

Александр Долинин
(Madison–Санкт-Петербург)

Из нового комментария к «Моцарту и Сальери»

В настоящее время мы с Б. А. Кацем работаем над новым комментарием к «Моцарту и Сальери». Каждый из нас возделывает свой участок: Б. А. К. музыкальный, а я — историко-литературный. Главное отличие нашей работы от известного комментария М. П. Алексеева заключается в том, что мы опираемся не на немецкую музыковедческую литературу второй половины XIX–XX вв., а на те французские, русские и английские источники сведений о Моцарте и Сальери (пусть неверных, искаженных или мифологизированных), которые были легко доступны Пушкину в 1820 г. и, следовательно, могли так или иначе отразиться в комментируемом тексте. Некоторые фрагменты из того, что по-английски называют *work-in-progress*, и предлагаются здесь читателю.

Список сокращений

Алексеев 1935 — Алексеев М. П. Моцарт и Сальери. [Комментарии] // Пушкин. Полное собрание сочинений. Том седьмой. Драматические произведения. Издательство Академии Наук СССР, 1935. С. 523–546.

Библиотека Пушкина — Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина (Библиографическое описание) // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1910. Вып. IX/X. С. 1–370.

ПВПК 1820–1827 — Пушкин в прижизненной критике 1820–1827 // Под общей ред. В. Э. Вацура, С. А. Фомичева. СПб., 1996.

ПВПК 1828–1830 — Пушкин в прижизненной критике 1828–1830 // Под общей ред. Е. О. Ларионовой. СПб., 2001.

ПВВС — А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: в двух томах. М., 1974.

ПСС — Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837–1937: в 16 томах. М.; Л., 1937–1959.

Solomon — Solomon Maynard. The Rochlitz Anecdotes: Issues of Authenticity in Early Mozart Biography // Mozart Studies /Ed. by Cliff Eisen. Oxford, 1991. [В этой работе воспроизведены, пронумерованы и прокомментированы анекдоты о Моцарте немецкого музыкального критика и писателя Фридриха Рохлица, которые с 1798 по 1801 г. печатались в лейп-

цигском журнале «Allgemeine musikalische Zeitung», были полностью или частично переведены на несколько языков и затем разошлись по заметкам и статьям в многочисленных изданиях]

Stendhal — Stendhal. Oeuvres complètes. Vies de Haydn, de Mozart et de Métaſtase / Texte établi et annoncé avec un avant-propos par Daniele Muller. Genève; Paris, 1970.

Suard — Suard J. B. A. Anecdotes sur Mozart // Mélanges de littérature; Publiés par J. B. A. Suard. T. II. Paris, An XIII (1804).

Winckler — Winckler T. F. Notice sur Jean-Chryſtoſtôme-Wolfgang-Théophile Mozart, né à Salzbourg, le 27 janvier 1756, mort à Vienne en Autriche, le 5 décembre 1792 [sic!] // Magasin encyclopédique, ou Journal des sciences, des lettres et des arts, rédigé par A. L. Millin. T. III. Paris, An IX (1801) [Французский перевод первой немецкой биографии Моцарта, так называемого «Некролога» Фридриха Шлихтегроля (Friedrich Schlichtegroll. Johannes Chryſostomus Wolfgang Gottlieb Mozart // Nekrolog auf das Jahr 1791. II. Gotha, 1793. S. 82–112). В 1814 г. Стендаль издал под псевдонимом отредактированную и дополненную версию этого перевода как книгу «Жизнь Моцарта». Она выдержала несколько изданий, была переведена на английский язык и получила широкую известность.]

А озаряет голову безумца, / Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт! — Ранние биографы Моцарта строили его образ, опираясь на романтическую концепцию гения как человека не от мира сего, который с точки зрения обыденного сознания кажется безумцем или ребенком, и подчеркивали контраст между его возвышенной творческой натурой и эксцентрическим бытовым поведением (см. об этом: William Stafford. The Mozart Myths: A Critical Reassessment. Stanford, California, 1991. P. 156–163). Стендаль, отредактировав и слегка дополнив Шлихтегроля/Винклера, дал следующий портрет «странного» Моцарта:

On remarquait chez lui une manie qui ordinairement est un signe de stupidité: son corps était dans un mouvement perpétuel; il jouait sans cesse avec les mains, ou du pied frappait la terre. <...> Ce même homme qui, comme artiste, avait atteint le plus haut degré de développement dès l'âge le plus tendre, est toujours demeuré enfant sous tous les autres rapports de la vie. Jamais il n'a su se gouverner lui-même. L'ordre dans les affaires domestiques, l'usage convenable de l'argent, la tempérance et le choix raisonnable des jouissances, ne furent jamais de vertus à son usage. Le plaisir du moment l'emportait toujours. Son esprit, constamment absorbé dans une foule d'idées qui le rendaient incapable de toute réflexion sur ce que nous appelons les choses sérieuses, fit que pendant toute sa vie il eut besoin d'un tuteur qui prît soin de ses affaires temporelles.

... Mais ce même homme, toujours distrait, toujours jouant et s'amusant, paraissait devenir un être d'un rang supérieur dès qu'il plaçait devant un piano. Son âme s'élevait alors, et toute son attention pouvait se diriger vers le seul objet pour lequel il fût né, *l'harmonie des sons* (Stendhal. P. 284–285; ср. Winkler. P. 50–51).

[У него была замечена странная привычка, которая обыкновенно является знаком глупости: он постоянно играл со своими руками или притоптывал ногами. <...> Тот же человек, который, как художник, достиг высочайшей степени развития в самом нежном возрасте, навсегда остался ребенком во всех других жизненных отношениях. Он никогда не умел владеть собой. Порядок в домашних делах, разумное расходование денег, умеренность и рассудительность в выборе удовольствий — все эти добродетели были ему несвойственны. Он всегда поддавался соблазнам сиюминутного наслаждения. Его ум, постоянно поглощенный множеством идей, из-за чего он терял способность задумываться о вещах, которые мы называем серьезными, был так устроен, что на протяжении всей его жизни ему требовался опекун, который брал на себя заботы о его земных делах. ... Однако этот же человек, всегда рассеянный, всегда дурачащийся и забавляющийся, превращался в существо высшего порядка как только он садился за фортепиано. Тогда душа его воспаряла, и все его внимание направлялась на тот единственный предмет, ради которого он был рожден, — на *гармонию звуков*]

Эту общую картину иногда расцвечивали дополнительными подробностями. Рохлиц, например, дает понять, что Моцарт любил выпить, а его шутки часто бывали странными и неуместными (Solomon. P. 40, 42); Сюард говорит о распутстве и частых супружеских изменах (Suard. P. 339, 343). Таким образом, характеристика «безумец, гуляка праздный» вполне соответствует романтическим мифам о Моцарте, но дается с противоположным знаком: если для биографов Моцарта (как и для Пушкина) разрыв между двумя его ипостасями — творческой и житейской — есть обязательный атрибут гения, своего рода подтверждение его подлинности, то «монисту» Сальери этот дуализм представляется оскорбительной аномалией в миропорядке, подлежащей исправлению.

Мне не смешно, когда маляр негодный / Мне пачкает Мадону Рафаэля — Ср. отклик Пушкина в стихотворении «Возрождение» (1819) на реставрацию картины Рафаэля «Мадонна с безбородым Иосифом» из коллекций Эрмитажа:

Художник-варвар кистью сонной
Картину гения чернит
И свой рисунок беззаконный
Над ней бессмысленно чертит

(ПСС. Т. II. С. 111; Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953. С. 282–283).

Еще раньше восемнадцатилетний Пушкин мог прочитать в «Вестнике Европы» басню (или, по авторскому определению, «притчу») Н. Д. Иванчина-Писарева под названием «Маляр»:

Вот как-то оплошал Рафаэль чудный,
В саду картину позабыл;
Пришел маляр, талантом скудный,
На птичек взоры устремил,
И думал, что живыя.
«Вот прелесть! красота!» в восторге он сказал.
Узнав, что се плоды искусства дорогие,
«О! сажай их!» — и замарал

(Вестник Европы. Часть 94. 1817. № 15 (август). С. 217).

Сходство антитезы «Рафаэль: маляр (негодный / талантом скудный)», а также глаголов «пачкать» и «марать» заставляет предположить в басне Иванчина-Писарева пушкинский источник.

Пушкин приписывает Сальери благоговейное отношение к Рафаэлю, которое было присуще преромантической и романтической культуре. См., например, авторское примечание к «Письмам русского путешественника» Карамзина: «Рафаэль, глава Римской школы, признан единогласно первым в своем искусстве. Никто из живописцев не вникал столько в красоты антиков, никто не учился Анатомии с такою прилежностью, как Рафаэль — и потому никто не мог превзойти его в рисовке. Но знания, которые сим средством приобрел он в форме человеческой, не сделали бы его таким великим живописцем, если бы Natura не одарила его творческим духом, без которого живописец есть не что иное, как бедный копист. Небесный огонь оживляет черты кисти его, когда он изображает Божество...» (Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника / Изд. подготовили Ю. М. Лотман, Н. А. Марченко, Б. А. Успенский. Л., 1984. С. 52).

Важнейшую роль в формировании романтического культа Рафаэля сыграла книга Вакенродера «Об искусстве и художниках», в которой, как показал М. П. Алексеев, есть интересные параллели к музыкальным темам и общей проблематике «Моцарта и Сальери» (Алексеев 1935. С. 538–542). Под воздействием идей Вакенродера В. А. Жуковский в 1824 г. пишет очерк «Рафаэлева “Мадона”» (см.: Л. Е. Семенов. Жуковский и Вакенродер // В.-Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX в. Под ред. проф. И. В. Карташевой. Тверь, 1995. С. 13–14), противопоставляя «небесный», «совершенный» оригинал «Сикстинской мадонны» снятому с него эстампу немецкого графика Иоганна Фредерика Вильгельма фон Мюллера (Johann Friedrich Willhelm von Müller,

1782–1816): «Не видав оригинала, я хотел купить себе в Дрездене этот эстамп; но, увидев, не захотел и посмотреть на него: он, можно сказать, оскорбляет святыню воспоминания... Бедный Миллер!. Он умер, сказывали мне, в доме сумасшедших. Удивительно ли? Он сравнил свое подражание с оригиналом, и мысль, что он не понял великого, что он его обезобразил, что оно для него недостижимо, убила его. И в самом деле, надобно быть или безрассудным, или просто механическим маляром без души, чтобы осмелиться списывать эту “Мадону”: один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может» (Сочинения В. А. Жуковского. Изд. 8-е, испр. и доп., под ред. П. А. Ефремова. СПб., 1885. Т. 5. С. 449). Как предположила И. В. Карташева, реплика Сальери о «маляре негодном», возможно, восходит к образу «механического маляра»-копииста у Жуковского (И. В. Карташева. Пушкин и Вакенродер («Моцарт и Сальери» в отношении к «Фантазиям об искусстве») // В.-Г. Вакенродер и русская литература первой трети XIX в. С. 26). Мысль Жуковского явно отразилась в рецензии Ф. В. Булгарина на петербургское исполнение моцартова Реквиема (Северная пчела. № 40. 1826, 3 апреля), где, по наблюдению Б. А. Каца, дурное исполнение музыки Моцарта сравнивается, как и в реплике Сальери, с искажением рафаэлевой Мадонны. «Слышавшие в первый раз *Requiem* Моцарта в сем концерте, — пишет Булгарин, — точно так же не могут иметь полного понятия о сей музыке, как невидевшие никогда Мадонны Рафаэля в подлиннике, не могут судить о сем бессмертном творении по самой лучшей литографии» (Б. А. Кац. Неучтенные источники «Моцарта и Сальери». (Предварительные заметки // Новые безделки. Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацура. М., 1995–1996. С. 428).

Сопоставления Рафаэля и Моцарта — общее место западноевропейской критики и эссеистики первой трети XIX в. (ср.: Алексеев 1935. С. 534). Например, они несколько раз встречаются в сочинениях Стендаля — сначала в компилятивной «Жизни Моцарта» (Stendhal. P. 281), а затем во вступлении к «Жизни Россини» (Stendhal. Oeuvres complètes. Vie de Rossini suivie des Notes d'un dilettante. Genève; Paris, 1968. Т. I. P. 47) и «Прогулках по Риму» (Promenades dans Rome, par M. de Stendhal. Paris, 1829. Т. I. P. 17). Чаще всего речь шла о том, что Моцарт, как и Рафаэль, умер в расцвете лет (см. в энциклопедической статье о Моцарте: «Замечено, что его преждевременный конец более всего напоминает Рафаэля, который умер примерно в том же возрасте» — Biographie universelle, ancienne et moderne. Т. XXX: MONTM — NAZ. Paris, 1821. P. 355). «Реквием» Моцарта постоянно сравнивают с последним, незаконченным

полотном Рафаэля «Преображение». «Он продолжал работать над “Реквиемом” как Рафаэль над своим “Преображением”, также охваченный предчувствием смерти», — писал Фридрих Рохлиц в одном из анекдотов о Моцарте (Allgemeine musikalische Zeitung. 1798. 5 December. Col. 151; Solomon. P. 32), и вслед за ним эту фразу повторяют и многие французские авторы (Winckler. P. 70; Suard. P. 345; Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique... Neuvième édition... Т. XII: MIRA — NZAM. Paris, 1810. P. 299 и др.).

В. А. Францев указал на первую развернутую параллель между двумя гениями — статью того же Рохлица «Рафаэль и Моцарт» (Friedrich Rochlitz. Raphael und Mozart // Allgemeine musikalische Zeitung. II. 1800. № 37. Col. 641–651; В. А. Францев. К творческой истории «Моцарта и Сальери» // Slavia. Časopis pro slovanskou filologii. Ročník X. Praha, 1931. Str. 322–323). Весной 1830 г. английский перевод этой статьи был напечатан в лондонском музыкальном журнале *The Harmonicon* (1830. Vol. VIII. No. 4 (April). P. 148–150). Хотя прямое знакомство Пушкина с «Рафаэлем и Моцартом» следует считать маловероятным, определенное сходство идей Рохлица с пушкинской концепцией творчества заслуживает внимания. Согласно Рохлицу, определяющим свойством гения является способность к «изобретению» (нем. Erfindung; англ. Invention) — как «поэтическому», ответственному за общую идею произведения, так и «артистическому», ответственному за выбор средств и план осуществления замысла (ср. рассуждение Пушкина о том, что «высшая смелость» художника есть «смелость изобретения, создания, где план обширный объемлет творческой мыслью» — ПСС. Т. 11. С. 61). Главное же свойство таланта есть мастерство исполнения (нем. Ausföhrung; англ. Execution), которое достигается обучением и опытом. В совершенных художниках (каковыми Рохлиц считает Рафаэля и Моцарта) дух искусства и мастерство, гений и талант слиты воедино, но гениальность как дар небес (нем. himmlisch Gegebene; англ. the gift of Heaven) несомненно главенствует над талантом как «земным благоприобретением» (нем. irrdisch Erworbenen; англ. earthly acquisition).

И Рафаэль, и Моцарт, — пишет Рохлиц, — «возвысились над веком, в котором они жили», и подняли искусство на новую высоту вопреки козням «эгоистов, думающих только о себе» и «завистников, которые, чувствуя собственное бессилие, их преследовали» (нем. die Missgünsigen, im Gefühl eignen Unvermögens, welche sie verfolgten; в англ. переводе эта фраза переиначена: «those envious who, as they felt the impossibility of rising up to them, endeavoured to lower them to

their level) — т. е. «тех завистников, которые, чувствуя невозможность сравняться с ними, пытались принизить их до своего уровня»). При этом критик особо отмечает, что сами гении отличались доброжелательным отношением к собратям по цеху, даже к тем, кого они явно превосходили.

По определению Рохлица, Рафаэль жил только для своего творчества: «Даже в часы отдыха он создавал легкие, пусть незаконченные, но очень выразительные наброски, и точно так же поступал Моцарт» (ср. у Пушкина «безделицу», набросанную Моцартом во время бессонницы). Беззаветно служащие искусству, оба мастера за короткую жизнь смогли создать необычайно много, хотя и «предавались различным излишествам». Как полагает Рохлиц, это объясняется тем, что дух и Рафаэля, и Моцарта был всецело поглощен решением высоких творческих задач. Все остальное по сути дела их очень мало интересовало, и они разделялись с ним «быстро и зачастую бездумно». Почувствовав «прикосновение ледяной руки смерти», оба, несмотря на упадок физических сил, «предприняли попытку воздвигнуть себе памятник для потомства. Оба выбрали тему Преображения: Рафаэль — преображения Искупителя, Моцарт — Искупленных. Работая со страстью, присущей тому, кто уже видит рядом с собой тень смерти и понимает, что берется за последний труд, оба они напрягли свой дух до крайнего предела и сумели произвести, так сказать, квинтэссенцию самых святых своих чувств. Оба эти “Преображения” преобразили самих художников. Труд Рафаэля стал началом новой живописи, а труд Моцарта — началом новой религиозной музыки».

Нетрудно заметить, что пушкинская трактовка характера и творчества Моцарта, по меньшей мере, не противоречит основным положениям статьи Рохлица.

У русского читателя 1820–1830 гг. упоминание о Рафаэле в связи с музыкой могло вызвать ассоциации и с самим Пушкиным, так как в известной рецензии на первую главу «Евгения Онегина» Н. Полевой сравнил ее с набросками Рафаэля и с музыкальными *capriccio*. «В очерках Рафаэля, — писал критик, — виден художник, способный к великому: его воля приняться за кисть — и великое изумит наши взоры; не хочет он — и никакие угрозы критика не заставят его писать, что хотят другие. В музыке есть особый род произведений, называемый *capriccio*, и в поэзии есть они — таковы “Дон Жуан” и “Беппо” Байрона, таков и “Онегин” Пушкина» (Московский телеграф. 1825. Ч. 2. № 5. ПВПК 1820–1827. С. 264). Это замечание По-

левого вызвало резкие возражения его оппонентов — Д. В. Веневитинова и Н. М. Рожалина (Сын отечества. 1825. Ч. 100. № 8; Ч. 103. № 19; Вестник Европы. 1825. Ч. 143. № 17; ПВПК 1820–1827. С. 269, 280, 436). Сравнением с «очерками» Рафаэля позже воспользовался и Б. М. Федоров, критиковавший четвертую и пятую главы «Онегина» за «недостаток связи и плана»: «Представим, что посетитель мастерской Рафаэля пришел полюбоваться на лучшую картину сего художника, но если б сам Рафаэль беспрестанно развлекал его внимание, отзывая от своей картины и показывая разные свои очерки, головки, карикатуры, дорогие мелочи и прекрасные безделки, то не правда ли, что посетитель мог бы подосадовать? — Пушкин может быть Рафаэлем в поэзии, но для чего он сам отвлекает читателей от картин, достойных его, к мелочам?» (Санкт-Петербургский зритель. 1828. Ч. 1. № 1; ПВПК 1828–1830. С. 63).

Мне не смешно, когда фигляр презренный / Пародией бесчестит Алигьери. — В третьем томе «Истории литературы в Италии» П.-Л. Женгене, отлично известной Пушкину, есть пассаж о том, что пародии на «Божественную комедию» в итальянской поэзии — это стародавняя традиция, начало которой было положено во второй половине XV в. сатирической поэмой Лоренцо Медичи «I Veoni» («Пьяницы»), написанной терцинами и цитирующей Данте в намеренно сниженных, бурлескных сценах беспробудного пьянства. Вслед за Медичи, — сообщает Женгене, — традицию продолжили итальянские сатирики XVI в., Ариосто, Берни, Бентивоглио и другие (P. L. Ginguené. Histoire littéraire d'Italie. Paris, 1811. T. 3. P. 500; Библиотека Пушкина. С. 239–240. № 944). В восьмом томе «Истории» упоминается еще одна пародия на Данте, принадлежащая поэту Франческо Дони (Ibid. T. 8. P. 393). Из поэтов, названных Женгене, Пушкин хорошо знал и любил Ариосто (см.: М. Н. Розанов. Пушкин и Ариосто // Известия АН СССР. Отд. общественных наук. 1937. № 2/3. С. 375–412; А. О. Демин. Ариосто // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». СПб., 2004. С. 32–35). Как отметил М. Н. Розанов, Пушкину должен был быть известен пример пародии на «Божественную комедию» в XXXIV песни «Неистового Роланда», «где, в самых легких и игривых тонах, описывается путешествие рыцаря Астольфо в ад и рай» (М. Н. Розанов. Пушкин и Данте // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. XXXVII. Л., 1928. С. 37). Возможно, по аналогии с этим парод-

дийным эпизодом Пушкин ввел в поэму «Руслан и Людмила», которая изобилует отголосками «Неистового Роланда», пародию на «Двенадцать спящих дев» Жуковского. По мнению многих исследователей, пушкинские терцины «И дале мы пошли, и страх объял меня...» и «Тогда я демонов увидел черный рой...», написанные, по-видимому, в 1832 г. и печатающиеся под названием «Подражания Данту», отчасти тоже имеют пародийный характер (см., например: М. Н. Розанов. Пушкин и Данте. С. 35–40).

Важно, что во всех вышеупомянутых случаях речь идет о том, что можно было бы назвать «почтительной пародией», — то есть о такой пародии, которая, по определению О. А. Проскурина, «предполагала шутливое использование структуры *авторитетного* текста, наполнение его новым, в значительной степени “сниженным” содержанием — вне установки на компрометацию и деконструкцию объекта имитации» (Пушкин. Сочинения: Комментированное издание под общей ред. Дэвида М. Бетеа. Вып. 1: Поэмы и повести. Ч. 1. М., 2007. С. 58 второй пагинации). «Хмурого агеласта Сальери» (как охарактеризовал пушкинского героя М. М. Бахтин) возмущают беззлобные шутки его соотечественников, тогда как жизнерадостный Моцарт «принимает и смех и пародию» (М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 136, прим. 1). Именно поэтому нельзя согласиться с предположением Б. П. Городецкого, усмотревшего в словосочетании «фигляр презренный» намек на Булгарина, которого Пушкин в эпиграммах именовал Фигляриным (Б. П. Городецкий. Драматургия Пушкина. С. 283): ведь гнев Сальери направлен не на тех, кто, с точки зрения Пушкина, его заслуживает, а на тех, кто, подобно Лоренцо Медичи или Ариосто, противостоит бесплодной «жреческой» серьезности по отношению к великим предшественникам.

...не то, мы все погибли, / Мы все, жрецы, служители музыки... — М. П. Алексеев, вслед за немецким музыковедом XIX в. Людвигом Нолем, безосновательно приписал историческому Сальери апокрифический отклик «одного небезызвестного в Вене музыканта» на смерть Моцарта: «Конечно, жаль такого великого гения, но благо нам, что он умер. Живи он дольше, наши композиции перестали бы приносить нам кусок хлеба» (Алексеев 1935. С. 526–527; L. Nohl. Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Leipzig, 1880. S. 274, 399). Вопреки утверждению Ноля и Алексеева, эти слова были впервые приведены не Ф. Нимечком в его биографии Моцарта

1798 г., а тридцать лет спустя в книге Георга Николауса фон Ниссена (Georg Nikolaus von Nissen. Biographie W. A. Mozart's. Leipzig, 1828. S. 645–646), которую Пушкин едва ли мог знать. По всей вероятности, фон Ниссен (или кто-то из его информаторов) переименовал, переадресовал и заострил безобидный анекдот, которым Ф. Нимечек закончил свой труд: «Старый итальянец, импрессарио одного оперного театра в Германии, у которого, видимо, стали плохо идти дела после возвышения Моцарта, поскольку ни одна опера других композиторов, особенно иностранных, больше не пользовалась успехом, обычно тяжело вздыхает, когда видит в репертуаре какую-то оперу Моцарта, и горестно восклицает: «Он моя погибель» [«Der ist mein Unglück»]] (Franz Niemtschek. Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, nach Originalquellen. Prag, 1798. S. 94). Не исключено, что именно этот анекдот в каком-то пересказе дошел до Пушкина.

Вот яд, последний дар моей Изоры. — Поскольку Пушкину не были доступны какие-либо сведения о личной жизни Сальери, попытки некоторых исследователей установить реальные биографические прототипы Изоры (см.: И. Бэлза. «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. М., 1953. С. 67; К. М. Pisarowitz. Salieriana. Eine strieflichtende Dokumentarstudie // Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum. Vol. 3/4. 1960. S. 13) следует признать непродуктивными. Полемизируя с попытками интерпретировать имя Изоры как реально-историческое, Б. Штейнпресс напомнил текст, безусловно известный Пушкину, — первую строфу сатирического стихотворения П. А. Вяземского, опубликованного с музыкой Мих. Ю. Виельгорского в «Полярной звезде»:

Давно ли ум с Фортуной в споре,
А глупость счастья зерно?
Давно ли искренним быть горе,
Давно ли честным быть смешно?
Давно ль тридцатый год Изоре?
Давным-давно.

(Полярная звезда на 1824 год, для любительниц и любителей русской словесности/ изд. А. Бестужевым и К. Рылеевым. СПб. С. 322; Б. С. Штейнпресс. Очерки и этюды. М., 1980. С. 173).

Это издание, присланное А. Бестужевым Пушкину в Одессу содержало ряд сочинений самого Пушкина и получило отклик в письмах поэта (ПСС. Т. 13. С. 84–85 и 87–88).

Как Вяземский, так и Пушкин использовали звучное «южное» имя (франц. Isore или Isaure, англ. Isora), которое ранее довольно часто встречалось в западноевропейской литературе и театре, а с начала XIX в. — благодаря переводам и театральным постановкам — вошло в обиход и в России. Если Н. М. Карамзин, рассказывая в «Письмах русского путешественника» об опере Андре-Эрнеста-Модеста Гретри «Рауль Синяя борода» (*Raoul Barbe bleue*, 1789; либретто М. Седена), заменил имя главной героини Isaure на Розалию (Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника. С. 237–239), то в одноименном балете, поставленном в 1807 г. в Петербурге И. И. Вальберхом на музыку и сюжет оперы, героиню зовут Изора. Этот популярный балет в разных редакциях и с разным составом исполнителей не сходил с петербургских и московских сцен более двадцати лет (см. о нем: А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. Л., 1959. С. 464–466). Как свидетельствует рецензия в «Молве» (где, кстати, упомянут «визг Изоры в кабинете»), его показывали в Москве еще в сезоне 1830–1831 гг. (Молва. 1831. № 20. С. 13–14). По предположению Ю. Слонимского, Пушкин мог видеть балет с добавлением нового акта, поставленного Дидло, 19 ноября 1819 г. в Петербурге (Ю. Слонимский. Балетные строки Пушкина. Л., 1974. С. 19). Во всяком случае, имена действующих лиц «Синей бороды» ему несомненно были известны и по балету, и по многочисленным отзывам об опере Грети-Седена (которая с 1815 г. ставилась и в России), в частности по «Лицею» Лагарпа, который подверг характер Изоры уничтожающей критике (см.: J. F. LaHarpe. Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne. Troisième édition. Paris, 1820. Т. 12. Р. 33–34).

В круг чтения Пушкина входил целый ряд французских и английских авторов, у которых появляется имя Изора. Отметим в первую очередь стихотворение Мильвуа «Les regrets d'un infidèle» («Сожаления неверного»), где лирический герой обращается к Изоре, покинутой им возлюбленной (*Oeuvres complètes de Millevoüe*. Paris, 1822. Т. 1. Р. 77–79; Библиотека Пушкина. С. 289, № 1171), и эпистолярный роман мадам де Сталь «Дельфина» (*Delphine*, 1802), в котором Изора — это воспитанница главной героини (*Oeuvres complètes de M^{me} de Staël*. *Delphine*. Т. VI–VII. Paris, 1820; Библиотека Пушкина. С. 341, № 1406; существовало также анонимное продолжение романа «Isore, ou le Tombeau de Delphine» [«Изора, или Могила Дельфины», 1809]). Прекрасная испанка Изора — трагическая героиня романа Эдварда Джорджа Булвер-Литтона «Деверу» (*Devereux*), вышедшего в свет в 1829 г. Хотя в пушкинской библиотеке сохрани-

лось его издание 1832 г. (*Devereux, a Tale*. By the author of «Pelham», «Eugene Aram», &c. Paris. 1832; Библиотека Пушкина. С. 151, № 584/XXXIII), Пушкин мог познакомиться с романом еще раньше, либо в оригинале, либо во французском переводе (*Devereux, par l'auteur de Pelham et de l'Enfant désavoué*. Paris, 1829), либо по рецензиям в английских и французских журналах.

Из всех указанных выше текстов прямое отношение к «дару Изоры» имеет «Дельфина» мадам де Сталь, так как в финальных эпизодах романа развивается мотив кольца с ядом, которое героиня получает в дар от своего знакомого, господина де Сербейана, итальянца из Тосканы. Потеряв свою возлюбленную Терезу (мать Изоры), де Сербейан, по его словам, всегда носит с собой яд: «Я чувствую себя спокойнее и свободнее, зная, что если жизнь покажется мне невыносимой, у меня есть средство, которое легко избавит меня от нее» (*Oeuvres complètes de M^{me} de Staël*. Т. VII. Р. 302). Дельфина называет кольцо «смертоносным подарком» («ce funeste présent») и в конце концов пользуется им, чтобы покончить жизнь самоубийством.

Как предположил В. Э. Вацуро, на выбор имени любовницы или жены Сальери могла повлиять «страшная» французская мелодрама Теодора Незеля, Бенжамена Антьера и Франсиса Корню «Изора» (*Isaure, drame en trois actes, mêlé de chants, par MM. Théodore N^{**}, Benjamin et Francis*. Représenté pour le première fois a Paris, sur le théâtre des nouveautés, le 1^{er} octobre 1829. Bruxelles, 1830), которую летом 1830 г. переводил для своего бенефиса В. А. Каратыгин, причем заглавная роль предназначалась для жены последнего, Александры Михайловны Каратыгиной (урожденной Колосовой). В одном из эпизодов драмы, — замечает Вацуро, — «Изора, вынужденная к браку с благородным, но нелюбимым человеком, передает своему возлюбленному в качестве прощального подарка кольцо, не заключающее, впрочем, в себе ничего смертоносного. Не отразилась ли эта сцена побочной ассоциацией в “маленькой трагедии” Пушкина, законченной 26 октября 1830 г.?» (В. Э. Вацуро. Пушкин и Бомарше: (Заметки) // Пушкин. Исследования и материалы. Т. VII. Л., 1974. С. 208, прим. 6). Представленная впервые 7 января 1831 г., «Изора, или Бешеная» (как назвал мелодраму Каратыгин) продержалась на петербургской сцене еще шесть сезонов подряд (см.: А. И. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1835 г. Ч. II: Статистика драматической, оперной и балетной части. СПб., 1877; История русского драматического театра. Т. 3: 1826–1845. М., 1978.

С. 260). Особый успех выпал на долю А. М. Каратыгиной, эффектно изображавшей девушку, теряющую рассудок. Ее игра в сценах безумия, отмечает А. И. Вольф, «произвела фурор»: актриса «ползала по сцене и чуть ли не кусалась» (А. И. Вольф. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1835 г. Ч. I. С. 24). Сама А. М. Каратыгина много лет спустя с удовольствием цитировала письмо немецкой актрисы Каролины Бауэр, видевшей ее в роли Изоры в начале 1830-х гг.: «Г-жа Каратыгина играла там девушку, вообразившую себя укушенной сумасшедшим обожателем и помешавшейся самой — просто удивительно» (Воспоминания А. М. Каратыгиной // П. А. Каратыгин. Записки. Новое издание по рукописи под ред. Б. В. Казанского при участии Ю. А. Нелидова, Ю. Г. Оксмана и Н. С. Цемша. Л., 1930. Т. 2. С. 253; ср. также отзыв Н. И. Надеждина в письмах «Русский театр» 1833 г.: «Г-жа Каратыгина в ролях Смиреницы и “бешеной Изоры” была очень хороша: ловка благородна в первой и ужасна во второй, не переставая нигде быть грациозной» — Н. И. Надеждин. Литературная критика. Эстетика. М., 1972. С. 358).

По странному совпадению, лучшей исполнительницей роли Изоры в «Синей бороде» Вальберха на протяжении многих лет считалась мать А. М. Каратыгиной, знаменитая балерина Евгения Ивановна Колосова (восторженные отзывы о ее Изоре см.: Московские записки // Вестник Европы. 1811. Т. 55. № 3 (15 февраля). С. 220–222; И. Вальберх. Из архива балетмейстера. Дневники. Переписка. Сценарии. М.; Л., 1948. С. 121; А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера. Л.; М., 1940. С. 186–187). Пушкин в молодости хорошо знал обеих Колосовых, писал о них в «Моих замечаниях об русском театре» (1819; см.: ПСС. Т. 11. С. 9–13), но затем его отношения с «Колосовой-меньшой» осложнились из-за взаимных обид и тесной дружбы четы Каратыгиных с П. А. Катениным — их театральным учителем, конфидентом и корреспондентом, чьим нелицеприятным оценкам творчества и характера Пушкина они безоговорочно доверяли (см. заметку Ю. Г. Оксмана «Пушкин и Колосова» // П. А. Каратыгин. Записки. Т. 2. С. 310–322). В. Э. Вацуру назвал резко критические отзывы В. А. Каратыгина о творчестве Пушкина «эхом Катенина» (ПВВС. Т. 1. С. 481).

Согласно интересной, но в принципе недоказуемой гипотезе Тынянова, негативная реакция Катенина на «Моцарта и Сальери» (см. ПВВС. Т. 1. С. 192), вероятно, объясняется психологически: «в сопоставлении Сальери и Моцарта, в самой фигуре Сальери ему чудится *aggrégée pensée*», отражение его собственного конфликта с Пуш-

киным (см.: Ю. Н. Тынянов. Архаисты и Пушкин // Ю. Н. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 175–177). В этой связи уместно предположить, что само имя Изоры, вымышленной подруги завистника-отравителя, могло навести мнительного Катенина на подобную мысль. Из его переписки с А. М. Колосовой мы знаем, что балет «Рауль Синяя борода» был ему отлично известен: так, 18 января 1823 г. Катенин удивляется, «отчего было мало зрителей на бенефисе» сорокатрехлетней Е. И. Колосовой, в очередной раз танцевавшей Изору (К истории русского театра. Письма П. А. Катенина к А. М. Колосовой 1822–1826 годов // Русская старина. 1893. Т. 78. № 4 (апрель). С. 182); 6 сентября 1826 г., говоря о предстоящем бенефисе Колосовой-младшей в Москве, пишет: «Базиль говорил мне, что ваша татап явится в нем в роли Изоры в “Рауле-Синяя борода”. Желаю ей присоединить новый листок к ее венку» (Там же. С. 211). Наверняка Катенин был хорошо осведомлен и о громком успехе в драматической «Изоре» своей любимицы. Поэтому нельзя исключить, что заметив в «Моцарте и Сальери» знакомое театральное-литературное имя, он принял его за ядовитый намек на двух Изор, с которыми его издавна связывала тесная дружба.

...заветный дар любви, / Переходи сегодня в чашу дружбы. — Согласно В. Э. Вацуру, «чаша дружбы» здесь, как и в ранней лирике Пушкина, синонимична «чаше круговой», то есть сосуду, из которого, передавая его друг другу, пьют все пирующие, даже если их только двое. Следовательно, считает исследователь, у Сальери был «тщательно продуманный и выношенный план одновременного убийства и самоубийства» — план, который в последний момент был сорван «либо волею случая, либо импульсивным, аффектированным жестом» героя (В. Э. Вацуру. «Моцарт и Сальери» в «Маскараде» Лермонтова // Русская литература. 1987. № 1. С. 87).

Отождествление «чаши дружбы» и «чаши круговой» имеет под собой некоторые основания. Так, в пушкинских «Пирующих студентах» (1814) обе формулы действительно использованы как ocasionальные синонимы: «Товарищ милый, друг прямой, / Тряхнем рукою руку, / Оставим в чаше круговой / Педантам сродну скуку: / Не в первый раз мы вместе пьем, / Нередко и бранимся, / Но чашу дружества нальем — / И тотчас помиримся» (ПСС. Т. 1. С. 60). Это словоупотребление идет из французского языка, в котором соответствующее «чаше дружбы» выражение — *coupe de l'amitié* или *coupe d'amitié* — в определенных случаях означает «круговую чашу»: например,

в переводах из античных авторов и Оссиана или в исторических и этнографических описаниях самого ритуала.

Однако вне историко-этнографических контекстов оно неизменно получает другие значения, никак не связанные с застольным этикетом древних римлян или диких племен.

Во-первых, «чаша дружбы» может употребляться как метафора (=дружба, дружеские чувства и отношения), аналогичная по форме всем другим, шаблонным метафорическим чашам, восходящим к библейскому языку (см. об этом: В. В. Виноградов. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. Изд. 2-е, доп. М., 2000. С. 282) и получившим широкое распространение как во французской, так и русской поэзии конца XVIII–начала XIX вв. (у одного только Пушкина появляются чаши не только дружбы и дружества, но и спасенья, безумства, сладострастья, любви, страданья, чести, мира и жизни). Приведем лишь один пример из оды «На коварного друга» («Sur un ami perfide») Экушара Лебрена — поэта, хорошо известного Пушкину (см.: Б. В. Томашевский, Л. И. Вольперт. Лебрен // Пушкин. Исследования и материалы. Т. XVIII/XIX: Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». С. 187–188), где использована двойная метафора «яд/чаша»:

Ta Main avec Art inhumaine
Glissait le Poison de la Haine
Dans la Coupe de l'Amitié...

(Oeuvres de Ponce Denis Le Brun. Mises en ordre et publiées par P. L. Ginguené... Paris, 1811. Т. I. P. 108; букв. пер.: «Твоя рука с нечеловеческим искусством / [украдкой] Бросила яд злобы / В чашу дружбы»).

Во-вторых, *coupe de l'amitié* часто употребляется как обиходная метонимия, означающая просто-напросто тот напиток, который выпивают с друзьями (другом). Так, во французском переводе романа Вальтера Скотта «Вудсток» слова одного из персонажей, вспоминающего веселые застолья доброго старого времени: «We might ... pledge a friendly cup a turn too often» ([Walter Scott.] Woodstock; or, The Cavalier. A Tale of the Year Sixteen Hundred and Fifty One. Edinburgh, 1826. Vol. I. P. 70; букв. пер.: «Возможно, мы... и поднимали дружескую чашу немного чаще, чем следовало бы»), — переданы следующим образом: «...nous laissons-nous aller à boire un coup de trop dans coupe de l'amitié» (Walter Scott. Woodstock, ou le Cavalier. Traduction de A. J. B. Defauconpret. Paris, 1826. Т. I. P. 74; букв. пер.: «...мы по-

зволяли себе выпить немного лишнего из чаши дружбы»). Собственно говоря, даже когда у Пушкина в лицейском «Блаженстве» (1814) Сатир предлагает опечаленному пастуху «чашу дружбы круговую» (ПСС. Т. 1. С. 55), мы имеем дело не с тавтологией, а с двумя разными определениями к слову «чаша» — Сатир хочет по-дружески утешить страдальца вином, а заодно и выпить с ним вместе.

Подобное метонимическое словоупотребление может сочетаться и с мотивом отравления. В некогда знаменитом фарсе Жозефа Ода (Joseph Aude, 1755–1841) и Шарля-Луи Тиссо (Charles-Louis Tissot, 1768–184?) «Каде-Руссель, или Кафе слепцов» (1793), где пародируется классическая трагедия, убийцы подают герою стакан, наполненный ядом, со словами: «La coupe d'amitié se présente à vos yeux. Prenez...» (Cadet Roussell', ou Le Café des aveugles; en deux actes fondus ensemble, L'un comédie-opera, l'autre, Tragédie en vers. Paris, 1794. P. 32; букв. пер.: «Перед вашими глазами чаша дружбы. Берите же...»). Авторы фарса смеются над историческими сюжетами вероломных отравлений, которыми славились в первую очередь итальянские завистники, властолюбцы и мстители эпохи Ренессанса. «В самом деле, разве не яд, предложенный в чаше дружбы, есть первый способ мести, который приходит на ум итальянскому священнику», — говорилось, например, в анонимном «Философском путешествии по Англии», одном из лучших французских подражаний Стерну («En effet, le premier moyen de vengeance qui se présente à l'esprit d'un ecclésiastique Italien, n'est-il pas le poison offert dans la coupe de l'amitié» — [De la Coste?] Voyage philosophique d'Angleterre, fait en 1783 et 1784. Londres, 1786. Т. II. P. 59). Сходная характеристика типичного итальянского вельможи XV в. дана и в большой статье «Макиавель и его время», вольно переведенной из «Эдинбургского обозрения» и помещенной в 1828 г. в «Московском телеграфе»: «По его [итальянца] мнению, безрассудно открывать ненависть свою, когда можно дружески обнять ненавистного человека и — вонзить в него кинжал, или пригласить его распить вместе дружескую чашу и поднести ему смертельного яду» (Московский телеграф. Ч. 20. 1828. № 5. С. 174). Эта статья, кстати, могла попасть в поле зрения Пушкина, потому что в одном номере с нею была помещена анонимная рецензия на новое издание «Руслана и Людмилы» и шестую главу «Евгения Онегина» (Там же. С. 77–82; ПБПК 1828–1830. С. 86–89).

Если учесть, что в «Моцарте и Сальери» есть прямые переключки с драмой Барри Корнуола «Людовико Сфорца», основанной

на исторической легенде об отравлении миланского герцога Галеаццо его родным дядей (см.: Д. Д. Благой. Социология творчества. Этюды. Второе дополненное издание. М., 1931. С. 179–181), и что Сальери — соотечественник провербиальных отравителей, то смысл слов последнего (подсвеченный подтекстом из оды Лебруна) становится прозрачным: он вовсе не планирует испить яд из «чаши круговой», но, подобно своим предшественникам, намеревается совершить вероломное убийство с помощью «дружеской чаши», распить которую он пригласил свою жертву. Именно этот план он и выполняет, когда «бросает яд в стакан Моцарта», а не в свой собственный.

Что ты сегодня пасмурен? <...> А ты молчишь и хмуришься. — Во всех ранних биографиях Моцарта отмечалось, что в последние месяцы жизни он стал все чаще и чаще впадать в меланхолию и предчувствовал свою скорую смерть. Ср.: «il ne sortoit de temps en temps de cette mélancolie habituelle que par le pressentiment de sa fin prochaine, qu'il voyoit arriver avec terreur» (Winckler. P. 64; букв. пер.: «из этой привычной меланхолии его время от времени выводило лишь предчувствие скорого конца, на приближение которого он взирал с ужасом»). Стендаль несколько изменил эту фразу: «Il ne sortait de temps en temps de cette mélancolie habituelle et silencieuse que par le pressentiment de sa fin prochaine, idée qui lui causait toujours une terreur nouvelle» (Stendhal. P. 303; букв. пер.: «Из этой привычной и молчаливой меланхолии его время от времени выводило лишь предчувствие близкого конца, идея, которая всегда вызывала у него новый ужас»). Сюард дает свой вариант и сразу же переходит к анекдоту о таинственном заказчике Реквиема: «La mélancolie, à laquelle il était sujet, devint habituelle; il pressentit sa fin prochaine, et la voyait arriver avec terreur. Un événement assez singulier vint accélérer d'une manière funeste l'effet de cette triste disposition» (Suard. P. 345; букв. пер.: «Меланхолия, которой он был подвержен, стала привычной; он предчувствовал скорый конец, и взирал на его приближение с ужасом. В высшей степени необычный случай роковым образом ускорил воздействие этого мрачного расположения духа»). В карамзинском переложении «Анекдотов о Моцарте» Рохлица меланхолии посвящена только одна фраза: «К концу жизни своей, приведенный в слабость болезнью и будучи от природы меланхолического характера, он беспрестанно терзался мыслями о смерти и разрушении» (Анекдоты из жизни славного Моцарта // Вестник Европы. Ч. 1. 1802. № 4. С. 45).

...А гений и злодейство, / Две вещи несовместные... — А. Эфрос в книге «Рисунки поэта» (Изд. 2-е. М., 1933. С. 87–88) установил источник этой формулы — авторское примечание французского поэта и драматурга Антуана Марена Лемьера (Antoine-Marin Lemierre, 1723–1793) к нескольким стихам третьей части его поэмы «Живопись» (*La Peinture*, 1769), в которых упомянута легенда о том, что Микеланджело якобы убил своего натурщика (подробнее о легенде см. ниже). В начале примечания Лемьер пишет:

On a souvent répété que pour donner plus de vérité à un crucifix, Michel-Ange poignarda un modèle mis en croix, comme si un malheureux mourant dans les convulsions de la rage, pouvait représenter un Dieu résigné qui se soumet à la mort. Comment ce délire fût-il tombé dans la tête de Michel-Ange, de ce même artiste qui taillant un jour un buste de Brutus, s'arrêta tout-à-coup et abandonna l'ouvrage, en songeant que ce Romain avait été l'assassin de César?

Jamais le moment de l'enthousiasme ne peut être celui du crime, et même je ne puis croire que le crime et le génie soient compatible... (Oeuvres de A. M. Le Mierre, de l'Académie française, précédées d'une notice ... par René Perin. Paris, 1810. T. 3. P. 260–261).

[Часто повторяют, что Микеланджело, дабы придать больше правдоподобия некоему распятию, заколол своего натурщика на кресте, как будто бы какой-то несчастный, умирающий в конвульсиях ярости, мог представлять смиренного Бога, который подчиняется смерти. Как мог подобный бред пасть на голову Микеланджело, того художника, который однажды, работая над бюстом Брута, вдруг остановился и бросил свой труд, вспомнив, что сей римлянин был убийцей Цезаря?

Момент творческого восторга никогда не может быть моментом преступления, и я даже не могу поверить, что преступление и гений совместимы...]

Развивая далее свою мысль, Лемьер резко противопоставляет натуры преступника и гения. Первый всегда замкнут в самом себе, обеспокоен и несчастен; одержимый своей страстью, он не способен радоваться даже успеху. Второй, напротив, всегда открыт миру и чувствует себя счастливым «благодаря восторгу перед лицом прекрасного и восхищению, которое оно вызывает». Именно эти изначальные различия, — заключает Лемьер, — и порождают «очевидную несовместимость между преступлением и гением» («Ces différences originelles laissent entre le crime et le génie une évidente incompatibilité» — Ibid. P. 261–262).

Хотя у нас нет никаких данных, подтверждающих знакомство Пушкина с творчеством Лемьера, близость формулировок и, главное, сходство суждений французского поэта о гении и преступлении

с концепцией «Моцарта и Сальери», не оставляют сомнений в том, что примечание к «Живописи» повлияло на пушкинский замысел.

А Бонаротти? или это сказка / Тупой, бессмысленной толпы — и не был / Убийцею создатель Ватикана? — Легенда о том, что Микеланджело Буонаротти распял и/или заколол своего натурщика, чтобы добиться полного правдоподобия в изображении умирающего Христа, имела чрезвычайно широкое хождение в европейской культуре XVIII–начала XIX вв. Речь шла о приписывавшейся Микеланджело картине «Распятие Христа», которая находилась тогда в картезианском монастыре Св. Мартина в Неаполе, а позднее бесследно исчезла. Хотя первое письменное изложение легенды относится к 1641 г. (см.: Michel Delon. Souffrance et beauté. La légende de Michel-Ange assassin // La quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée française: Mélanges offerts à Corrado Rosso. Genève, 1995. P. 79), в Европе о ней узнали из «Нового путешествия по Италии» (1694) француза Максимилиена Миссона — чрезвычайно популярной книги, выдержавшей множество изданий и переведенной на английский, немецкий и голландский языки. Описывая монастырь Св. Мартина, Миссон отметил богатое убранство апартаментов настоятеля, «достойных принца», где, «помимо всего прочего, находится знаменитое Распятие Микеланджело, написанное, как утверждают, с натуры, коей послужил какой-то крестьянин, которого художник распял специально для этой цели. Это сильно смахивает на выдумку, хотя здесь ее настойчиво выдают за правду» ([Maximilien Misson] Nouveau Voyage d'Italie. Cinquieme edition. Utrecht, 1722. Т. 2. P. 32). В пушкинской библиотеке сохранились более поздние «Письма об Италии» Шарля де Бросса, который тоже побывал в Неаполе. «Именно здесь, — сообщает он, — показывают пресловутое “Распятие” Микеланджело, списанное с натуры. Вы знаете эту старую сказку (“ce vieux conte”))» (Charles de Brosses. Lettres historiques et critiques sur l'Italie. Paris, An VII (1799). Т. 2. P. 139; Библиотека Пушкина. С. 176, № 675).

«Старая сказка» о Микеланджело-убийце так или иначе упоминается в большинстве других путешествий и путеводителей по Италии, причем все авторы считают ее нелепым вымыслом. Знаменитый французский астроном Де Лаланд в своем обстоятельном «Путешествии в Италию» (1769; вероятно, эту книгу имел в виду Пушкин, когда намеревался включить Лаланда в круг чтения Евгения Онегина — ПСС. Т. VI. С. 632) объяснил происхождение легенды следующим образом:

...un petit crucifix ... peint par Michel-Ange, d'une expression si frappante, qu'une personne dans l'admiration disoit qu'il falloit que Michel-Ange eût crucifié réellement un homme pour lui servir de modèle; cette manière de louer le tableau a passé de bouche en bouche, et l'on en a fait une histoire positive qui est rapportée dans beaucoup de livres

([Joseph Jérôme Lefrançois] de Lalande. Voyage en Italie, contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description... Trois. ed. Genève, 1790. Т. 5. P. 307).

[маленькое распятие...кисти Микеланджело, которое столь поражает своей выразительностью, что кто-то в восторге мог сказать, что Микеланджело, должно быть, на самом деле кого-нибудь распял и скопировал модель; этот панегирик картине стал переходить из уст в уста, и из него сделали историю о подлинном происшествии, которую рассказывают во многих книгах.]

Французский биограф Микеланджело, аббат Ашекорн, назвал легенду «смехотворным обвинением» («ridicule imputation» — L'abbé Hachecorne. Vie de Michel-Ange Buonarroti, peintre, sculpteur et architecte de Florence. Paris, 1783. P. 410); любитель искусств Жак Деларош — «абсурдной басней» («fable absurde» — [Jacques de la Roche] Voyage d'un amateur des arts, en Flandre, dans les Pays-Bas, en Hollande, en France, en Savoye, en Italie, en Suisse, fait dans les années 1773-76-77-78... Amsterdam, 1783. Т. II. P. 293); мадам Жанлис — «клеветой столь же абсурдной, сколько омерзительной» («calomnie absurde autant qu'atroce» — Madame de Genlis. Les monumens religieux, ou Description critique et détaillée des monumens religieux... Paris, 1805. P. 101; Mémoires inédits de Madame la Comtesse de Genlis. Paris, 1825. Т. III. P. 59) и т. п.

Пушкин мог узнать легенду как из многочисленных французских книг об Италии и итальянском искусстве (в том числе вышеупомянутых), так и из нескольких литературных источников, ранее установленных в пушкинистике. А. Эфрос нашел упоминания о легенде не только в поэме Лемьера «Живопись» и примечании к ней (см. выше), но и в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина, где говорится: «Показывая Микель-Анджелову картину Распятия Христова, рассказывают всегда, будто бы он, желая естественнее представить умирающего Спасителя, умертвил человека, который служил ему моделью; но анекдот сей совсем невероятен» (Н. М. Карамзин. Письма русского путешественника. С. 53; А. Эфрос. Рисунки поэта. С. 88).

Н. О. Лернер указал на фразу в романе маркиза де Сада «Жюстина, или Злоключения добродетели»: «Et quand Michel-Ange voulut rendre un Christ au naturel, se fit-il un cas de conscience de crucifier un jeune

homme, et de le copier dans les angoisses» («И когда Микеланджело хотел натурально изобразить Христа, он не посовестился распять какого-то молодого человека и воспроизвести его мучения» — La nouvelle Justine, ou les malheurs de la vertu. En Hollande, 1797. Т. I. P. 319–320; Н. О. Лернер. Рассказы о Пушкине. Л., 1929. С. 217). Эти слова у де Сада произносит врач Роден, который ссылается на пример Микеланджело, чтобы объяснить свое намерение заживо анатомировать собственную дочь (ср. «Музыку я разъял, как труп»). Фанатик науки, считающий себя великим человеком, Роден, как пушкинский Сальери, верит в истинность легенды о Микеланджело и оправдывает убийство, если оно совершается ради высокой цели: «Aussi, le meurtre est un plaisir. — Je dis plus: il est un devoir» («Следовательно, убийство — это удовольствие. Скажу больше: это долг» — Ibid. P. 322; ср. слова Сальери в финале пьесы: «...и больно, и приятно, / Как будто тяжкий совершил я долг, / Как будто нож целебный мне отсек / Страдавший член!»). Очевидные параллели между аргументами врача-убийцы в «Жюстине» (подробнее о них см.: Michel Delon. Portrait de l'artiste en assassin. Note sur Sade et Michel-Ange // Lendemains. Etudes comparées sur la France / Vergleichende Frankreichforschung. № 63. 1991. P. 57–60), с одной стороны, и музыканта-убийцы в «Моцарте и Сальери», с другой, как кажется, намекают на связь пушкинского героя с монструозным, психопатологическим изводом европейского Просвещения.

Алексей Балакин
(Санкт-Петербург)

«Литературный» водевиль 1830–1840-х годов: водевиль как средство журнальной и литературной полемики¹

1

Конец 1830-х–начало 1840-х гг. — очень динамичный период в истории русской литературы. Как отмечал в 1841 г. В. Г. Белинский, «пять лет в русской литературе — <...> это все равно, что пятьдесят в жизни иного человека!»². И действительно, за очень короткое время русский литературный ландшафт изменяется весьма значительно. Реорганизуются старые журналы и основываются новые, подвергаются пересмотру репутации известных литераторов и на первый план выдвигаются литераторы доселе малоизвестные или только что вступившие в литературу, резко меняются пристрастия читательской аудитории. С возникновением журнала «Библиотека для чтения» (1834) завершается процесс профессионализации литературы и резко повышается роль журналов. П. А. Вяземский позднее писал, что «в это <...> время литература переродилась в журналистику»³, что в свою очередь привело в поляризации литературных мнений и резкому обострению полемик.

В те же годы подлинным королем театральных подмостков становится водевиль. По свидетельству В. Г. Белинского, «водевиль завладел современной сценою и исключительным вниманием театральной публики»⁴. Количество водевилей, написанных на рубеже 1830–40-х гг., было огромным. Создавались и ставились они, как правило, очень быстро, что разумеется отрицательно сказывалось на их художественных достоинствах, но зато эта быстрота позволяла своевременно откликаться на недавние события, вводить в куплеты актуальные намеки, в том числе и на известные зрителям факты журнальных полемик. Как отмечает И. С. Чистова, «жанровые возможности водевиля как спектакля, в первую очередь злободневного, позволили ему запечатлеть особенно острые моменты литературно-журнальной борьбы той поры»⁵.

Количество зрителей, посетивших несколько представлений в Александринском театре, было сопоставимо с количеством читателей тех изданий, на страницах которых велась активная полемика друг с другом. Таким образом, водевиль был серьезным полемическим орудием, и со-