

ИГОРЬ БЭЛЗА

МОЦАРТ
И
САЛЬЕРИ

ТРАГЕДИЯ
ПУШКИНА



ДРАМАТИЧЕСКИЕ
СЦЕНЫ

РИМСКОГО-КОРСАКОВА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1953

ОТ АВТОРА

В основу первой части предлагаемой работы положено сокращенное изложение доклада «Новые данные о «Моцарте и Сальери» Пушкина», прочитанного автором 6 июня 1952 года в Ленинграде, на заключительном заседании четвертой Всесоюзной пушкинской конференции, организованной Институтом русской литературы (Пушкинским домом) Академии Наук СССР. Краткий реферат этого доклада был опубликован в «Известиях Академии Наук СССР» (Отделение литературы и языка, том XI, вып. 6, М. 1952, стр. 570—571).

Нотные примеры, приведенные во второй части, взяты из партитуры и клавира

«Моцарта и Сальери» Н. А. Римского-Корсакова, выпущенных в 1950 году Государственным музыкальным издательством (в качестве седьмого и тридцать пятого томов академического издания Полного собрания сочинений Римского-Корсакова) под редакцией автора данной работы. Во второй части работы использованы также материалы, собранные автором в процессе подготовки указанных томов к изданию и частично включенные тогда же во вступительные статьи и комментарий к этим томам.



ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

1

«Какая глубокая и поучительная трагедия! Какое огромное содержание и в какой бесконечно художественной форме!» — писал Белинский о «Моцарте и Сальери» Пушкина, справедливо указывая далее, что «ничего нет труднее, как говорить о произведении, которое велико и в целом и в частях!»¹.

Статья Белинского, из которой взять эти строки, была напечатана впервые в «Отечественных записках» в 1846 году. С тех пор о трагедии Пушкина было написано много работ, посвященных возникновению творческого замысла поэта, сюжетной основе трагедии и созданным в ней обликам гения и его убийцы.

Наиболее серьезным и значительным из всех исследований, появившихся на протяжении последних десятилетий о «Моцар-

те и Сальери» Пушкина, следует признать работу члена-корреспондента Академии Наук СССР М. П. Алексеева², собравшего и обобщившего обширные историко-литературные и документальные материалы, в некоторой части нуждающиеся, впрочем, как это будет показано дальше, в критическом пересмотре и в дополнении новыми данными, ставшими известными в последнее время.

История создания трагедии «Моцарт и Сальери» до сих пор еще очень мало изучена,— прежде всего потому, что авторские рукописи черновых набросков и окончательного текста трагедии до сих пор не найдены. Между тем, можно с уверенностью утверждать, что черновики «Моцарта и Сальери» существовали еще до того, как осенью 1830 года Пушкин создал окончательный текст трагедии, ибо М. П. Погодин записал в своем дневнике, что 11 сентября 1826 года дальний родственник Пушкина, поэт Д. В. Веневитинов, перечисляя произведения Пушкина, только что вернувшегося в Москву из Михайловского, уже называл «Моцарта и Сальери».

Если бы мы располагали набросками и черновиками пушкинской рукописи, то, возможно, они помогли бы нам не только

разрешить вопрос ее датировки, но и постичь импульсы, побудившие поэта обратиться к такой теме и разработать ее именно в таком плане.

Судя по дате, стоящей под текстом первой публикации трагедии³, по которому она издавалась и впоследствии, Пушкин закончил работу над ее текстом 26 октября 1830 года, то есть через три дня после окончания «Скупого рыцаря». Последующие дни «болдинской осени» принесли «Каменного гостя», эпиграфом для которого Пушкин избрал строки из либретто моцартовского «Дон-Жуана».

Трагедия «Моцарт и Сальери» была показана дважды, 27 января и 1 февраля 1832 года, на сцене петербургского Большого театра. Дошедший до нас экземпляр трагедии, по которому, повидимому, она исполнялась в эти дни, изготовлен переписчиком и, если не считать некоторых незначительных изменений, повторяет печатный текст⁴, набранный, по всей вероятности, с белой рукописи поэта, впоследствии затерявшейся.

«Уже первые читатели пушкинской драмы почувствовали за образами «Моцарта и Сальери» не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого

философского замысла», — пишет М. П. Алексеев в названной нами работе⁵. Но чем больше мы изучаем бессмертное творение Пушкина, тем больше мы убеждаемся в том, что в «Моцарте и Сальери» глубина философских обобщений сочетается с такой поразительной точностью характеристик обоих персонажей трагедии, которая свидетельствует о поистине гениальной психологической проницательности поэта и об его огромных познаниях в самых различных областях музыкального искусства и его истории.

Трагедия «Моцарт и Сальери» содержит, вместе с тем, законченную, необычайно смелую и передовую эстетическую концепцию, неотделимую от всегда волновавших Пушкина этических проблем, решение которых он дал в этом произведении.

В работах, посвященных пушкинской трагедии, можно найти перечень источников, которые могли быть известны поэту и которыми он, в о з м о ж н о, пользовался, чтобы почерпнуть те или иные сведения о жизни и творчестве Моцарта и Сальери. Заметим, однако, что, например, литература о Моцарте, которой мог пользоваться Пушкин, состоит из биографических очер-

ков, содержащих, правда, характеристики (нередко поверхностные и ошибочные) отдельных произведений великого композитора, но даже не ставящих проблемы обобщенного раскрытия его творческого облика.

Пушкин не только поставил эту проблему, но и решил ее, на целые десятилетия опередив первые попытки музыковедов, предпринятые в данном направлении. Следует, впрочем, отметить, что той же осенью 1830 года, которая принесла окончание пушкинской трагедии, начал свою десятилетнюю работу над трехтомной «Новой биографией Моцарта»⁶ известный русский музыкально-общественный деятель и критик Александр Дмитриевич Улыбышев. Его капитальный труд, обладавший многими неоспоримыми достоинствами, явился основополагающим в моцартоведении, но содержал явно ошибочную идеалистическую концепцию, которой Улыбышев, несомненно, мог избежать, если бы глубже вдумался в содержание пушкинской трагедии и увидел Моцарта таким, каким правдиво изобразил его в этой трагедии Пушкин.

«Моцарт и Сальери» — самая короткая из всех «маленьких трагедий» Пушкина, если не считать «Пира во время чумы», являющегося скорее драматическим отрывком. В этой «музыкальной» трагедии поэт достиг чеканной завершенности путем предельной конденсации образов, чувств и слов. Достаточно сказать, что в первой из двух сцен трагедии роль Моцарта содержит немногим больше т р и д ц а т и строк. Но, даже не говоря об «отраженном» раскрытии образа Моцарта в словах Сальери, эти тридцать строк, которые произносит сам автор «Реквиема», создают предельно точную, глубокую, исторически достоверную характеристику великого композитора.

Приход Моцарта к Сальери воспринимается как появление ослепительного яркого солнечного луча в какой-то душной полутьме. Вряд ли Пушкин знал письма Моцарта. Но интонации поэтической речи пушкинского Моцарта удивительно напоминают интонации многих моцартовских писем, не тех, конечно, в которых он писал о своей нужде, о болезни и смерти матери, об интригах Сальери, а других, набросан-

ных бисерной готической скорописью в немногие счастливые часы, подаренные ему судьбой.

И чем больше читаешь письма Моцарта, тем яснее различаешь в первой сцене пушкинской трагедии удивительно родственные им светлые, задушевные, пожалуй, чуть лукавые интонации. Они звучат уже в момент прихода Моцарта к Сальери и раскрывают одну из граней образа великого композитора, передают счастье художника, искусство которого признано народом и вошло в его быт.

Именно эту сторону моцартовского облика Пушкин показывает первой, и далеко не случайно появляется здесь слепой старик-скрипач, бессловесный и, казалось бы, комический персонаж трагедии. Моцарт приводит скрипача, чтобы «нежданой шуткой угостить» Сальери, и объясняет ему:

...Слепой скрипач в трактире
Разыгрывал *voi che sapete*. Чудо!
Не вытерпел, привел я скрипача,
Чтоб угостить тебя его искусством.

Казалось бы, комизм ситуации особенно подчеркивается здесь тем, что слепой скрипач «разыгрывает» мелодию знаменитой канцонны юного пажа Керубино из опе-

ры Моцарта «Женитьба Фигаро» и что в тексте этой канцоны говорится о нежном, еще не осознанном, трепетном чувстве первой любви, пробуждающемся в сердце юноши. А слепой музыкант, как подчеркнуто в пушкинской ремарке,— старик. И рассказ Моцарта кажется, на первый взгляд, насмешкой над ним. Но как торжественно звучит затем обращение композитора к скрипачу:

Из Моцарта нам что-нибудь!

Старик играет, на этот раз — «арию из «Дон-Жуана», как сказано у Пушкина. Известно, что некоторые критики⁷ пытались упрекать великого поэта в том, что он якобы назвал арией из «Дон-Жуана» упоминающуюся в тексте реплики Моцарта канцону из «Женитьбы Фигаро». На самом деле Пушкин подчеркнул своей ремаркой широкую распространенность музыки Моцарта в городском быту. Слепой скрипач, оказывается, играет «из Моцарта» не одну мелодию!

Уже первый биограф великого композитора, чех Франтишек Нимечек⁸ засвидетельствовал, что исполнение оперы Моцарта «Похищение из сераля» в Праге в 1783

году «вызвало энтузиазм у знатоков и не знатоков (bey Kennern und Nichtkennern)». Что же касается «Женитьбы Фигаро», «Дон-Жуана» и «Волшебной флейты», то эти оперы стали подлинно всенародным достоянием,— прежде всего, в Чехии, где музыка Моцарта завоевала признание еще раньше, чем в Вене.

Описывая «беспримерный энтузиазм» жителей чешской столицы, которых Моцарт с гордостью называл «мои пражане», Нимечек пишет, например, об опере «Женитьба Фигаро»: «Она была вскоре хорошо переложена Кухаржем⁹ для пения с фортепиано, для духовых инструментов, из нее были сделаны квинтеты для камерного музицирования, немецкие танцы, и вскоре песни Фигаро оглашали улицы, сады и даже арфист у пивной должен был играть *Non più andrai*, если хотел, чтобы его слушали»¹⁰.

Разве этот бедный музыкант, играющий у пражской пивной на арфе мелодию «из Моцарта», не родной брат «скрипача слепого», которого пушкинский Моцарт слушал в трактире и привел к Сальери? И разве этот бессловесный персонаж не наделен в пушкинской трагедии чертами исторической достоверности, которые имеют

существенное значение для характеристики великого композитора?

«Моцарт хохочет», — гласит далее пушкинская ремарка. Этот хохот — счастливый смех гениального мастера, получившего еще одно доказательство признания его творений в тех демократических кругах населения, которые слушают их не в театрах и «академиях»¹¹, а на улицах. Мы знаем, как дорожил Моцарт вниманием этих кругов и как иронизировал он над аристократией, не останавливаясь даже перед насмешкой над самим императором, перед которым пресмыкались Сальери и другие венские музыканты.

Моцарт гордился тем, что его музыка, прочно связанная с народными истоками, входила в быт народа, что ее любили «знатоки и не знатоки». В финале «Дон-Жуана» музыканты играют небольшую пьесу, построенную на мелодии упоминавшейся Нимечком арии Фигаро, причем Лепорелло бросает реплику: «Эта музыка мне уж знакома» (*Questa poi la conosco*). Можно было бы подумать, что Лоренцо да Понте, автор либретто «Дон-Жуана», ввел этот эпизод, чтобы доставить удовольствие Моцарту. Известно, однако, что в либретто да Понте этого эпизода вообще не было, —



МОЦАРТ

Силуэт работы Иеронима Лешенколя
из «Австрийского национального календаря»
на 1786 год.

вписал его, включая и приведенную реплику Лепорелло, сам Моцарт, желавший подчеркнуть, что музыка его, так же как и ценных им других композиторов, — «уж знакома» даже таким «не знатокам», как слуга Дон-Жуана¹².

Пушкин, который учился у народа, отдавал свое искусство народу и гордился тем, что пробуждал в нем «чувства добрые» и «восславил свободу», более, чем кто-нибудь иной, понимал благородный демократизм музыки Моцарта, также пробуждавшей вольнолюбивые стремления в людях. Ибо — не забудем этого — сюжетом для «Женитьбы Фигаро» Моцарт избрал «ужасную пьесу», как назвал Людовик XVI комедию Бомарше, а в «Волшебной флейте» создал образы царства мудреца Заратро, аллегорически противопоставив их тому «царству ночи», каким была габсбургская монархия.

Итак, третий — бессловесный — персонаж пушкинской трагедии выполняет в ней важную функцию, представляя собою, если не народ, то, во всяком случае, те демократические слои общества, которые жадно тянулись к музыке Моцарта. И презрительной реплике Сальери («Пошел, старик») Пушкин противопоставляет ласковые слова

Моцарта, которыми он провожает слепого скрипача:

Постой же: вот тебе,
Пей за мое здоровье.

На протяжении последующих нескольких строк раскрываются другие стороны облика Моцарта как человека и художника. Он рассказывает Сальери:

Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две, три мысли.
Сегодня их я набросал. Хотелось
Твое мне слышать мнение.

Прежде всего Пушкин обнаруживает здесь знание творческого процесса, совершающегося у многих композиторов, вопреки распространенному мнению, не за инструментом, а без него, при помощи внутреннего слуха: старая немецкая поговорка цеховых музыкантов гласит, что «музыкант должен видеть ушами и слышать глазами». Иными словами, слушая музыку (включая и ту, которая возникает в его творческом воображении), настоящий музыкант должен отчетливо представлять себе ее запись, а глядя на ноты, должен не менее ясно представлять себе звучание зафиксированной ими музыки.

И еще один штрих: мы узнаем, что, написав произведение, Моцарт сейчас же стремится услышать товарищеское суждение о своем новом сочинении, хотя и называет его скромно «безделицей». И этот штрих, как мы знаем из биографии Моцарта, абсолютно точен.

Пьеса, написанная Моцартом, как оказывается, имеет четкое образное содержание и даже программу, которую композитор рассказывает Сальери:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня — немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка, —
С красоткой, или с другом — хоть с тобой, —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак, иль что-нибудь такое...

Можно с уверенностью сказать, что у Моцарта нет инструментальной пьесы, эмоциональное содержание которой в точности соответствовало бы такой программе, — в противном случае, Пушкин попросту указал бы в ремарке название этой пьесы. С наименьшей уверенностью можно, однакоже, утверждать, что автор трагедии ставил перед собой значительно более широкую задачу — обобщить наиболее типические черты творчества Моцарта. К числу этих черт следует отнести, наряду с олображенной в

предыдущем эпизоде демократичностью моцартовской музыки, ее эмоциональное богатство,— то смелое сочетание самых разнообразных и порой противоречивых человеческих чувств и переживаний, которое позволило известному венскому лексикографу Иозефу Хормайру в седьмом томе своего «Австрийского Плутарха» (Вена, 1807) назвать Моцарта «Шекспиром музыки».

Многие произведения Моцарта, не только крупные музыкально-сценические, но и небольшие инструментальные,— вспомним хотя бы его знаменитую Четвертую клавирную фантазию,— основаны на сильных драматических контрастах, притом настолько образных, что у слушателя порою невольно рождается представление о какой-то программности музыки. Такая конкретность музыкальных образов во многом объясняется особым тяготением Моцарта к оперному творчеству. Некоторые из его инструментальных произведений, можно сказать, вплотную примыкают к жанру театральной музыки.

Пушкин очень тонко чувствовал это. Во всяком случае, сочиненная им программа клавирной пьесы Моцарта удивительно близка к финалу «Дон-Жуана». Пушкинские слова: «с красоткой, или с другом —

хоть с тобой» — можно продолжить: хоть с Лепорелло (если допустить, что Пушкин имел в виду такое сопоставление, то как оно убийственно для Сальери!), хоть с донной Эльвирой (которую Дон-Жуан, вновь чувствующий легкую влюбленность — «не слишком, а слегка», — приглашает поужинать вместе с ним). Дон-Жуан весел: он прославляет женщин, вино, он упоен жизнью, — и вдруг перед ним появляется «виденье гробовое», статуя командора. Поступить ее чеканится страшными аккордами (единственное настоящее фортиссимо в оперной музыке Моцарта!), которые переходят затем в зловещее затишье последующих звучаний в «реквиемовском» ре-миноре, возвещающих участь Дон-Жуана — «незапный мрак иль что-нибудь такое»...

Пьеса Моцарта производит ошеломляющее впечатление на Сальери:

Какая глубина!

Какая смелость и какая стройность!

Здесь Пушкин нашел поистине гениальный критерий для оценки подлинно великих произведений искусства. Показав перед этим демократичность творческих устремлений Моцарта, поэт дает теперь неотъемлемую от этих устремлений формулу,

объединяющую требования, которые предъявляются каждому настоящему художнику.

Он должен быть глашатаем глубоких общечеловеческих идей, выразителем чувств и устремлений родного народа.

Он должен быть смелым в своих творческих дерзаниях.

Да будет твоя добродетель —
Готовность взойти на костер,—

писал Валерий Брюсов в начале нашего столетия (стихотворение «Поэту»). Не может истинный художник быть эпигоном, повторяющим чужие песни, слова и мысли. Творческие дерзания, поиски новых путей в искусстве, насыщение его новым содержанием, рожденным передовыми идеями эпохи,— таков долг мастера.

Он должен, наконец, в совершенстве владеть искусством придавать своим произведениям художественную законченность — ту стройность, о которой говорится у Пушкина, в своем творчестве неизменно сочетавшего ее с глубиной и смелостью.

Давая такую оценку музыке Моцарта, великий русский поэт намного опередил тех зарубежных музыковедов, которые вплоть до самого последнего времени склонны видеть в ней «чистое искусство»,

к тому же бездумное и «галантное». Но важно подчеркнуть также, что правильное понимание творчества Моцарта пришло даже к наиболее передовым исследователям только через десятки лет после того, как Пушкин создал свою трагедию.

Есть еще несколько штрихов в первой сцене пьесы, на которые следует обратить внимание, изучая образ Моцарта, созданный Пушкиным. В отличие от своего собеседника, Моцарт необычайно прост, скромн, приветлив. В полном несоответствии с эпитетом «гуляки праздного», яростно брошенным Сальери в первом монологе, в полном соответствии с заботливым отношением Моцарта к своей «liebstes bestes Weibchen» («милой, лучшей женушке»), как он называл Констанцию в своих письмах, звучат его слова в ответ на зловещее приглашение Сальери отобедать «вместе в трактире Золотого Льва»:

Пожалуй;

Я рад. Но дай, схожу домой, сказать
Жене, чтобы меня она к обеду
Не дожидалась.

В первой сцене трагедии Пушкина личность и творческий облик Моцарта обрисованы с предельной лаконичностью и, вме-

сте с тем, художественной убедительностью и правдивостью. Именно таким — глубоким, смелым и стройным — было творчество Моцарта. Именно таким, невыразимо обаятельным в своей благородной, великой человечности, был Моцарт в жизни...

Вторая сцена трагедии вводит нас в тяжелую, гнетущую атмосферу готовящегося преступления. Моцарт не знает о чудовищном намерении Сальери отравить его и доверчиво садится за один стол со своим «другом». Но почему же Пушкин изображает Моцарта здесь совсем не таким, каким он предстал перед нами в первой сцене, от которой вторую отделяют самое большее один-два часа?

Да потому, что во второй сцене трагедии Моцарт показан таким, каким он был в последние дни своей жизни, — печальным, угнетенным недобрыми предчувствиями, терзаемым теми мыслями о подсыпанном ему яде, которые прорываются в его неожиданной, казалось бы, реплике:

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

Эти мысли переплетались у Моцарта с мыслями о заказанной ему заупокойной мессе, которую он торопился закончить, но

боялся, что не успеет дописать ее: «Заканчиваю свою погребальную песнь, не хочу оставить ее незавершенной», — писал он одному из своих друзей (вероятно, да Понте) в сентябре 1791 года¹³. Запомним эту дату, а также то, что Моцарт называл Реквием, над которым он работал в последние месяцы жизни, «своей погребальной песнью».

Тайна «черного человека», заказавшего Моцарту Реквием, давно уже разъяснена. То был Лейтгеб (Leutgeb), управляющий именитого любителя музыки, графа Франца фон Вальзегг цу Штуппах, который устраивал у себя в имени театральные представления и концерты, принимая в них участие в качестве виолончелиста, флейтиста и дирижера. Но граф хотел во что бы то ни стало прослыть и композитором. С этой целью он заказывал крупнейшим мастерам своего времени различные музыкальные произведения (преимущественно квартеты), собственноручно переписывал их и затем исполнял, выдавая за свои сочинения. Летом 1791 года граф обратился к Моцарту, послав к нему управляющего, который, как всегда, скрыл как свое имя, так и имя своего хозяина, обставил переговоры с композитором обычной таинствен-

ностью и предложил ему написать заупокойную мессу, а затем несколько квартетов. Что касается этой мессы (реквиема), то она понадобилась графу для того, чтобы исполнением ее почтить память своей жены, скончавшейся в феврале того же 1791 года.¹⁴

Моцарт был искренне увлечен работой над этим произведением. Подобно Баху, насытившему свою «Высокую мессу» живыми человеческими чувствами, Моцарт смотрел на свое последнее произведение не как на «церковную музыку», а как на драматическое повествование об испытаниях, выпадающих на долю человека, о его благородных порывах, тяжелых утратах и скорбных раздумьях. «Реквием» — одна из таких же высочайших вершин творчества, достигнутых человеческим гением, как, скажем, «Божественная комедия» Данте.

И, так же как Данте вложил в свою бессмертную поэму глубочайшее философское содержание и, вместе с тем, пламенность личных страстей и переживаний художника, так же точно Моцарт запечатлел в своей «погребальной песне» не только напряженную атмосферу эпохи, породившей драматический пафос Реквиема, но и невыразимую горечь прощания с жизнью,

которую он так любил. Он знал, что дни его сочтены, и торопился закончить работу над произведением, которое он сам считал последним.

У Пушкина Моцарт говорит, что «совсем готов уж Requiem». Это место, так же как и некоторые другие, давало повод упрекать поэта в «незнании» биографии Моцарта, из которой «достоверно известно», что композитор не успел закончить своего произведения, уже после смерти Моцарта дописанного его учеником Зюсмейером. Однако против этой версии выступил еще Улыбышев, который указал, что Зюсмейер, поднявшись в «дописанных» им номерах Реквиема до уровня гения своего учителя, до конца своей жизни (он умер в 1803 году, тридцати семи лет от роду) не создал ни одного подлинно значительного произведения. «Останется предположить, что Зюсмейер начал Моцартом и кончил Зюсмейером, или что дух великого учителя явился продиктовать ему конец своего произведения. Но тогда надо признать, что это было единственное его посещение», — иронически замечает Улыбышев¹⁵.

Годы, прошедшие после опубликования труда Улыбышева, принесли много новых данных, подтверждающих его мнение и

свидетельствующих, что Моцарт сочинил весь Реквием и что Зюсмейер пользовался затем не только его рукописью первых частей Реквиема, но и набросками всех последующих частей, выполняя, таким образом, функции «скорее разумного переписчика»¹⁶. Напомним также, что и сам Моцарт сообщал в цитированном письме о том, что он заканчивает свою «погребальную песнь». Итак, Пушкин имел полное право вложить в уста Моцарта приведенные нами слова, которые несравненно ближе к истине, чем версия о «незаконченности» Реквиема.

Пушкин вводит музыку Реквиема в свою трагедию. Эту музыку играет сам Моцарт, который и во второй сцене трагедии показан за фортепиано, — на этот раз уже после того, как Сальери поднес ему яд в «чаше дружбы». Здесь, перед тем как погрузить зрителя в звучание Реквиема, поэт еще раз показывает великого композитора во всем его человеческом обаянии. Угнетенный тяжелыми предчувствиями, Моцарт находит, однако, приветливые слова для Сальери, хвалит его оперу — «вещь славную» и обращается к своему убийце, держа в руке стакан, в который тот уже успел всыпать яд:

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии.

Эти слова невольно вызывают в памяти античную поговорку «Все чисто для чистого взора». Действительно, в ореоле необычайной моральной чистоты и высокой человечности предстает перед нами Моцарт. В этом мягком, застенчивом человеке (таким он и был в жизни!) Пушкин дает почувствовать железную твердость убеждений, звучащую в той фразе, которую он произносит, как бы превращаясь в это мгновение из жертвы Сальери в его судью:

А гений и злодейство
Две вещи несовместные.

В этих словах выражены и этические воззрения самого Пушкина. Идея моральной правоты всегда глубоко волновала великого поэта, который и в жизни, и в творчестве был в полном смысле этого слова «невольником чести», не идя ни на какие компромиссы со своими политическими, художественными и этическими убеждениями. Таковы были и лучшие современники Пушкина, и нужно заметить, например, что идея морального торжества

правого дела красной нитью проходит через литературное творчество декабристов. Пушкин, который участвовал в альманахе «Полярная звезда», издававшемся Бестужевым и Рылеевым¹⁷, и вместе с ними бросал вызов «этой жизни праздной, как песнь рабов однообразной»¹⁸, смело ставил также проблему этического облика художника. Провозгласив тезис о несовместимости «гения и злодейства», поэт морально уничтожил не только Сальери, но и всех тех ничтожных людей, которые нечестными путями добывали себе «глухую славу» и в габсбургской Вене, и в николаевском Петербурге.

Но не находятся ли в противоречии с теми требованиями, которые предъявлял Пушкин к художнику, осознавшему свои моральные обязательства, слова Моцарта, сказанные им перед прощанием с Сальери:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Нет, эти слова не противоречат тем чертам, из которых возникает в трагедии образ Моцарта, а дополняют их. Ведь, слово «праздный» нельзя понимать в буквальном смысле, коль скоро Пушкин ввел пе-

ред этим в свою трагедию фрагменты из трех гениальных творений Моцарта — «Свадьбы Фигаро», «Дон-Жуана» и Реквиема. А кроме того в трагедии показан напряженнейший творческий труд Моцарта: Пушкин не счел нужным перечислять все его произведения, написанные в последние месяцы жизни, но зато «уплотнил» время создания Реквиема («недели три») и ввел эпизод с фортепианной пьесой¹⁹, набросанной во время бессонницы, которая была хорошо знакома и самому Пушкину, умевшему чутко вслушиваться в «спящей ночи трепетанье».

Почему же все-таки Моцарт относит себя к числу «счастливцев праздных, пренебрегающих презренной пользой»? Да потому, что Моцарт действительно считал презренной ту пользу, которую в его эпоху музыканты получали от службы при дворах королей и магнатов. Моцарт был первым великим композитором феодально-крепостнической эпохи, который с неслыханной для того времени смелостью порвал со своим «господином», князем-архиепископом зальцбургским, и с мая 1781 года стал «счастливцем праздным», не пожелав состоять в «услужении» ни у кого из австрийских вельмож²⁰.

Правда это «счастье» омрачалось частой нуждой и интригами тех музыкантов, которые смели «соперничать» с величайшим композитором Запада, пользуясь своими связями при дворе. Но зато Моцарт имел, например, возможность по своему усмотрению, не спрашивая ничего разрешения, договариваться с театрами, а нередко и самому выбирать сюжеты для новых опер. Так были созданы «Женитьба Фигаро» и «Дон-Жуан».

И, наконец, слова о «едином прекрасном» связаны со всем тем, что непосредственно относится в трагедии ко взглядам Моцарта (и самого Пушкина!) на искусство как на народное достояние. Именно так и нужно понимать и слова пушкинского Моцарта о служении «вольному искусству», то есть искусству, не замкнутому в узкий круг аристократического быта, а питающемуся истоками жизни народа и являющемуся прекрасной, неотъемлемой частью этой жизни.

3

Светлому облику Моцарта противостоит в трагедии темный облик Антонио Салье-

ри (1750—1825), итальянского композитора, который жил и работал в Вене с шестнадцатилетнего возраста. Из первого большого монолога Сальери становится совершенно ясно, что Пушкин достаточно хорошо знал его биографию.

Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так страстно верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную?

Да, после того как оперы Сальери, в молодости примыкавшего к итальянской оперной школе, с успехом шли на сценах Вены, Милана, Рима и Венеции, он действительно стал последователем Глюка, действительно постарался, в меру своего дарования, постичь «глубокие, пленительные тайны», раскрывавшиеся перед ним в музыкальных драмах Глюка.

Очень точно характеризуют Сальери и его последующие слова:

Усильным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась..»

Список произведений Сальери красноречиво свидетельствует об этом «усильном, напряженном постоянстве». После успеха его «Данаид» в Париже (в 1784 году) и постановки следующих опер в Вене, Сальери действительно приобрел известность, к которой относился очень ревниво. Эпитет, примененный далее Пушкиным,— «Сальери гордый», вполне соответствует облику Сальери, так же как и другие черты, определяющиеся еще в начале монолога.

Нужно сказать, что, вопреки довольно распространенному мнению, далеко не все, содержащееся в этом монологе, может быть отнесено к «сальерианской» специфике образа.

...Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолея
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.

В этом отрывке содержится рассказ о «ранних невзгодах», знакомых каждому, кто занимался музыкой и, садясь за фортепиано или беря скрипку в руки, вместо

ождаемой поэзии искусства непременно встречался с прозой пальцевых упражнений, необходимых для того, чтобы приобрести «послушную, сухую беглость», и занимался сольфеджированием, нужным для того, чтобы придать «верность уху». Даже «алгебра гармонии» необходима музыканту, в особенности композитору. Так же как и многие другие мастера, Моцарт усердно изучал в детстве контрапункт, упражнения в котором требуют нередко сложных математических вычислений.

Но есть в приведенных словах Сальери одна черта, присущая ему и вообще музыкантам такого склада, как он. Каждый педагог, преподающий контрапункт и гармонию, знает, что ученики, которые проходят под его руководством эти науки, по-разному пишут задаваемые им упражнения. У некоторых из этих учеников даже в самых начальных упражнениях пробивается творческое начало, а у других, казалось бы, все предписания теории выполнены, все «правильно», но — нет живого мелодического дыхания, ибо ученик писал эти упражнения, «звуки умертвив»...

В этом же монологе Сальери поэт, развивая свою идейно-эстетическую концепцию, положительным полюсом которой яв-

ляется образ Моцарта, отвечает и на сложнейший вопрос: а когда же музыка бывает «мертвой»? Зависит ли это только от отсутствия дарования у композитора или также от каких-нибудь других причин? Ведь никто не мог бы усомниться в наличии у Сальери, скажем, мелодического дарования, гармонического чутья, контрапунктической техники или умения оркестровать.

Нет, все это было у Сальери. Но не было у него того основного, что делает настоящим художником человека, владеющего профессиональными навыками в искусстве.

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

Вот эти слова и заключают осуждение Сальери и мастеров его типа Пушкиным, который сам жадно следил за прогрессом человечества, интересовался историей, естествознанием, техникой, географией, этнографией²¹, всеми видами искусства, а прежде всего и превыше всего жизнью родного народа и его судьбами. Достаточно взглянуть на портрет Сальери, чтобы по-



САЛЬЕРИ

Силуэт работы Иеронима
Лешенколя из «Австрийского национального
календаря» на 1786 год

чувствовать, какими точными по отношению к нему являются слова «упрямо и надменно». Но Пушкин понял не только эти черты характера Сальери, а и ту ограниченность его кругозора и стремлений, в результате которой он, ища «презренной пользы» при габсбургском дворе, отрекся от родного народа и «предался одной музыке».

Когда Сальери, услышав игру слепого скрипача, произносит высокопарные и гневные слова о «маляре негодном», который «пачкает Мадонну Рафаэля», о «фигляре презренном», что «пародией бесчестит Алигьери», — то слова эти, заканчивающиеся сухим, жестким приказаньем — «пошел старик», воспринимаются не как защита искусства от профанации, а как выражение глубочайшего презрения к «низам». Здесь мы чувствуем, что реплика «Из Сальери нам что-нибудь» — немыслима. Здесь лишь раз подчеркивается определившаяся еще в первом монологе Сальери цеховая замкнутость, страшная для каждого художника, лишаящая его творческий облик гуманистического благородства.

Впрочем, не только творческий, но и человеческий... Сальери, замечающий в начале второй сцены, что Моцарт «сегодня

пасмурен», сам сохраняет полнейшее хладнокровие, совершая убийство. «Ты думаешь?» — иронически переспрашивает он Моцарта, говорящего ему, что «гений и злодейство две вещи несовместные» — и незаметно бросает яд в его стакан.

Как же приходит Сальери к решению отравить Моцарта? На первый взгляд, мы встречаемся здесь с психологическим противоречием у Пушкина. Ведь Сальери, рассказывая во втором монологе о том, что его не раз мучила «жажда смерти», говорит дальше:

Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им...

Но ведь в том же монологе, немного дальше, Сальери говорит о Моцарте:

...и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!

Следовательно, Сальери трепетно ждал появления гения, который «сотворит великое», а когда в лице Моцарта перед ним, наконец, предстал «новый Гайден» и «восторгом дивно упоил» его, то Сальери ре-

шил отравить этого гениального композитора. Разве эти два места монолога Сальери не противоречат друг другу, не являются взаимно исключаящими?

Нет, не противоречат. Более того, в этом кажущемся «противоречии» содержится ключ к правильному пониманию трагедии Пушкина. Великий поэт в первом монологе Сальери показал, что этот зловещий персонаж вовсе не был лишен положительных черт: он был трудолюбив, он мог наслаждаться

Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей.

Он мог поклоняться Глюку и Гайдну, мог ждать прихода «нового Гайдна», мог предвидеть даже то, что этот грядущий мастер сотворит великое произведение искусства,— мог искренне говорить: «и наслажуся им...»

Но появления Моцарта в музыкальном искусстве Сальери предвидеть не мог, ибо великий зальцбургский мастер был не только гениальнейшим композитором, а и художником нового, демократического типа, рожденным эпохой великих социальных сдвигов, творившим для народа, жившим одной жизнью с народом и получившим

такое всенародное признание, которого до него не заслужил еще ни один композитор. Вот почему Сальери, презиравший народ, презиравший ту полноту жизни, которую он считал несовместимой с фанатическим служением «чистому искусству», испытывал смертельную ненависть к Моцарту и, в полной мере признав его гениальность, воскликнул вместе с тем:

...и наконец нашел
Я моего врага...

Сальери действительно видел в Моцарте своего и дейного врага. Если Глюк искал правдивости чувств в музыкально-сценическом искусстве и насыщал гуманистическим благородством образы античных миров, если Гайди вслед за моравскими композиторами создавал на демократической основе жанры симфонии и камерно-инструментального ансамбля, оставаясь все же в рамках придворного музицирования бургенландских магнатов,— то, ведь, Моцарт вырвался на улицы и площади, стал мастером-трибуном!

Вот кого возненавидел Сальери, вот кого он решил отравить!

В «Лирическом Музеуме», изданном в Петербурге еще до того, как Пушкин опубликовал свою трагедию²², Сальери именуется «почтенным мужем», «отличным» и даже «совершенным композитором музыки». А еще раньше, в январе 1826 года, А. Д. Улыбышев поместил в издававшемся на французском языке «Петербургском журнале»²³ заметку о том, что в Вене скончался «великий композитор» Сальери.

Вряд ли, разумеется, Улыбышев, уже тогда бывший страстным моцартианцем, применил бы такой эпитет по отношению к Сальери, если бы слышал хотя бы отголоски слухов, обвинявших Сальери в отравлении Моцарта. Вряд ли не соблазнился бы такими слухами и составитель «Лирического Музеума», в котором помещены биографии (правда, изобилующие ошибками) как Моцарта, так и Сальери и семьдесят «анекдотов» из жизни знаменитых музыкантов, в том числе и рассказ о том, как «приходит к Моцарту некто из числа незнакомых ему лиц и просит написать его Requiem, музыку для панихиды...»²⁴. Но и в этом сборнике нет даже намеков на то, что Моцарт умер не своею смертью.

Надо полагать, что Пушкин почерпнул сведения о том, что Сальери отравил Моцарта, из источников, отнюдь не получивших тогда распространения в России. Известно, что П. А. Катенин, которого Пушкин ценил «как поэта и друга»²⁵, в беседе с ним даже упрекал его в необоснованности обвинения, возведенного на Сальери. «...оставя сухость действия, я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его на показ в коротком предисловии или примечании уголовною прозою, если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?» — писал впоследствии Катенин в «Воспоминаниях о Пушкине»²⁶.

Ответ на этот вопрос дает сам Пушкин, у которого мы находим такие замечательные строки: «Обременять вымышленными ужасами исторические характеры и не мудро и не великодушно. Клевета и в поэмах всегда казалась мне непохвальною»²⁷. Но ведь эти строки взяты из незаконченной статьи Пушкина «Опровержение на критики», писавшейся в Болдине той же осенью 1830 года, которая принесла «Мо-

царта и Сальери». Как же, спрашивается, мог великий русский поэт писать эти строки и «обременять вымышленными ужасами» такое исторически реальное лицо, каким был Сальери, пользовавшийся, к тому же, репутацией «великого композитора»?

Конечно, Пушкин знал цену музыке Сальери лучше, чем критики, наделявшие его такими эпитетами. Но все же, как бы ни относился Пушкин к творчеству Сальери, он никогда не приписал бы ему такого страшного преступления, если бы не был глубоко убежден в том, что Сальери действительно совершил это преступление.

В бумагах Пушкина сохранилась заметка, относящаяся, вернее всего, к 1833 году. Заметка эта содержит всего несколько строк. Приводим их полностью:

«В первое представление «Дон-Жуана», в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист — все обратилось с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы — в бешенстве, снедаемый завистью.

Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в

ужасном преступлении — в отравлении великого Моцарта.

Завистник, который мог освистать «Дон-Жуана», мог отравить его творца»²⁸.

Комментируя эту заметку Пушкина, исследователи отмечали обычно, что поэт ошибся: первое представление «Дон-Жуана» состоялось в Праге, куда Сальери в то время не приезжал. Но, во-первых, мы не знаем, как вел себя Сальери во время в е н с к о й премьеры «Дон-Жуана», состоявшейся через несколько месяцев после пражской, а во-вторых, мы многое знаем о гнуснейших и н т р и г а х Сальери, пытавшегося помешать постановке «Женитьбы Фигаро» и исполнению других произведений Моцарта в Вене. Сведения об этих интригах содержатся в письмах Моцарта и других документах.

Вплоть до самого последнего времени в музыковедении была принята версия о полной невинности Сальери в смерти Моцарта. На этом основании даже наиболее осведомленные в моцартоведении комментаторы Пушкина вынуждены были констатировать, что в основе пушкинской трагедии лежит «легенда, получившая довольно широкое распространение в Европе, особенно после 1824 года, но отброшенная исторической критикой»²⁹.

Такой авторитетный комментатор Пушкина, как проф. Б. В. Томашевский, отметил даже: «Рассказы о том, что он (Сальери) признался перед смертью в отравлении Моцарта, не подтверждаются исследователями»³⁰. В массовом издании «маленьких трагедий» Пушкина, выпущенных громадным тиражом к недавнему юбилею поэта, К. Бонецкий категорически заявил: «В настоящее время можно считать установленным, что версия об отравлении Вольфганга Моцарта (1756—1791) итальянским композитором Антонио Сальери, умершим в 1825 году, не соответствует действительности»³¹.

Так ли это?

Обратимся прежде всего к истории возникновения этой версии. Первое предположение о том, что Моцарт был отравлен, было высказано в печати уже через неделю после его смерти: «Моцарт умер. Он вернулся из Праги больным, и с тех пор хворал; считали, что у него водянка, и он умер в Вене в конце прошлой недели. Так как его тело распухло после смерти, то думали даже, что он был отравлен», — сообщал «Музыкальный еженедельный листок» в корреспонденции из Праги от 12 декабря 1791 года.

Известно было, однако, что Моцарт сам был уверен в том, что его отравили, и говорил об этом незадолго до смерти своим близким, в том числе и жене, как это засвидетельствовано, например, в неоднократно цитировавшейся³² биографии Моцарта, которая была составлена Георгом Николаусом Ниссенем (1761—1826), вторым мужем Констанции Моцарт (вдовы композитора) и опубликована ею в 1828 году в Лейпциге.

Итак, версия об отравлении Моцарта возникла еще в последние дни жизни композитора и была известна его родным и друзьям, а после его смерти стала достоянием еще более широкой гласности, ибо нашлись люди, которые обратили внимание на необычный вид тела скончавшегося мастера. Но были и другие странные обстоятельства, сопровождавшие кончину и погребение Моцарта.

Великий композитор умер в ночь с четвертого на пятое декабря 1791 года. Как только известие о его смерти начало распространяться, поток людей устремился на Рауэнштайнгассе, туда, где в рабочей комнате Моцарта, рядом с его фортепиано, лежало на катафалке тело мастера. Констанции Моцарт уже не было возле мужа. Его

смерть настолько потрясла её, что врачи опасались за ее жизнь. Совершенно обезумевшую от горя Констанцию вместе с двумя сыновьями³³ перевез к знакомым барон Готфрид ван Свитен, вельможа-миллионер, видный дипломат, близкий к австрийскому императорскому двору.

Необходимо подчеркнуть, что ван Свитен был по существу единственным венским меценатом, который на протяжении нескольких лет морально и материально поддерживал Моцарта, высоко ценя его творчество. Тем более загадочным кажется поведение ван Свитена, в соответствии с распоряжениями которого были организованы похороны Моцарта.

Ван Свитен дал указание похоронить Моцарта «по третьему разряду». Шестого декабря в три часа дня тело Моцарта было положено в гроб, наспех сколоченный из невыкрашенных сосновых досок, и отвезено к собору св. Стефана, в о з л е которого состоялось краткое заупокойное богослужение. Шел снег, временами превращавшийся в дождь, с северных отрогов Альп («Венского леса») дул резкий ветер. За гробом шли ван Свитен, Сальери, Зюсмейер и некоторые другие музыканты. Процессия направилась к кладбищу св. Марка через

Шулерштрассе, пройдя мимо дома на этой улице, второй этаж которого занимал когда-то Моцарт. Здесь была написана «Женитьба Фигаро», сюда приходили юный Бетховен и старый Гайдн, сказавший Леопольду Моцарту, что Вольфганг — величайший композитор, которого он когда-либо знал.

Шестого декабря 1791 года Вена навсегда прощалась с этим поистине величайшим композитором. Но странным было это прощание. Ван Свитен почему-то явился пешком, без кареты, в которой он привык ездить, и незаметно отстал от процессии, юркнув в какую-то боковую улочку. За ним вскоре последовали любимец Моцарта Зюсмейер и другие музыканты. Катафалк с телом Моцарта въехал в ворота кладбища. Сопровождавшие его могильщики внесли гроб в мертвецкую, где он простоял до следующего утра.

Седьмого декабря состоялось погребение Моцарта «по третьему разряду». Это значит, что гроб с телом композитора был опущен в одну из общих могил, в которых обычно хоронили бездомных бродяг и самоубийц. В такие могилы опускалось по 15—20 гробов, а затем, через каждые десять лет, могилы эти перекапывались для

новых погребений. Такая судьба постигла и останки Моцарта.

Констанция все время порывалась на кладбище. Однако ван Свитен категорически запретил пускать ее туда, мотивируя это опасением за ее здоровье. А тогда, когда Констанция, немного придя в себя, добралась, наконец, до кладбища, то оказалось, что сторож, который был единственным человеком, знавшим, в какую из общих могил положили гроб с телом Моцарта, умер. Все дальнейшие поиски остались безрезультатными. Место погребения Моцарта осталось навсегда затерянным. Не к этому ли стремился ван Свитен?

Здесь само собой возникает вопрос, какой был смысл австрийскому вельможе-меценату принимать меры к тому, чтобы могила Моцарта затерялась? Поставим, однако, и другой вопрос, — чем же, все-таки объяснить, что ван Свитен, располагавший миллионным состоянием и столь высоко ценивший Моцарта, не захотел прибавить еще нескольких флоринов, которые нужны были для того, чтобы великий композитор был погребен в отдельной могиле? Но допустим даже, что ван Свитен проявил в данном случае скупость (что, однако, просто невероятно). Почему же тогда друзья

Моцарта, во главе с тем же Зюсмейером, не прибавили этих нескольких флоринов к той сумме, которая уже была затрачена на похороны «по третьему разряду»? Совершенно невероятно, чтобы у капельмейстера Розера, виолончелиста Орслера и других почитателей Моцарта, провожавших его в последний путь, не нашлось столь небольшой суммы для этой цели, не говоря уже о богаче Сальери, носившем в то время личину друга Моцарта.

Нет, дело было не в скупости венского мецената и встречавшихся с ним в эти дни музыкантов, а в том, что слухи об отравлении Моцарта получили уже тогда распространение, и ван Свитен понимал, что дальнейшее распространение этих слухов может привести к народным волнениям и к требованию расследования причин смерти Моцарта. А если будет произведена эксгумация и экспертиза установит действие яда, а затем будет названо имя предполагаемого убийцы, и этот человек окажется близким к императорскому двору, да еще иностранцем, каким был Антонио Сальери?

Не забудем, что все это происходило в начале девяностых годов XVIII века, в разгар событий Французской революции,

в результате которых лишилась короны, а затем и головы, одна из представительниц австрийской династии Габсбургов. И царедворец ван Свитен хорошо понимал, как важно было любой ценой избегать любых поводов для волнения в австрийской столице. Именно поэтому, думается нам, тело величайшего композитора Запада было брошено в одну из общих могил, и именно поэтому Констанции Моцарт разрешено было посетить кладбище св. Марка только после того, как умер единственный человек, знавший местонахождение этой могилы. Если бы даже и начались волнения, связанные со слухами о насильственной смерти Моцарта, то найти тело композитора и проверить эти слухи уже не удалось бы.

Известный немецкий музыковед Карл Фридрих Людвиг Ноль³⁴ и некоторые другие биографы Моцарта считают, что версия об отравлении композитора возникла из-за «неосторожной» фразы Сальери, сказанной им вскоре после смерти Моцарта: «Жаль, конечно, такого великого гения, но для нас хорошо, что он умер. Поживи он еще дольше,— и поистине никто в мире не дал бы нам куска хлеба за наши сочинения»³⁵.

Проф. Е. М. Браудо ³⁶ и М. П. Алексеев ³⁷ справедливо сопоставляют эту фразу с теми словами, которые произносит пушкинский Сальери:

...я избран, чтоб его
Остановить,— не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой..

И здесь нельзя не подивиться осведомленности Пушкина, облекшего в поэтическую форму слова, сказанные Сальери в действительности. Удивительно точен и эпитет «глухая» в последней строке приведенной цитаты, ибо никогда музыка Сальери не завоевывала того признания, той славы, которая окружала и окружает имена подлинно великих венских мастеров, его современников — Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта.

Смерть Моцарта не помогла Сальери самому стать «новым Гайдном». Его новые оперы не имели успеха, и вскоре он посвятил себя почти всецело церковной музыке, в области которой, впрочем, также не создал ничего сколько-нибудь значительного. И, как бы ни пытались немногие панегиристы Сальери ³⁸ создать версию о «плодотворности» его музыкальной деятельности,

история показала, что известность Сальери была результатом главным образом его собственных усилий, а не художественной ценности его произведений, быстро предававшихся забвению.

За несколько месяцев до смерти Сальери, последовавшей в Вене 7 мая 1825 года, имя его вновь привлекло внимание венской общественности. Ближайший друг Бетховена Антон Шиндлер, беседуя с глухим композитором при помощи записей в его «разговорных тетрадах», сообщил ему, что Сальери, чувствуя приближение смерти, сказал друзьям, что он отравил Моцарта и хочет признаться в этом на исповеди. Еще при жизни Сальери сведения об этом появились и в газетах. А вскоре после смерти Сальери немецкий музыкальный критик Йоганн Фридрих Рохлиц поместил в основанной им «Всеобщей музыкальной газете»³⁹ статью, в которой заявил читателям, что Сальери признался на смертном одре в отравлении Моцарта.

Это сообщение, а также признания, сделанные Сальери еще раньше окружавшим его людям, получили широчайшее распространение в западноевропейской прессе и, очевидно, были известны Пушкину. Одна-

ко, еще до создания пушкинской трагедии, в печати появились энергичные протесты против публикации статьи Рохлицца и других статей, извещавших о признании Сальери. «Опровержения» эти содержали аргументы трех различных видов. Защитники Сальери пытались доказать, что, во-первых, Моцарт умер своею смертью, во-вторых, что Сальери ничего подобного не говорил, а если и говорил, то не следует верить предсмертному бреду старика, и, наконец, в-третьих, что человек таких высоких моральных качеств, как Сальери, неспособен был даже на какой бы то ни было неблагоприятный поступок, не то что на убийство.

Для обоснования первого аргумента были опубликованы свидетельства врачей, в том числе и тех, которые Моцарта не лечили и даже не видали. Заметим также, что мнения всех этих врачей разошлись, и в различных заключениях о смерти Моцарта фигурируют различные болезни, якобы явившиеся причиной его смерти, — ревматизм, водянка, воспаление мозга, «просянка»⁴⁰ и другие.

Вопрос о том, признался ли Сальери на смертном одре в убийстве Моцарта, долгое время оставался открытым, но, как говори-

лось уже, в музыковедческой литературе установилась тенденция не придавать веры этому признанию даже если оно было сделано Сальери. Ибо апологетам Сальери удалось, повидимому, убедить общественность в безупречности морального облика Сальери ⁴¹.

Присмотримся, однако, к его облику немного пристальнее.

Приведем, например, свидетельство выдающегося чешского композитора Яна Вацлава Томашка, который в своих воспоминаниях, печатавшихся в 1845—1850 годах в пражском альманахе «Libussa» («Либуше»), привел запись, сделанную им в Вене 31 октября 1814 года. В этой записи Томашек отмечает распространенность слухов о том, что Сальери после смерти Глюка присвоил себе рукописи его неопубликованных произведений и выдал их за свои ⁴². Доброе имя Томашка исключает возможность сомнений в том, что такие слухи действительно дошли до него.

Мы не знаем, соответствуют эти слухи действительности или нет, но если в них есть хоть доля правды, то к пушкинским словам: «Завистник, который мог освистать «Дон-Жуана», мог отравить его творца» — смело можно добавить: «Человек, который

мог обокрасть своего мертвого учителя, мог отравить своего живого соперника...»

Если же и это обвинение несправедливо, то придется признать, что биография Сальери отличается одной в высшей степени странной особенностью: на него клеветали все, включая его самого. В самом начале карьеры Сальери молва приписывала ему организацию той уличной катастрофы, в результате которой, выпав из кареты, погиб его учитель, друг и покровитель Флориан Леопольд Гассман. Мы не знаем, правда ли это, но знаем, что после смерти Гассмана Сальери занял его место придворного композитора, а затем и капельмейстера. Несколько позже, как отметил Томашек в своем дневнике, Сальери обвиняли в краже рукописей Глюка. Вскоре после этого начал распространяться слух о том, что Сальери отравил Моцарта. Можно ли назвать хотя бы еще одного композитора с такой отталкивающей репутацией, дополняемой, кстати сказать, и другими мало привлекательными чертами, на которых нам нет надобности останавливаться?

Можно ли, наконец, допустить, что такая репутация сложилась у Сальери единственно в результате усилий клеветников, которым он настолько поверил, что перед

лицом надвигающейся смерти сам возвел на себя обвинение в тягчайшем из приписывавшихся ему преступлений — в убийстве Моцарта?

А доказательством того, что Сальери действительно признался в этом преступлении, служит та запись его предсмертной исповеди, которую удалось найти и переписать выдающемуся австрийскому историку музыки профессору Гвидо Адлеру (1855—1941).

В одном из архивов Вены, где Гвидо Адлер изучал рукописи культовых произведений старых мастеров, он нашел подробную запись исповеди Сальери, сделанную его духовником, который доносил епископу, что Сальери не только признался в отравлении Моцарта, но и рассказал, где и при каких обстоятельствах он подсыпал ему медленно действующий яд. Гвидо Адлер предпринял тщательную проверку фактических сведений, перечисленных в тексте этой записи, и установил, что исповедь Сальери—вовсе не «бред умирающего», как пытались утверждать его защитники, а точное воспроизведение картины, на протяжении десятилетий сохранившейся в памяти преступника. В точности соответствуют действительности, например, указанные в

исповеди даты, места и обстоятельства встреч Моцарта и Сальери.

Существует довольно распространенное представление, что отношения между Моцартом и Сальери были таковы, что их дружеские встречи, подобные той, которую описал Пушкин, вообще были немыслимы. Так, проф. Е. М. Браудо пишет: «Известно, что Сальери действительно занимал в Вене позицию, враждебную Моцарту, и между ними не существовало даже тех внешних дружеских отношений, которые рисует в своих драматических сценах Пушкин. Ни одно жизнеописание Моцарта не дает и намёка на возможность их дружеских встреч в трактире»⁴³.

Действительно, на протяжении почти десяти лет, едва ли не с момента приезда Моцарта в Вену, Сальери ожесточенно преследовал его, изоцряясь в самых недостойных, самых низких интригах, чтобы помешать исполнению и признанию произведений Моцарта. Об этих интригах мы знаем и из воспоминаний современников, и из писем самого Моцарта. Но мы знаем также, что именно в последние месяцы жизни Моцарта, на протяжении которых развивалась его смертельная болезнь, Сальери внезапно переменился к нему,

искал с ним встреч и льстиво превозносил его музыку.

14 октября 1791 года Моцарт писал, например, жене (находившейся тогда после родов в Бадене под Веной) о том, что накануне он заехал за Сальери и провел вместе с ним и певицей Кавальери в ложе «Фрайхаузтеатра» целый вечер, слушая «Волшебную флейту», все спектакли которой проходили с грандиозным успехом. «Он слушал и смотрел с полным вниманием и начиная от увертюры и кончая последним хором не было ни одного номера, который не вызвал бы у него восклицания bravo или bello (прекрасно)»⁴⁴. Разве, читая эти строки одного из последних писем великого композитора, не вспоминаешь пушкинского Сальери, восторгающегося музыкой Моцарта?

Итак, проф. Е. М. Браудо не прав, отрицая наличие между Моцартом и Сальери «даже внешних дружеских отношений». Такие отношения, как это видно хотя бы из приведенного отрывка, существовали, но только в последние месяцы жизни композитора, о которых и рассказывал умирающий Сальери своему духовнику, напрягавшему внимание, чтобы не упустить ни одной подробности.

Гвидо Адлер рассказал своим коллегам и многочисленным ученикам о найденном им документе. Поделился он своими изысканиями и с академиком Б. В. Асафьевым⁴⁵, приехавшим в Вену, и с некоторыми другими иностранными учеными. Но католическая реакция категорически воспротивилась публикации этого документа,—не потому, что он компрометировал память Сальери, разумеется, а потому, что самый факт существования такой записи разоблачает сущность «тайнства исповеди» и проливает свет на шпионскую организацию католической церкви. Если хоть одна записка исповеди будет опубликована, то кто же будет доверять свои тайны священникам?

Судьба архива Гвидо Адлера, скончавшегося в феврале 1941 года, не известна. Но, по сведениям, сообщенным друзьями и учениками покойного историка автору настоящей работы в бытность его в Вене летом 1947 года, публикации подготовленного к печати исследования, как содержащего «не подлежащие оглашению» материалы из церковных архивов, поныне противится католическое духовенство.

И тем не менее, находка венского ученого стала достоянием гласности, и от-

дельные факты из исповеди Сальери начали постепенно проникать в печать. Так, в вышедшей недавно из печати в Вене монографии Франца Фарга уже содержатся некоторые новые штрихи, заимствованные именно из этого источника. Если, например, раньше биографы Моцарта утверждали, что никто из сопровождавших его гроб не дошел до кладбища, то Фарга, основываясь на исповеди Сальери, рассказывает, как тот продолжал идти за гробом, дошел до покоя, в котором его установили, и смотрел ему вслед. «Теперь он мог быть спокойным: Моцарт не будет стоять на его пути...»⁴⁶.

Нужно вспомнить недавнюю трагическую гибель талантливого писателя Ярослава Галана, смело разоблачавшего преступную деятельность Ватикана и убитого его агентами, нужно представить себе картину продолжающегося на Западе засилья католической реакции, чтобы понять, как осторожно, порой намеками, должны говорить там историки о том, о чем велит молчать Ватикан.

Такие намеки встречаются и в небольшой книжке Фарга, предназначенной для массового читателя. Сальери назван там смертельным врагом (Todfeind) Мо-

Царта, а цитата из письма великого композитора о вечере, проведенном им вместе с Сальери, непосредственно сопоставлена со словами Моцарта, сказанными жене по возвращении ее из Бадена: «...наверное, мне дали яду...»⁴⁷.

Советские музыковеды отмечают в своих работах, что «многие выдающиеся музыканты нашего времени убеждены в виновности Сальери»⁴⁸. Это убеждение, как мы показали, основывается на весьма серьезных данных, которые, нужно надеяться, будут опубликованы полностью.

Вернемся однако к Пушкину. Он не знал, разумеется, текста исповеди Сальери. И тем не менее, подчеркнем это еще раз, в его виновности поэт был совершенно уверен,—в противном случае он не стал бы «обременять вымышленными ужасами» память Сальери. Естественно, что здесь сам собою напрашивается вывод о глубочайшем знании Пушкиным не только музыки Моцарта, но и той обстановки, в которой жил, творил и погиб гениальный композитор, а также тех данных о нем, которые накапливались в последующие десятилетия.

В трагедии Пушкина есть много такого, что свидетельствует и о тщательней-

шем изучении поэтом личности и творчества Сальери. Помимо упоминания о музыкальных склонностях Сальери, проявившихся действительно еще в детстве, о его дружбе с Бомарше, о написанной в сотрудничестве с ним опере «Тарар», о принадлежности к школе Глюка, в тексте трагедии заслуживают серьезного внимания и другие места. Отметим, например, в высшей степени примечательные слова Сальери, который, рассказывая, как он берег доставшийся ему яд, поясняет:

Быть может, мнил я, злейшего врага
Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты —
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.

О какой здесь обиде идет речь? Если Сальери боялся соперничества, ждал какой-нибудь несправедливости со стороны музыкантов, то причем же здесь «надменная высота», с которой, как он предполагал, «грянет» эта обида? Но и здесь эпитет найден Пушкиным с поразительной точностью. Сальери занимал высший в музыкальной иерархии страны пост придворного композитора и капельмейстера и постоянно злоупотреблял прерогативами этого положения в своих личных интере-

сах. «Обида» могла последовать, действительно, только «с надменной высоты». И в переводе с поэтического языка на язык прозаический реплика Сальери должна была звучать так: «Если император отстранит меня от должности и заменит меня кем-нибудь другим при дворе, то я отравлю своего соперника».

Пушкин имел все основания так характеризовать Сальери, официальная репутация которого, как мы видели, сильно отличалась от неофициальной. Можно предположить, что об этой «неофициальной» репутации Сальери Пушкин знал не только из печатных источников, а из рассказов своих друзей, бывавших в Вене. Напомним также, что осенью 1781 года сравнительно долго гостил в Вене цесаревич Павел Петрович со своей свитой, часть которой сопровождала его и при посещении им Глюка⁴⁹. Не из окружения ли Глюка почерпнуты некоторые сведения о Сальери, дошедшие до русской общественности?

Предположение о наличии каких-то устных источников трагедии Пушкина напрашивается в связи с именем возлюбленной Сальери, которое он называет в своем втором монологе:

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

Когда судьба помогла Сальери (или, как говорили в Вене, Сальери помог судьбе), и его учитель Флориан Гассман разбился насмерть при падении из экипажа, а Сальери был назначен на освободившийся благодаря этому пост придворного композитора, то он оказывал покровительство двум дочерям Гассмана. Одна из них, оперная певица, прозванная в театре «белокурой Изорой» (*die blonde Isora* — не отсюда ли происходит и имя Блондхен в моцартовском «Похищении из сераля»), была некоторое время близка с Сальери.

Вероятно, Пушкин знал и это, ибо со дня смерти Флориана Гассмана, скончавшегося в январе 1774 года, до того дня смерти Моцарта, к которому отнесено действие трагедии, прошло именно восемнадцать лет (без каких-нибудь полутора месяцев).

Чем пристальнее мы изучаем эту «чуждую пьесу», как назвал «Моцарта и Сальери» Гоголь⁵⁰, тем больше поражаемся исторической и психологической правдивости пушкинских образов, которую великий русский поэт сочетал с глубиной философско-эстетических и этических обобщений.

Ибо «Моцарт и Сальери» — не только «лучшая биография» Моцарта, как охарактеризовал пушкинскую трагедию замечательный русский композитор А. К. Лядов⁵¹, но и вдохновенная философская поэма о бессмертии гения, творения которого приносят радость и счастье человечеству. Таким гением был Моцарт, отравленный при дворе Габсбургов чужеземцем. Таким гением был и наш Пушкин, погибший от пули иноземного выродка, преступную руку которого направляло русское самодержавие.





ЧАСТЬ ВТОРАЯ

1

Драматические сцены «Моцарт и Сальери» занимают особое место в оперном творчестве Николая Андреевича Римского-Корсакова. В «Летописи моей музыкальной жизни» имеются чрезвычайно важные для нас высказывания композитора о работе над этим произведением и об отмеченных самим Римским-Корсаковым особенностях данной оперы.

Говоря о своих творческих замыслах и начинаниях, относящихся к началу 1897 года, композитор вспоминает: «Я давно не сочинял романсов. Обратившись к стихотворениям Алексея Толстого, я написал четыре романса и почувствовал, что сочиняю их иначе, чем прежде. Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальною, т. е. становилась таковою в самом зарождении своем, со-

проводимая лишь намеками на гармонию и модуляцию. Сопровождение складывалось и вырабатывалось после сочинения мелодии, между тем как прежде, за малыми исключениями, мелодия создавалась как бы инструментально, т. е. помимо текста, а лишь гармонируя с его общим содержанием, либо вызывалась гармонической основой, которая иногда шла впереди мелодии. Чувствуя, что новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, и будучи доволен первыми попытками своими в этом направлении, я сочинял один романс за другим на слова А. Толстого, Майкова, Пушкина и других... Сверх того, однажды я набросал небольшую сцену из пушкинского «Моцарта и Сальери» (вход Моцарта и часть разговора его с Сальери), причем речитатив лился у меня свободно, впереди всего прочего, подобно мелодии последних романсов. Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период и что овладеваю приемом, который у меня являлся до сих пор как бы случайным или исключительным»⁵².

Далее мы читаем в «Летописи»: «Летом 1897 г. в Смычкове я сочинял много и безостановочно. Первым сочинением была кантата «Свитезянка» для сопрано, тенора,

хора и оркестра с музыкой, заимствованной из моего старого романса. Новый прием вокального сочинения, однако, приложен к ней не был. Затем следовал ряд многочисленных романсов, после которых я принялся за пушкинского «Моцарта и Сальери», в виде двух оперных сцен речитативно-ариозного стиля. Сочинение это было действительно чисто голосовым; мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась впереди всего; сопровождение, довольно сложное, образовалось после, и первоначальный набросок его весьма отличался от окончательной формы оркестрового сопровождения. Я был доволен; выходило нечто для меня новое и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского в «Каменном госте», причем однако форма и модуляционный план в «Моцарте» не были столь случайными, как в опере Даргомыжского. Для сопровождения я взял уменьшенный состав оркестра. Обе картины были соединены фугообразным интермеццо, впоследствии мной уничтоженным»⁵³.

На основании пометок, имеющих в рукописях композитора, можно установить, что первая сцена «Моцарта и Сальери» была закончена им в изложении для голо-

сов и фортепиано 10 июля 1897 года, а сочинение и оркестровка всего произведения были завершены 5 августа того же года.

Вскоре после этого Римский-Корсаков услышал свое новое произведение в домашнем исполнении. За роялем сидел один из участников «беляевского кружка», композитор и замечательный пианист Ф. М. Blumenfeld. Исполнители вокальной партии были значительно слабее: Моцарта пел Г. А. Морской, Сальери—М. В. Луначарский.

25 ноября 1898 года опера Римского-Корсакова была впервые поставлена в Москве на сцене Русской частной (мамонтовской) оперы. Дирижировал И. А. Труффи. Декорации написал М. А. Врубель. Роль Моцарта исполнял В. П. Шкафер, Сальери—Ф. И. Шаляпин, который впоследствии, какую неоценимую помощь в прохождении этой партии оказал ему С. В. Рахманинов⁵⁴. Из письма певицы Н. И. Забелы-Врубель мы знаем, что еще до этой постановки, в конце августа 1898 года, ей пришлось слышать «Моцарта и Сальери» в одном частном доме, причем Шаляпин, гениально перевоплощаясь, пел обе партии—Моцарта и Сальери, а партию фортепиано

проникновенно и колоритно исполнял Рахманинов.

Это произведение Римского-Корсакова, как известно из биографии Шаляпина, произвело сильнейшее впечатление на великого русского певца, познакомившегося с «Моцартом и Сальери» именно в тот период своей жизни, когда он, по его собственным словам, «все больше убеждался, что артист в опере должен не только петь, но и играть роль, как играют в драме»⁵⁵. В роли Сальери Шаляпин выступал и в первой постановке оперы в Москве, и в спектаклях Мариинского театра в Петербурге, где премьера оперы состоялась 21 декабря 1905 года. Он пел ее попрежнему целиком в домашнем кругу. Так, в хронографе жизни Н. А. Римского-Корсакова за период, не вошедший в «Летопись моей музыкальной жизни», сын и биограф композитора — А. Н. Римский-Корсаков указывает, что 26 ноября 1906 года «на вечере у Римских-Корсаковых Шаляпин декламировал и пел «Моцарта и Сальери» (обе партии)»⁵⁶.

Нужно сказать, что не только Рахманинов и Шаляпин, но и многие другие передовые деятели русской музыкальной культуры по достоинству оценили это новое

произведение Римского-Корсакова, которое произвело, впрочем, сильное впечатление не только на музыкантов, а и, например, на М. А. Врубеля, создавшего эскизы костюмов и цикл рисунков к «Моцарту и Сальери»⁵⁷.

Какие причины побудили Римского-Корсакова обратиться к пушкинской трагедии как к основе музыкально-сценического произведения? Можно предположить, что композитора увлекла прежде всего этическая концепция трагедии. Так же как и другие величайшие мастера русской музыкальной культуры, Римский-Корсаков был художником-мыслителем. Его глубоко волновали судьбы родного народа, беззаветному служению которому он посвятил всю свою жизнь. Римский-Корсаков верил в поражение темных сил реакции, гибель которых аллегорически изображена в «Кашее бессмертном» и «Золотом петушке»; он верил в ту всепобеждающую силу патриотизма русского народа, образы которой раскрываются в «Сказании о невидимом граде Китеже» и многих других произведениях композитора.

И, вместе с тем, Римского-Корсакова глубоко волновали те проблемы морально-го облика человека, к которым обращались

Пушкин и Глинка, Белинский и Чернышевский, Добролюбов и Герцен. Чувство морального долга было в высочайшей степени присуще Римскому-Корсакову. Во имя этого чувства он отдавал, например, целые годы своей жизни бескорыстной самоотверженной работе над редактированием, окончанием или инструментовкой творений Глинки, Даргомыжского, Бородина и Мусоргского, откладывая работу над собственными произведениями.

Общеизвестны слова другого великого русского музыканта—С. И. Танеева: «Всякий человек, как бы ограниченны ни были его возможности, обязан содействовать моральному совершенствованию общества». Для строителей русской культуры понятие морали было не идеалистически-отвлеченным, а конкретным, неотделимым от борьбы за социальный прогресс человечества. Именно в процессе этой борьбы ставилась и решалась проблема этического облика художника.

«Представлялся он мне всегда той «правдой на земле», которую когда-то отвергал пушкинский Сальери»,—писал Рахманинов о Танееве в статье, посвященной памяти своего учителя⁵⁸. Скепсису Сальери, на словах («Все говорят: нет правды

на земле») и на деле проявлявшему презрение к силе моральной правоты, Пушкин противопоставил твердую веру в эту силу. И мертвый Моцарт, творчеством своим завоевавший бессмертие, торжествует над преступником Сальери, над этой «змеей, людьми растоптанною, вживе песок и пыль грызущую бессильно...»

Благородная вера в торжество правого дела принадлежит к числу национальных идеалов нашего народа. Эта вера воплощена в образах многих произведений русской литературы, музыки, изобразительного искусства. Создавая такие образы, творцы этих произведений решали и ту проблему этического облика художника, которой посвящена трагедия Пушкина. Поэтому обращение Римского-Корсакова к данной теме следует признать глубоко закономерным. Его музыка также укрепляет облагораживающую человека веру в ту «правду на земле», которую отрицает Сальери в начале первого монолога. Недаром Н. И. Забела-Врубель, сообщив композитору о том, что она слушала «Моцарта и Сальери» в исполнении Шаляпина и Рахманинова, добавила: «...впечатление было такое, будто прибавилось во мне что-то очень хорошее»⁵⁹.

Нельзя не отметить также, что, как явствует из приведенных нами высказываний самого композитора, он начал сочинять «Моцарта и Сальери» не с вступительного монолога Сальери, а с эпизода («вход Моцарта и часть разговора его с Сальери»), в котором появление Моцарта в сопровождении слепого скрипача красноречиво говорит о проникновении музыки Моцарта в народный быт.

Значит, Римский-Корсаков обратил особенное внимание именно на этот эпизод. Конечно, это никак нельзя объяснить простой случайностью, ибо черты образа Моцарта, раскрывающиеся в данном эпизоде, были в высокой степени созвучны демократическим устремлениям великих творцов русской музыкальной классики. Идеино-эстетические воззрения Пушкина, запечатлевшиеся в его трагедии, были не менее близки Римскому-Корсакову, чем этическая концепция «Моцарта и Сальери».

Следует, наконец, обратить внимание на отмеченную самим композитором близость к «Каменному гостю» Даргомыжского. Произведение это, как известно, высоко ценилось участниками «могучей кучки», приходившими «в великое восхищение» по мере ознакомления с этой оперой, которая

сочинялась «почти что на наших глазах», как пишет Римский-Корсаков⁶⁰. Именно он, выполняя предсмертную просьбу Даргомыжского⁶¹, инструментовал «Каменного гостя» в 1870 году, а через тридцать с лишним лет, движимый чувством высокой ответственности за судьбы русской музыки, закончил работу над предпринятой им новой оркестровкой оперы. «Давно уже мучимый мыслью, что оркестровка «Каменного гостя», выполненная мною в молодости, в период до «Майской ночи», неудовлетворительна, я решил вновь наоркестровать великое произведение Даргомыжского», — писал Римский-Корсаков незадолго до смерти⁶².

«Каменный гость» написан на почти неизмененный текст Пушкина. «Общее с «Каменным гостем», родоначальником жанра русской декламационно-мелодической оперы, прежде всего — отношение к пушкинскому слову», — справедливо отмечает А. А. Соловцов, говоря о «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова⁶³.

Сам композитор в приведенном нами отрывке из «Летописи» подчеркнул, что «мелодическая ткань, следящая за изгибами текста, сочинялась впереди всего». Итак, в вокальных партиях «Моцарта и Сальери»

композитор сознательно стремился к музыкальному раскрытию не только содержания, но и мелодии («изгибов») пушкинского стиха.

В «маленьких трагедиях» этот стих в высокой степени музыкален, отличаясь, однако, по звучанию от стиха, которым написаны, скажем, пушкинские поэмы и лирические стихотворения. И, в частности, Пушкин широко пользуется в «маленьких трагедиях» приемом, который в теории стихосложения называется enjambement (от французского глагола enjamber—перешагнуть) и заключается в том, что слова, относящиеся по смыслу к какой-либо стихотворной строке (стиху), переносятся в следующую.

Например, в первом монологе Сальери, предложения «Поверил я алгеброй гармонию» и «Тогда уже дерзнул» приобретают следующее метрическое построение:

Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул...

Такое построение придает стиху трагедии непринужденность живой речи а вместе с тем, ритмическую гибкость, достигаемую, впрочем, и другими приемами.

Пушкин смело пользуется, например, сильными смысловыми ударениями на первых слогах стиха, хотя трагедия написана ямбом⁶⁴, требующим, казалось бы, ударения на четных слогах (долях стопы):

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

Великолепна в «маленьких трагедиях» и та «игра цезурами, очень тонкая у Пушкина», на которую обратил внимание Валерий Брюсов⁶⁵. Цель этой «игры» очевидна: достижение наибольшей смысловой и интонационной выразительности стиха и, наряду с этим, наибольшей естественности поэтической речи. Все это усложняло задачу Римского-Корсакова, но и помогало ему наметить пути новых творческих исканий для обогащения той интонационно-правдивой омузыкаленной русской речи, которой придавали такое громадное значение русские композиторы-классики. Свое произведение Римский-Корсаков посвятил памяти Даргомыжского.

Опера «Моцарт и Сальери» начинается кратким оркестровым вступлением, в котором композитор создает сосредоточенное, печально-торжественное настроение, вводящее слушателя в атмосферу событий, развертывающихся в трагедии. Вместе с тем, уже здесь Римский-Корсаков пользуется приемом, широко применяемым им на протяжении всего произведения. Вступление это не воспринимается как подражание музыке венских классиков конца XVIII века, но содержит ясно выраженные черты обобщения и своеобразного развития некоторых стилистических особенностей и характерных черт этой музыки:





Первые четыре такта вступления поручены всему составу оркестра, очень небольшому в этом произведении. Композитор ограничился струнной группой, двумя валторнами, одной флейтой, одним гобоем, одним кларнетом и одним фаготом, мастерски использовав весь этот состав, скромные масштабы которого находятся, с одной стороны, в полном соответствии с

«камерным» замыслом произведения, а с другой — как бы напоминают небольшие оркестры того времени.

Обратим внимание на соло гобоя, начинающееся в пятом такте. Эта выразительная мелодия в дальнейшем преобразуется в тему, которой композитор, повидимому, придавал значение характеристики Моцарта. Скорбный оттенок этой мелодии во вступлении к опере как бы предвещает участь Моцарта.

Первая сцена оперы обрамлена двумя большими монологами Сальери. Именно в тексте этих монологов Римский-Корсаков произвел некоторые сокращения, опустив в первом из них двенадцать строк, во втором—шесть с половиной. Нужно отметить, однако, что первоначально Римский-Корсаков положил на музыку весь пушкинский текст⁶⁶, причем сокращения в первом монологе коснулись в дальнейшем тех мест, которые посвящены Глюку, его «Ифигении» и его сопернику Пиччини, сумевшему «пленить слух диких парижан». Вероятно, Римский-Корсаков, почувствовавший необходимость сокращения монологов Сальери в связи с общим планом композиции, решил опустить именно эти места, так как десятилетия, прошедшие со

времени создания пушкинской трагедии, сделали гюковскую реформу уже достоянием истории.

Начинается монолог размышлениями Сальери, в первых же словах которого звучит пессимистическое отрицание «правды на земле»:

Moderato
2 Сальери

Все го-во-рят: нет прав-ды на зем-
ле. Но прав-дынет и вы-ше.

p

Для меня так это по-но,

рассо riten.

как простая гамма.

Эти размышления ни у Пушкина, ни у Римского-Корсакова не обличают еще злодейского характера Сальери. Наоборот, здесь раскрываются его тяжелые переживания, которые вначале даже вызывают какие-то симпатии к мастеру-труженику, страстно любящему свое искусство.

После приведенного отрывка темп музыки несколько замедляется, и вокальная

партия приобретает характер не речитатива, а скорее ариозного пения, причем особенно выразительно интонированы слова «звучал орган», уже непосредственно вводящие в ту стихию музыкального искусства, о погружении в которую говорит Сальери:

Poco più lento
 в Сальери

Ро-дил-ся с лю-бо-ви юи но-мусст-ву;

Ре-бен-ком бу-ду-чи, ког-да вы-со-ко

Зву - чал ор - ган в ста .

- рим . ной цер . кви на . шей,

Там, где в вокальной партии говорится о звучании органа, в оркестровке слышится это звучание благодаря характеру музыки и тембральным средствам, примененным композитором. Такая изобразительность, ощутимо и образно передающая «специфику» музыкального искусства, о которой повествует Сальери, наблюдается и в дальнейшем. Тонкое, суховатое «клавесинное» звучание возникает в оркестре тогда, когда речь идет о «беглости»

пальцев, достигаемой в процессе игры на
клавишных инструментах:

4

Сальери

Roco più animato

пер-стам при - дал по -

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It contains the lyrics "пер-стам при - дал" followed by a long note with the syllable "по -". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a grand staff brace on the left. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

- слуш - ну - ю, су - ку - ю

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics "- слуш - ну - ю, су - ку - ю". The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns and includes a dynamic marking of *mf*.

бег - лость

The third system shows the vocal line with the lyrics "бег - лость". The piano accompaniment continues with similar rhythmic complexity and includes a dynamic marking of *(b)* (piano).



Чрезвычайно важное значение в первом монологе Сальери имеет то место, где на словах «Достигнул степени высокой» появляется первая тема вступления к опере. Нет никаких оснований считать данный музыкальный образ «темой Сальери», так как в первоначальном клавирном изложении оперы имеется опущенное впоследствии композитором место, где эта же тема звучит в сочетании со словами:

Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны...

Правильнее будет назвать музыкальный образ, возникающий в самом начале оркестрового вступления и затем в монологе Сальери, «темой служения искусству». Именно поэтому звучит с такой торжественностью эта тема там, где Сальери говорит о «новых тайнах», открытых Глю-

КОМ В ИСКУССТВЕ, И О СВОИХ СОБСТВЕННЫХ
ДОСТИЖЕНИЯХ:

5 Сальери

Я на-ко-нец в ис-кус-стве без-гра-

росо rit.

- нич - ном До-

Andante

- стиг - нул сте-пе-ни вы - со - кой.

Сла - ва мне у - лыб - ну - лась,

mf

Но именно после этого музыка, отражая «изгибы текста», постепенно приобретает все более и более тревожный характер, как бы ставя под сомнения эти «достижения» Сальери и ту «высокую степень», которой он достиг в искусстве. Он признается себе в зависти к Моцарту и в ослеплении этого низкого чувства повторяет нелепую басню о «гуляке праздном», придуманную невеждами и завистниками великого композитора, басню о том, что его произведения возникают не в результате напряженного творческого труда, а как следствие того, что «бессмертный гений... озаряет голову безумца».

Действительно, бессмертный гений озарял голову Моцарта, но каждому, знакомому с его биографией, теперь известно,

что творения Моцарта, на которых, конечно, всегда лежит печать гения, были вместе с тем плодом «любви горящей, самоотвержения, трудов, усердия». В отсутствии всего этого упрекает Сальери его в первом монологе, пытаясь высокими словами оправдать низкое чувство зависти, бушующее в нем и раскрывающееся здесь в музыкальных образах, которые приводят к возгласу, скорее воплю, Сальери: «О, Моцарт, Моцарт!»

Как бы в ответ на этот возглас входит Моцарт. Его появление сопровождается музыкой совсем иного плана, рисующей как бы первые контуры образа Моцарта. Первый мотив, из которого разворачиваются далее мелодические очертания этого музыкального образа, очень характерен для венской классики XVIII—начала XIX столетий. Но здесь Римский-Корсаков еще не раскрывает той глубины творческого гения Моцарта, которая будет показана дальше. Здесь перед нами обаятельный, чистый душою и сердцем человек, радующийся той встрече со старым скрипачом, о значении которой мы уже говорили. И певучие, задушевные интонации вокальной партии Моцарта резко контрастируют с суровой жесткостью партии Сальери:

Allegro
6 Моцарт

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a whole rest. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left and represent the piano accompaniment. The middle staff is in treble clef and contains a series of eighth notes with a fermata over the first two notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a whole rest. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left. The middle staff is in treble clef and contains a series of eighth notes with a fermata over the first two notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes. The word "A - ral" is written above the middle staff, and a dynamic marking "p" is written below the bottom staff.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a whole rest. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left. The middle staff is in treble clef and contains a series of eighth notes with a fermata over the first two notes. The bottom staff is in bass clef and contains a series of eighth notes.

3

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a whole rest. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "У - ви - дел ты |". The piano accompaniment continues with the same melodic and harmonic patterns. The key signature remains G major.

The third system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "А мне хо - те - лось". The piano accompaniment includes the instruction "crescendo" in the left hand. The key signature remains G major.

те - бя не - жда - ной

шут - кой у - го - стить.

В тексте пушкинской трагедии стоит ре-марка «Старик играет арию из Дон-Жуана». Римский-Корсаков остановил свой выбор на арии Церлины из первого акта «Дон-Жуана», начинающейся словами «Ну, прибей меня, Мазетто» (*Batti, batti, o bel Masetto*). Лукавая, кокетливая девушка вкрадчиво просит прощения у своего жениха за недавний флирт с обольщавшим ее Дон-Жуаном. Римский-Корсаков глубоко постиг

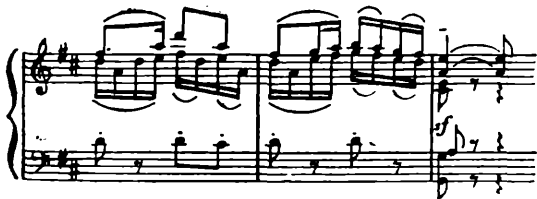
Замысел Пушкина. Как поэт, так и композитор далеки были от того, чтобы посмеяться над слепым скрипачом. Те восемь тактов, которые он играет в опере «Моцарт и Сальери», представляют собою несколько упрощенное, но отнюдь не искаженное изложение начала арии Церлины. Мелодия воспроизведена полностью, гармоническое 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:

Andantino grazioso

7 Скрипка соло

Альты *p legato assai pizz.*

pp



Так, преломившись через призму бытового музицирования, впервые звучит в опере музыка Моцарта. Некоторые друзья Римского-Корсакова считали, что композитор должен использовать какое-либо произведение Моцарта и в том эпизоде, когда он играет Сальери свою фортепианную пьесу⁶⁷. Однако автор оперы пошел иным путем. Прежде всего, он знал, что в творческом наследии Моцарта нет инструментальной пьесы, в точности соответствующей программе, изложенной в трагедии Пушкина. А кроме того, Римский-Корсаков чуть-

ем большого художника понял, что гораздо более правильным здесь будет иной путь, путь творческого обобщения наиболее характерных черт моцартовской музыки и преломления этих черт через призму восприятия того времени, к которому относится создание оперы.

Правда, на рубеже XIX и XX столетий, даже несмотря на то, что вслед за трагедией Пушкина появились капитальные труды А. Д. Улыбышева и Отто Яна, в буржуазном обществе господствовал взгляд на музыку Моцарта как на «развлекательное», бездумное и безоблачное искусство⁶⁸. Но Римский-Корсаков отразил в опере не этот косный взгляд, а отношение к моцартовскому творчеству, характерное для тех наиболее передовых кругов русской общественности, выразителем мыслей и стремлений которых был великий композитор.

Фортепианная пьеса, написанная Римским-Корсаковым для данного эпизода, имеет решающее значение для понимания музыкальной драматургии всей оперы. Прежде всего, здесь с огромной художественной силой показана подлинно шекспировская глубина моцартовской музыки. Это не просто стилизация, ибо формально в данном эпизоде можно указать на некото-

рые стилистические детали, которых еще не могло быть в произведении, написанном самим Моцартом. Но зато здесь удивительно проникновенно переданы наиболее характерные черты его творчества.

Оптимистически-светлое начало оттеняется лирическими раздумьями, появляющимися в процессе развития первой темы, резким контрастом которой служит вторая часть пьесы, воспринимающаяся как драматически-взволнованная (но неизменно сохраняющая стройность) импровизация.

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. За мною всюду,
Как тень, он гонится. Вот и теперь
Мне кажется, он с нами сам-третей
Сидит.

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 с бы в ш и х с я тяжелых предчувствиях Моцарта. И, наконец, заключительные такты оперы построены на тематическом материале, завершающем фортепианную пьесу. Приводим ее полностью:

8 Allegretto semplice

Piano dolce

m. s. sempre legato assai

First system of a musical score. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. A slur covers the first two measures of the upper staff.

Second system of a musical score, continuing from the first. It consists of two staves in treble and bass clefs with a key signature of three sharps and a 4/4 time signature. The melodic line in the upper staff continues with a slur over the first two measures.

Third system of a musical score. The upper staff is labeled "Clar." and contains a melodic line with slurs. The lower staff continues the accompaniment. The key signature remains three sharps and the time signature is 4/4.

Fourth system of a musical score. The upper staff features a melodic line with slurs and a fermata over the first measure. The lower staff continues the accompaniment. A "7" is written in the lower staff under the first measure. The key signature is three sharps and the time signature is 4/4.



First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with a trill. The bass staff has a more active accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with a trill. The bass staff has a more active accompaniment with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with a trill. The bass staff has a more active accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking 'p' is present in the treble staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A dynamic marking of *p legato* (piano, legato) is present, along with a *cresc.* (crescendo) marking. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The key signature has one sharp (F#).

appassionato

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lower staff is in bass clef. A *cresc.* marking is placed between the two staves, indicating a gradual increase in volume. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with eighth and sixteenth notes, maintaining the *appassionato* character.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a trill (*tr*) marking over a note. The lower staff is in bass clef. The music concludes with a final flourish in the upper staff.

Vc , Cb.

Нельзя не заметить, что в партии Сальери появляются новые, выразительные интонации в том месте, где он дает оценку музыке Моцарта. Гармонические сочетания и оркестровая ткань этих тактов также не оставляют сомнения в том, что Римский-Корсаков придавал особенное значение этому месту, в тексте которого Пушкин сжато и точно сформулировал три основных свойства каждого настоящего произведения искусства:

9 Più lento -

Сальери

Музыкальный фрагмент первого систем. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокал: Ка - ка - я глу - би - .

Музыкальный фрагмент второго систем. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокал: - на, ка - ка - я

Музыкальный фрагмент третьего систем. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокал: сме - лость и ка - ка - я

строй - ность!

В тексте второго монолога Сальери Римский-Корсаков также произвел некоторые сокращения⁶⁹. В начале этого монолога, перед тем как Сальери, пытаясь мотивировать готовящееся им преступление, задает вопрос: «Что пользы, если Моцарт будет жив?», — в оркестре еще раз проходит «тема служения искусству», приобретающая здесь печальный оттенок. Но затем из нее же вырастает торжественно звучащая оркестровая фраза, как бы дающая ответ на вопрос завистника:

10 *Ritorno più mosso*

Сальери

Что пользы, если Моцарт будет жив

И таким же гневным ответом на решение Сальери отравить Моцарта звучат стремительные ниспадающие хроматические ходы, возникающие в оркестре подобно голосу бури, который слышится и тогда, когда падает занавес. Перед заключительными аккордами оркестрового эпизода, которым завершается первая сцена оперы, в низком регистре разворачивается цепь терцовых последовательностей, основанных на тематическом материале последних двух тактов фортепианной пьесы. Эти последовательности еще более усиливают драматическое напряжение, непрерывно возрастающее до конца сцены.

3

Как указывает Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни», первая и вторая картины оперы «Моцарт и Сальери» первоначально «были соединены

фугообразным интермеццо». Правда, это интермеццо не было уничтожено, а сохранилось в архиве композитора⁷⁰, но все же в окончательную редакцию оперы не вошло,—вероятно, из-за стремления автора к наибольшей сжатости произведения, к невозможной конденсации музыкальных образов. Заметим, что наряду с хроматическими последовательностями, появляющимися в конце первой сцены, в интермеццо довольно широко разрабатывается тематический материал второй части фортепианной пьесы.

Сохранившееся в окончательной редакции оперы небольшое оркестровое вступление ко второй сцене построено, как уже говорилось, на теме первой части этой оперы. Из ее второй части взяты зловещие ходы, сопровождающие в оркестре рассказ Моцарта о «черном человеке», заказавшем ему Реквием:

11 **Andantino molto**

Моцарт

Мне

f *p*

день и ночь по-ко-я не да-ет Мой

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "день и ночь по-ко-я не да-ет Мой". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

черный че-ло-век. За мно-ю

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "черный че-ло-век. За мно-ю". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some arpeggiated chords in the right hand.

всю-ду как тень он гонимый. Вот и те-

The third system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics "всю-ду как тень он гонимый. Вот и те-". The piano accompaniment features more complex rhythmic figures and some triplets in the right hand.

- перь мне ка-жет-о-я, он

с на-ми сам-тре-тей си-дит.

Музыка всей второй сцены выдержана в трагедийных тонах. Резким диссонансом по отношению к ним звучит реплика Сальери, лицемерно пытающегося развесе-

лить Моцарта: «И, полно! что за страх ребячий?» Это лицемерие отравителя подчеркнуто и в музыке, когда Сальери поет нечто вроде песенки на фоне аккомпанемента в стиле сентиментальных пасторалей XVIII века:

L'istesso tempo

12 Сальери

„Слу - шай, брав Се -

- лье - ри, Как мыс - ли чер - ны - е к те -

- бе при - дут, от - ку - по -

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in bass clef with lyrics. The lower staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with a '7' marking below the first two notes. The piano part includes arpeggiated chords in the right hand.

- ри шам - панско - го бу - тыл - ку,

The second system continues the musical score. The vocal line in bass clef has lyrics. The piano accompaniment in bass clef continues with eighth notes and arpeggiated chords. A '7' marking is present below the first note of the piano part.

яль пе - ре - чти „Же -

The third system concludes the musical score. The vocal line in bass clef has lyrics. The piano accompaniment in bass clef continues with eighth notes and arpeggiated chords.



Чертами такой «галантности», несомненно, наделена и та мелодия из оперы Сальери «Тарар», которую пытается напевать Моцарт, чтобы рассеяться немного. Но «мысли черные» вновь приходят к нему, прорываясь в реплике, поистине страшно звучащей в этот момент:

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

Моцарт тотчас же сам отказывается от такого предположения⁷¹, ибо оно несовместимо с обликом Бомарше как творца произведений, которые так высоко ценил Моцарт: «А гений и злодейство две вещи несовместные». Эта фраза, как мы уже говорили, у Пушкина имеет значение как бы идейного центра произведения. Такое же значение придавал ей и Римский-Корсаков.

Вообще говоря, в вокальных партиях оперы «Моцарт и Сальери» обозначения

силы звука и других оттенков исполнения отсутствуют почти совершенно. Композитор хотел, повидимому, предоставить певцам в этом отношении полную свободу, желая добиться как можно более естественной декламационной выразительности, приближающейся к той непринужденности разговорной речи, которой отличается в трагедии ритмика пушкинского стиха. В опере есть, однако, единственное место, которое в рукописи композитора, а затем и в изданиях «Моцарта и Сальери», выделено акцентами, и поставлены они над всеми нотами вокальной партии Моцарта в том месте, где она содержит именно эти слова: «А гений и злодейство две вещи несовместные»:

13 Моцарт

А ге - ний и зло -
 - дей - ство, две ве - щи не - со -
 - вмест - ны - е.

Тем самым Римский-Корсаков, которому была бесконечно близка этическая направленность трагедии Пушкина, указал исполнителю партии Моцарта на необходимость такой трактовки данного места, которая должна подчеркнуть его кульминационное значение в идейном содержании произведения.

Непосредственно за этим местом следует сцена отравления. Сальери «бросает яд в стакан Моцарта»,—сказано в пушкинской ремарке. Но и здесь в музыке нет никаких мелодраматических эффектов. Жутко звучат ползучие, ниспадающие ходы в средних голосах. В этой реплике оркестра нет ни одного консонирующего созвучия. Затем, среди воцарившейся тишины, раздается возбужденный возглас Сальери: «Ну, пей же». И тогда в оркестре появляется ре-минор—тональность, в которой написан Реквием. Затем, подобно прощанию с жизнью, звучит скорбная, уже предвещающая интонации Реквиема, мелодия вокальной партии Моцарта, прерываемая драматически-выразительными аккордами оркестра. Это место следует признать одним из наиболее замечательных во всей опере:

Росо più lento

14 Сальери

(Бросает лед в стакан Моцарта)

pp

This system shows the beginning of the piece. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest. The piano accompaniment begins with a piano (*pp*) dynamic. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with various articulations and phrasing marks.

This system continues the musical score. The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment continues with the same melodic and bass lines, showing further development of the musical themes.

Ну, пей же.

This system concludes the piece. The vocal line has a whole rest. The piano accompaniment ends with a final chord. The dynamic marking *pp* is visible at the beginning of the system.

Темпо I

Моцарт

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхняя линия) и фортепиано-сопровождение (нижняя линия). В первой системе вокальная партия имеет ноты: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Под ней напечатаны слова: «За тво - е здо - ро - вье, друг, за». Вокальная партия второй системы имеет ноты: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Под ней напечатаны слова: «ис - крен - ный со - юз». Фортепиано-сопровождение в первой системе начинается с аккорда G4-B4-D4 (piano), а во второй — с аккорда C5-B4-A4 (forte).

Поразителен по силе художественного воздействия и прием, примененный Римским-Корсаковым в эпизоде, когда Моцарт вновь, теперь уже в последний раз, садится за фортепиано и играет Реквием. Здесь Римский-Корсаков ввел четырнадцать первых тактов гениального моцартовского творения⁷². Фортепиано, которого нет в составе оркестра Реквиема, звучит на протяжении всех этих тактов в соответствии с

требованиями сценической видимости, ибо Моцарт сам играет. Но, в то время как образы Реквиема рождаются под его пальцами, слышится реальное звучание оркестра, а затем и хора, печально и торжественно поющего начальные слова Реквиема ⁷³.

Такая условность здесь не только оправдана, но и логически обусловлена замыслом Римского-Корсакова, который построил эту трагическую кульминацию на музыке Моцарта, действительно писавшейся в последние дни его жизни. И уже первые такты этой музыки дают ответ на вопрос Сальери: «Что пользы, если Моцарт будет жив?»:

15 Adagio

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. Each system has two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The first system begins with a treble clef staff containing a whole note chord (F major) and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece with similar notation, including some slurs and dynamic markings. The tempo is indicated as 'Adagio'.



Драматургия произведения отличается удивительной динамичностью. Стремительно развиваются события, развиваются образы персонажей. Показаны различные стороны человеческого и творческого светлого облика Моцарта, до конца раскрывается и облик Сальери. Он плачет, услышав Реквием Моцарта, но не потому, что музыка действительно потрясла его преступную душу, а потому, что ему, наконец, удалось отравить великого творца этой музыки:

Эти слезы

Впервые лью: я больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг...

И дальше, уже в эпилоге оперы, бросив вослед уходящему Моцарту страшные слова («Ты заснешь надолго, Моцарт!»), Сальери обращается вовсе не к своей совести (она заговорила у него только через тридцать с лишним лет), а все к тому же

мелкому, подлому вопросу о собственной «глухой славе»:

Но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана? ⁷⁴.

Но если Сальери всецело поглощен мыслями о себе, о своей воображаемой гениальности, и даже не вспоминает о настоящем гении, которого он только что отравил, то в музыке Римского-Корсакова вновь звучит как бы напоминание о совершившемся преступлении — «тема зловещих предчувствий». Эти четыре такта сменяются затем торжественным, хотя и сумрачным, проведением другой стержневой темы произведения, впервые появившейся в конце фортепианной пьесы, а здесь утверждающей бессмертие творчества великого композитора:

16 in tempo riten. . .

The musical score consists of four measures. The first two measures are marked 'in tempo' and the last two 'riten.'. The music is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has two flats. The first measure contains a piano accompaniment with chords. The second measure continues the accompaniment. The third measure features a melodic line in the right hand starting with a piano dynamic marking 'p'. The fourth measure concludes with a fermata over the final note.

Adagio



espress.



Зачвер

Размеры нашей работы не позволяют нам в полной мере показать обширность и многообразие тематических связей, от-

личающихся удивительной стройностью в «Моцарте и Сальери» Римского-Корсакова. Для этой первой пушкинской оперы великого композитора, так же как для его многочисленных романсов и последовавших за этим сочинением опер «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» и кантаты «Песня о вещем Олеге», характерно глубочайшее проникновение в идейно-художественную сущность пушкинских творений, в содержащиеся в них философско-эстетические и этические концепции, явившиеся выражением взглядов и убеждений передовой русской общественности. И музыкальная драматургия оперы «Моцарт и Сальери» служит целям наиболее четкого, наиболее убедительного раскрытия образов пушкинской трагедии, провозглашающей идеи торжества моральной правоты.

Центральным героем трагедии в произведении Римского-Корсакова остается Моцарт как обобщенный образ великого художника, посвятившего себя служению народу и в общении с народом черпающего жизненные и творческие силы. Что же касается Сальери, то это не трагедийная фигура, а только персонаж трагедии, не получающий в ней оправдания.

Именно поэтому весь основной тематический материал в опере Римского-Корсакова развивается в связи с образом Моцарта, а не с образом Сальери, отступающим на второй план и как бы раздавленным благородной, возвышенной музыкой Реквиема и фортепианной пьесы, звучание которой пронизывает и объединяет обе сцены оперы.

В «Моцарте и Сальери» нет арий, ансамблей и других широко развитых оперных форм, которые встречаются в классических операх. Но линию, которую начал Даргомыжский своим «Каменным гостем», а Римский-Корсаков продолжил «Моцартом и Сальери», следует считать не отклонением от традиций русской оперной классики, а одним из путей, по которому шли творческие искания ее создателей. Продолжением этого пути явились, например, «Пир во время чумы» Кюи (1900) и «Скупой рыцарь» Рахманинова (1905), также написанные на сюжеты пушкинских «маленьких трагедий».

«Нет сомнения в том, что «Моцарт и Сальери» — самый реальный образец для «Скупого рыцаря», если иметь в виду русскую оперную традицию», — справедливо замечает проф. Т. Н. Лива-

нова⁷⁵, цитируя также относящиеся к опере «Моцарт и Сальери» высказывания самого Римского-Корсакова. Он указывал в письме к Н. И. Забеле-Врубель от 17 мая 1900 года, что опера «Моцарт и Сальери» принадлежит к числу тех произведений, «которые совместно изменили в значительной мере стиль моего письма и что этот стиль весь вылился пока в «Царской невесте»...»

Опера «Моцарт и Сальери» имеет долгую сценическую жизнь. Новые постановки этой оперы были осуществлены несколькими советскими театрами. Глубоко изучают это замечательное произведение мастера советской музыкальной культуры, стремясь постичь не только высокое мастерство вокальной декламации, чутко передающей «изгибы текста», но и запечатлевшиеся в этом произведении возвышенные человеческие чувства и твердую, непоколебимую веру в ту «правду на земле», которую отрицают враги человечества и утверждают глашатаи его светлых идеалов.



ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В. Г. Белинский. Сочинения Александра Пушкина. Статья одиннадцатая и последняя. Собрание сочинений, т. III. М., 1948, стр. 621.

² М. П. Алексеев. Моцарт и Сальери. Статья в томе седьмом (оставшемся единственным в данном издании Академии Наук) Полного собрания сочинений Пушкина (1935), стр. 523—546.

³ В альманахе «Северные Цветы на 1832 год», вышедшем из печати в Петербурге в конце 1831 г.

⁴ М. П. Алексеев. Цит. статья, стр. 546.

⁵ Там же, стр. 544.

⁶ Французское издание вышло в Москве в 1843 году, русское — в 1890—1892 гг.

⁷ Например, М. Иванов с достойной удивления развязностью распространялся на тему об «ошибке Пушкина» на страницах «Нового времени» в июле 1916 года. Проф. Б. В. Томашевский в комментарии к «Каменному гостю» вполне резонно заметил по этому поводу, что «старик в трактире мог исполнить другую арию». (Собрание сочинений Пушкина, то же издание, том VII, стр. 565).

⁸ F. Niemetscheck. Leben des K. K. Kapellmeisters W. Mozart. Prag, 1798, S. 34.

⁹ Ян Кржitel Кухарж — выдающийся чешский музыкант, дирижер пражского оперного театра, друг Моцарта.

¹⁰ Немецек, цит. соч., стр. 34—35. «Non più andrai» — знаменитая ария Фигаро («Мальчик резвый»).

¹¹ Так назывались тогда камерно-симфонические концерты.

¹² Об удивительной «интонационной общительности» (выражение академика Б. В. Асафьева) мелодий Моцарта свидетельствует широкое распространение их далеко за пределами родины композитора. Интересно отметить, например, что популярная грузинская городская песня «Гулям джан» возникла на основе той же арии Фигаро вскоре после того, как в 1851 году в Тбилиси открылся оперный театр и там была поставлена «Женитьба Фигаро».

¹³ ...termino ecco il mio canto funebre, non devo lasciar lo imperfetto.

¹⁴ Первое исполнение моцартовского Реквиема состоялось после смерти композитора 14 декабря 1793 года в замке графа Вальзег цу-Штуппах, под управлением самого графа, выдававшего это великое произведение искусства за свое сочинение и собственноручно переписавшего его для этой цели (на копии стоит надпись «Requiem composto del conte Walsegg»).

¹⁵ Новая биография Моцарта, том I, М. 1890, стр. 175.

¹⁶ Там же, том III. М. 1892, стр. 265.

¹⁷ Именно в этом альманахе в 1825 году была напечатана «Исповедь Наливайки», в которой Рылеев предсказал свою гибель, как одного из тех, «кто провый восстает на утеснителей народа» (стр. 372).

¹⁸ Там же, стр. 27.

¹⁹ В действительности Моцарт одновременно с Реквиемом (первые наброски которого возникли еще в июле 1791 года) заканчивал «Волшебную флейту» и сочинил оперу «Милосердие Тита», ля-мажорный концерт для кларнета с оркестром и «Маленькую масонскую кантату» для мужского хора с оркестром.

²⁰ Официально Моцарт с 1788 года носил звание «придворного капельмейстера», но обязанности его сводились к написанию нескольких танцев в год для маскарадов в Шенбрунне (летней резиденции императора).

²¹ См. реферат доклада чл.-корр. АН СССР М. П. Алексеева «Пушкин и русская наука его времени». Известия Академии Наук СССР. Отделение литературы и языка, том XI, вып. 6, М. 1952, стр. 564—565.

²² Лирический Музеум. Содержащий в себе краткое начертание Истории Музыки с присовокуплением: Жизнеописаний некоторых знаменитых Артистов и Virtuозов; разного рода анекдотов и четырех портретов отличнейших Сочинителей. Изданный Кушеновым-Дмитревским. 1831, С-т Петербург (цензурное разрешение датировано 11 августа 1830 г.).

²³ Journal de St. Petersbourg. 1826, № 8, стр. 30.

²⁴ «Лирический Музеум», стр. 217.

²⁵ Письмо от 19 июля 1822 г.

²⁶ Цит. по статье М. П. Алексеева о «Моцарте и Сальери», стр. 545.

²⁷ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. Изд. Академии Наук СССР, 1949, т. VII, стр. 193.

²⁸ Там же, стр. 263.

²⁹ М. П. Алексеев, цит. работа, стр. 525.

³⁰ А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений, 1949, т. VII, стр. 698—699.

³¹ А. С. Пушкин. Маленькие трагедии. Государственное издательство художественной литературы. М. 1949, стр. 68.

³² См., например, «Новую биографию Моцарта» А. Д. Улыбышева, том I, стр. 165.

³³ Одному из них было четыре с половиной месяца, другому семь лет,—о нем-то и говорит пушкинский Моцарт: «играл я на полу с моим мальчишкой».

³⁴ См., например, его книгу «Mozart nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen», Лейпциг, 1880, стр. 399.

³⁵ Эту фразу приводит уже (не называя, правда, имени Сальери) Нимечек. Цит. соч., стр. 81.

³⁶ Моцарт и Сальери. Сб. «Орфей», кн. I. П., 1922, стр. 106.

³⁷ Цит. работа, стр. 526—527.

³⁸ Вскоре после его смерти венский композитор и музыковед Игнац Франц Мозель опубликовал книгу «Über das Leben und die Werke des Anton Salieri», Wien, 1827, а в 1934 году итальянский музыковед Дж. Маньяни издал в Леньяно (откуда родом был Сальери) очерк «Antonio Salieri, musicista legnaghese».

³⁹ Allgemeine musikalische Zeitung, 1825, том XXVII, стр. 413. Экземпляр этого издания, которое, как полагал проф. Е. М. Браудо (цит. статья, стр. 107), было известно Пушкину, имеется в Ленинградской публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина. Предположение Е. М. Браудо подтверждается недавно опубликованным письмом художника Г. Г. Гагарина от 6 марта 1834 года, в ко-

тором он сообщает матери: «Я спросил Пушкина, почему он позволил себе заставить Сальери отравить Моцарта; он мне ответил, что Сальери освистал Моцарта, и что касается его, то он не видит никакой разницы между «освистать» и «отравить», но что, впрочем, он опирался на авторитет одной немецкой газеты того времени, в которой Моцарта заставляют умереть от яда Сальери». См. публикацию Э. Найдца «Пушкин и художник Г. Г. Гагарин». «Литературное наследство», том 58. Изд. Академии Наук СССР, 1952, стр. 272.

⁴⁰ В официальном свидетельстве о смерти Моцарта, хранившемся в соборе св. Стефана, сказано, что он умер именно от этой болезни («am hitzigen Frieselfieber gestorben»), название которой было выбрано, повидимому, для того, чтобы объяснить появление сыпи на всем теле Моцарта. Французский врач Барро, посвятивший целое исследование предсмертной болезни Моцарта (Dr. J. Barrault. De quoi est mort Mozart. «Chronique médicale», 1905), пришел к заключению, что он умер из-за полного упадка сил в результате переутомления и «чего-то вроде нефрита», тогда как во многих биографиях Моцарта сказано, что его свела в могилу «тифозная горячка» (например, в словаре Grove фигурирует «malignant typhus fever»).

⁴¹ «Все, кто знал Сальери, скажут вместе со мной (который его знал), что этот человек, который в течение 58 лет вел на их глазах безупречную жизнь, не занимался ничем, кроме искусства», — писал, например, Сигизмунд Нейком в 1824 году в парижском «Journal des Débats» (См. цит. работу М. П. Алексеева, стр. 529).

⁴² «Libussa», Прага, 1846, стр. 415.

⁴³ Цит. статья, стр. 106.

⁴⁴ Цит. по Fr. Farga. Mozart. Wien, 1947. S. 123.

⁴⁵ Б. В. Асафьев видел снятую Адлером копию текста предсмертной исповеди Сальери и не сомневался в правдивости его признаний.

⁴⁶ Цит. соч., стр. 128.

⁴⁷ Там же, стр. 122—124.

⁴⁸ А. Глумов. Музыкальный мир Пушкина. Музгиз, 1950, стр. 210. См. также монографию Е. Берлянд «Моцарт», Музгиз, 1948, стр. 113.

⁴⁹ См. письмо Глюка Крутгофферу от 30 ноября 1781 года. Rudolph Gerber. Christoph-Willibald Gluck. Potsdam, 1950, S. 204.

⁵⁰ Письмо к А. С. Даниловскому от 1 января 1832 года.

⁵¹ См. сборник «Ан. К. Лядов», Пгр. 1916, стр. 199.

⁵² Летопись моей музыкальной жизни, изд. 5. Музгиз, 1935, стр. 290.

⁵³ Там же, стр. 290—291.

⁵⁴ Ф. Шаляпин. Страницы из моей жизни. Л., изд. «Прибой», стр. 240.

⁵⁵ Там же, стр. 239.

⁵⁶ «Летопись», стр. 335.

⁵⁷ Некоторые из этих рисунков воспроизведены в издании клавира оперы, выпущенного Музгизом в 1937 году в серии юбилейных изданий к столетию со дня гибели Пушкина.

⁵⁸ «Русские ведомости» № 137, июнь 1915 г.

⁵⁹ А. Н. Римский-Корсаков. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. IV. Музгиз, 1937, стр. 114.

⁶⁰ «Летопись», стр. 83.

⁶¹ Там же, стр. 94.

⁶² Там же, стр. 316.

⁶³ А. Соловцов. Н. А. Римский-Корсаков. Музгиз, 1948, стр. 121.

⁶⁴ Традиционная ямбическая структура стиха требует появления первого ударения на втором или четвертом слоге, хорейская — на первом или третьем.

⁶⁵ Валерий Брюсов. Мой Пушкин. М. 1929, стр. 144.

⁶⁶ Места, опущенные Римским-Корсаковым в окончательной редакции оперы, восстановлены автором настоящей работы по автографам и опубликованы в томе 35 академического издания Полного собрания сочинений Н. А. Римского-Корсакова, Музгиз, 1950, стр. 73—79, 81—83.

⁶⁷ См., например, цит. работу А. Н. Римского-Корсакова, вып. IV, стр. 114.

⁶⁸ Именно в таком невежественном отношении к творчеству Моцарта упрекал западноевропейскую общественность один из лучших знатоков его творчества, польский ученый Визевский (живший во Франции и пользовавшийся там фамилией де Визева) в своей публичной лекции «Неведомый Моцарт» (*Un Mozart inconnu*), прочитанной в Париже 22 февраля 1897 г., то есть примерно тогда же, когда создавался первый набросок «Моцарта и Сальери» Римского-Корсакова. См. Teodor de Wyzewa. Beethoven et Wagner, Paris, 1898, pp. 238—260.

⁶⁹ Пропущены следующие строки:

...и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой,
И никогда на шопот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хоть обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю.

Пропущена также строка «Как жажда смерти мучила меня». Как уже говорилось, первоначально все эти строки были также положены композитором на музыку.

⁷⁰ Партитура «Интермеццо-фугетты» напечатана в томе 7, а четырехручное фортепианное переложение — в томе 35 академического издания Полного собрания сочинений Н. А. Римского-Корсакова.

⁷¹ В этих словах получили отражение ходившие одно время слухи о том, что Бомарше отравил своих двух жен. См. цит. работу М. П. Алексева, стр. 543—544.

⁷² Несколько изменена только оркестровка применительно к составу оркестра, использованному в опере, так как в партитуре Моцарта имеются, например, орган, трубы и бассетгорны, отсутствующие у Римского-Корсакова.

⁷³ В партитуре указано, что хор введен *ad libitum*, то есть допускается возможность исполнения этого эпизода и без хора.

⁷⁴ Уже упоминавшийся нами музыкальный критик М. Иванов и другие «знатоки» упрекали Пушкина в том, что он назвал Микельанджело Буонаротти «создателем Ватикана». Между тем, именно Микельанджело («и никто другой» — подчеркивал лучший в нашей стране знаток его творчества А. К. Дживелегов в своей монографии о великом мастере. М. 1938, стр. 279) был истинным создателем центрального сооружения всего ватиканского архитектурного ансамбля, знаменитого собора св. Петра. Собор этот был достроен, правда, архитектором Джьякомо делла Порта уже после смерти Микельанджело, но на основании именно его проекта и модели. Кроме того, Микельанджело был создателем многих десятков фре-

сок, образующих гениальную композицию плафона Сикстинской капеллы в Ватикане, где находится также его грандиозный «Страшный суд». И, если говорить о создателях художественных ценностей Ватикана, то имя Микельанджело должно быть названо, конечно, одним из первых. Следовательно, и этот упрек Пушкину, сделанный его «критиками», можно объяснить только их невежеством.

Что касается последней фразы Сальери и его вопроса, был ли Микельанджело убийцей, то Пушкин, утверждая тезис о несовместимости «гения и злодейства», тем самым высказал и свое отношение к легенде, на нелепость которой указывал уже Карамзин («показывая микельанджелову картину распятия христового, 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», письмо XXIII. Дрезден 12 июля. См. цит. работу М. П. Алексеева, стр. 543).

⁷⁵ Три оперы Рахманинова. Сб. «С. В. Рахманинов и русская опера» под ред. И. Ф. Бэла. М. 1947, стр. 77.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Часть первая	5
Часть вторая	69
Примечания	127

Редактор Н. Попова Техн. редактор Б. Богаченков
Художник Г. Смелова

Подписано к печати 26/X 1953 г. А 06265. Формат бумаги
60×92¹/₃₂. Бум. л. 2,12. Печ. л. 4,25. Уч.-изд. л. 3,77.
Тираж 15 000 экз. Заказ 1383. Цена 1 р. 90 к.

Типо-литография Музгиза. Москва, Щипок, 18. № 23313.