьеса вызвала восхищение Сальери, то Реквием потряс его до слез. Слезы эти так умиляют некоторых исследователей, что они готовы чуть ли не простить Сальери его преступление (например, Д. Гранин трактует Сальери как героического борца с Природой за право быть творцом и приписывает Пушкину глубокое сочувствие ему). У слез Сальери сложная подоплека — и высшее художественное наслаждение, и сознание исполненного долга, и облегчение страданий зависти. Но нет в них одного, что хотя бы в какой-то степени уменьшало его огромную вину перед искусством — нет раскаяния, нет сожаления об отравленном им гении.

Здесь Пушкиным опять создана сложнейшая психологическая ситуация: ничего не подозревающий Моцарт щедро дарит «другу» в знак «искреннего союза» первое авторское исполнение вещи, которая занимает все его творческое сознание, и тронут его слезами; Сальери же лицемерит по отношению к нему, фарисействует (чего стоит только его «До свиданья» вслед обреченному им на смерть человеку!) и еще топчет умирающего усладить его своим искусством:

Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...

Снова яркий контраст: один творит музыку — другой ее убивает, один щедро делится плодами своего труда и вдохновения — другому поделиться нечем, душа одного доверчиво распахнута — у другого она под маской, скрывающей коварные планы.

Обычно видят суть трагедии Сальери в том, что, любя музыку, он убивает ее и этим убивает живое в себе. Исследование музыкальных моментов и их роли в пьесе приводит к убеждению, что пушкинская оценка героя не такова. Восхищение Сальери музыкой Моцарта — восторг знатока, но не больше, иначе он не убил бы само великое искусство в лице его творца. А всерьез он любит только свою славу, свои успехи в искусстве. По Пушкину, настоящая любовь всегда гуманна, и как несовместимы для него злодейство и гений, так несовместимы злодейство и любовь к прекрасному.

Так в чем же тогда трагедия Сальери? Представляется — в переоценке заурядным композитором своих творческих возможностей и в ложном представлении, что заурядность и слава должны быть пропорциональны «усердию». Отсюда безграничное самолюбие, идеология избранничества и активное противодействие тому, что не укладывается в прокрустово ложе его теории. Благодаря же силе воли, мрачности харак-

тера, склонности к мизантропии (вспомним хотя бы, сколько раз он готов был пустить в ход «дар Изоры»!), уменню лицемерить даже наедине с собой, активное противодействие принимает форму преступления. Трудно не согласиться с оценкой Чичериным преступления пушкинского Сальери как следствия «ненависти посредственности к гению». Действительно, о каких же высших соображениях защиты искусства, о какой любви к нему может идти речь, если ценитель прекрасного, только что ливший слезы при звуках величаво-скорбной музыки, посылает вслед ее творцу зловещее: «Ты заснешь надолго, Моцарт!» — и целиком погружается в проблему — гений ли он сам? Толкование Сальери, как «жертвы своей любви к искусству», имеющей «право на большее уважение, чем Моцарт, которому, гениальность досталась даром»,³⁸ означает явный отход от пушкинской трактовки образа.

Таким образом, трагедия Сальери — это личная трагедия, состоящая в том, что мир звуков для него — все, но он в этом мире не властелин, а раб. А рядом с ней разворачивается в пьесе глубокая трагедия общечеловеческого значения.

Музыка Моцарта в пьесе и все, что с ней связано, решительно опровергают суждение, что Пушкин изобразил Моцарта «гулякой праздным», «в которого якобы по странной аберации³⁹ природа всадила музыкальный гений»⁴⁰. (Такое мнение встречается и в литературоведении нашего века, от Д. Дарского до Д. Гранина.) Фактически он представлен мыслителем и тружеником, всецело отдающимся искусству. Не случайно в его уста вложены слова о создании Реквиема, как о любимой работе:

А я и рад; мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Реквием.

Заказ заупокойной мессы явно отвечал настроению Моцарта, одолеваемого тяжелыми предчувствиями, и Реквием, стало быть, создавался с особым вдохновением. Тем не менее, после трех недель напряженного труда Моцарт стремится еще совершенствовать его. (Трудно иначе истолковать слова: «Мне ...жаль расстаться с моей работой».) Этому никак не противоречит та «легкость», с которой «набросана» Моцартом фортепианная пьеса: ведь она — «эскиз» Реквиема и не просто создана во время работы над ним, но созвучна ему. И вообще Пушкиным показано, что Моцарту ни днем, ни ночью нет покоя от дум, воплощающихся в звуки (кстати, так было и в действительности⁴¹), что он целиком захвачен твор-

³⁸ Д. Г р а н и н. Священный дар.— «Новый мир», 1971, № 11, стр. 185.

³⁹ Здесь — прихоть.

⁴⁰ Г. Ч и ч е р и н. Моцарт. Л., «Музыка», 1970, стр. 73—74.

⁴¹ Г. Ч и ч е р и н пишет о «непрерывной попытке творческого возбуждения» у Моцарта.

чеством. Это ли не доказательство присущих и ему «любви горячей, самоотверженья, трудов, усердия, молений»? Только они у него совсем другие, чем у Сальери. Тот, отгородившись от живой жизни, «поверив алгеброй гармонию», занят составлением созвучий по усвоенным им правилам, которые он заимствовал у других. Моцарт же, интересуясь жизнью во всех ее проявлениях, поглощен осмыслением философской сущности человеческого бытия, нравственными проблемами; он открывает новые пути в искусстве. Разве не о глубоких раздумьях — о сущности подлинного художника, о связи музыкального искусства с жизнью — свидетельствуют его слова относительно несовместимости гения со злодейством и невозможности всем людям отдаться только искусству:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни...

Отстаивать сегодня мысль, что Пушкин изобразил гений Моцарта не как труд, а как «озарение», «символ того таинственного нантия, которое свободно, без усилия изливается абсолютным совершенством»⁴², — значит идти назад от Пушкина.

Так в чем жё трагедия Моцарта? Безусловно — в ранней насильственной смерти в расцвете творчества, на подъеме всех духовных сил. Но не только в этом. Его трагедия — это трагедия художника-новатора, преобразующего искусство, и потому встречаемого в штыки обывателями от искусства. Представляются очень убедительными следующие мысли Нусинова: «Трагедия Моцарта в дисгармонии между его миром и окружающим его миром Сальери, между его сущностью и сущностью того мира, в котором Сальери «наслаждался мирно своим трудом, успехом, славой». ...Трагизм Моцарта коренится в пригвожденности Сальери к его невозмутимым «бескрылым желанием», в его способности на предательство. В этом, обусловленном самой сущностью, окружающего мира, фатальном одиночестве Моцарта таится его обреченность»⁴³.

Б. П. Городецкий тоже считает, что «Моцарт и Сальери» — «трагедия гения» и что именно судьба Моцарта обусловила глубокий трагизм всего произведения. Ближе к этому и мнение В. Непомнящего.

В исследованиях неоднократно отмечалось глубокое соответствие Реквиема трагическому финалу пьесы. Но необходимо подчеркнуть, что эта музыка оттеняет у Пушкина имен-

⁴² Д. Г р а н и н. Священный дар.— «Новый мир», 1971, № 11, стр. 183.

⁴³ И. Н у с и н о в. «Моцарт и Сальери». — «Литературная учеба», 1940, № 11, стр. 38.

но трагедии Моцарта, трагедии гения, а не его завистника, «усидчивого ремесленника». Введенный в пьесу как «тема прощания с жизнью» (Бэлза), Реквием вызывает одновременно и глубокую скорбь, и гордость за могущество творческой силы гения. Д. Гранин пишет, что Реквием отпевает и Моцарта, и Сальери. Но если и обоих, то не одинаково. Одному он предсказывает вечную признательную память потомков, другому — моральную гибель и забвение.

Знаменательно, что во второй сцене Моцарт во всех отношениях выдвинут на передний план: большую часть времени занимает звучание его монументального произведения, он ведет беседу, размышляет, а Сальери только спрашивает да бросает отвлекающие реплики. В общем, активная роль перешла здесь к Моцарту.

Детальный анализ всего музыкального материала трагедии приводит к убеждению, что музыка, будучи значительнейшим художественным компонентом пьесы, активно участвует в решении всех основных проблем — этических, эстетических, философских. Она служит средством передачи авторской позиции. Главные ее функции — композиционная и психологическая.

Звучание музыки способствует беспримерному художественному лаконизму трагедии, создавая напряженную динамику образов при минимальном сценическом времени — один-два часа. Благодаря ей происходит обострение и активное развитие очень своеобразного конфликта пьесы.

Выявляя главного героя трагедии — бескорыстного гения, обогнавшего свое время и убитого «самолюбивой посредственностью», — музыка выдвигает на передний план и главную — гуманистическую — идею пьесы. (Небезынтересно отметить, что из всех известных спектаклей только в фильме-опере и телевизионном спектакле 1972 года Моцарт в исполнении Иннокентия Смоктуновского действительно стал главным героем.) Звучащая музыка Моцарта и разговоры о ней доказывают, что Моцарт Пушкина — не «наивный, легко творящий гений» (Эйгес), а мыслитель и труженик в искусстве.

С помощью музыки расставлены и акценты относительно одаренности персонажей: Моцарту дана творческая исповедь (в форме исполнения собственных вещей), а Сальери — только словесные рассуждения о своем творчестве.

Важная роль звучащей музыки, как активного элемента художественной формы, определяется психологической и композиционной значимостью каждого из музыкальных моментов пьесы, среди которых нет ни одного нейтрального. Даже беглый музыкальный штрих несет определенную идейную нагрузку. Так, небольшая музыкальная «цитата» из оперы Сальери «Тарар» в сопровождении слов Моцарта еще раз проявляет

его обаятельное благородство и доброжелательность к собрату по искусству:

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него «Тарара» сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла...

Кроме того, напетая Моцартом светлая мелодия оттеняет мрачное изуверство Сальери, который буквально через несколько секунд после этого «бросает яд в стакан Моцарта».

Введенная в пьесу музыка необыкновенно соответствует самому жанру произведения, усиливая его трагический колорит. Определенная последовательность исполнения произведений Моцарта (ария из «Дон Жуана», инструментальная миниатюра, Реквием) передает нарастание трагизма, углубление трагической ситуации, завершающейся гибелью творца этой музыки.

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
Том 137

**РОЛЬ ТРАДИЦИИ
В РАЗВИТИИ
ЛИТЕРАТУРЫ
И ФОЛЬКЛОРА**

ПЕРМЬ — 1974