

Известия Южного федерального университета.
Филологические науки. 2024. Том 28, № 3
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Научная статья
УДК 821.161.1
ББК 83.3(2=411.2)5
DOI 10.18522/1995-0640-2024-3-131-144

«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»: БОРЬБА ИДЕАЛОВ

Вера Кимовна Зубарева

Пенсильванский университет, Филадельфия, США

Аннотация. Статья посвящена «исторической» мысли в «Моцарте и Сальери», связанной с идеями Просвещения, как это видел А. С. Пушкин в свете современного ему историко-литературного контекста. Эти идеи анализируются прежде всего на материале столкновения идеалов в музыке в лице Гайдна и Глюка, упоминаемых в пьесе. Конфликт Моцарта и Сальери рассматривается с точки зрения тех коллизий, которые составляли существо литературных споров о направлении русской литературы. Вопрос возможного прототипа Сальери решается на фоне отношений Пушкина и Катенина, как они представлены в статьях и переписке.

Ключевые слова: Пушкин, «Моцарт и Сальери», Просвещение, Веселовский, поэзия действительности, Катенин

Для цитирования: Зубарева В. К. «Моцарт и Сальери»: борьба идеалов // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2024. Т. 28, № 3. С. 131–144.

Original article

“MOZART AND SALIERI”: A STRUGGLE OF IDEALS

Vera K. Zubareva

University of Pennsylvania, Philadelphia, USA

Abstract. The article is devoted to a “historical” thought in “Mozart and Salieri”. The analysis is based on the concept of the Enlightenment as A. S. Pushkin saw it. The ideas of the Enlightenment are analyzed based on the clash of ideals in music represented by Haydn and Gluck. The conflict between Mozart and Salieri is approached from the point of view of those collisions. Besides, the dispute about the established principles in music is compared to analogous disputes regarding the direction Russian literature of 19th century should have taken. A question of Salieri’s possible prototype is resolved against the background of the relationship between Pushkin and Katenin. To this end their articles and correspondence are analyzed.

Key words: Pushkin, “Mozart and Salieri”, Enlightenment, Veselovsky, poetry of reality, Katenin

For citation: Zubareva V. K. “Mozart and Salieri”: a struggle of ideals // Proceedings of Southern Federal University. Philology. 2024. Vol. 28, № 3. P. 131–144.

Введение

Отправной точкой исследования служит понятие И. В. Киреевского «поэт действительности», которым он определил творческий метод Пушкина. И. В. Киреевский ставил во главу угла «уважение к действительности, составляющее средоточие той степени умственного развития, на которой теперь остановилось просвещение Европы и которая обнаруживается историческим направлением всех отраслей человеческого бытия и духа» [Киреевский, 1911,

с. 19]. Он разворачивал свою мысль о влиянии истории на все области знания, включая и литературу.

«История в наше время есть центр всех познаний, наука наук, единственное условие всякого развития; направление историческое обнимает все. Политические мнения, для приобретения своей достоверности должны обратиться к событиям, следовательно, к Истории <...> Поэзия, выражение всеобщности человеческого духа, должна была также перейти в действительность и сосредоточиться в роде историческом. Век не мог не иметь влияния и на Пушкина...» [Киреевский, 1911, с. 19].

Пушкин с энтузиазмом откликнулся на «Обозрение русской словесности за 1829 год» в альманахе «Денница»: «Но замечательнейшая статья сего альманаха, статья, заслуживающая более, нежели беглый взгляд рассеянного читателя, есть “Обозрение русской словесности 1829 года”, сочинение г-на Киреевского. <...> Признав филантропическое влияние Карамзина за характер первой эпохи литературы XIX столетия, идеализм Жуковского за средоточие второй, и Пушкина, поэта действительности, за представителя третьей, автор приступает к обозрению словесности прошлого года» [Пушкин, 1978, т. 7, с. 78].

Исторический аспект «Моцарта и Сальери» раскрывает сущностные вопросы, перед которыми стояли ведущие деятели литературы и искусства.

Исследование и его результаты

В ряде литературоведческих работ фигуры Моцарта и Сальери интерпретируются как полярные. На самом же деле полярность неточно описывает их соотношение. Сальери расположен на *мирской горизонтали*, Моцарт – на *сакральной вертикали* («Если Сальери олицетворяет собою человеческое самоутверждение, то Моцарт должен быть весь олицетворением небесных сил» [Гершензон, 1919, с. 118]).

А. А. Белый рассматривает эту пару в парадигме Каина и Авеля. «Оба сына называют себя жрецами. Их музыка – их жертвоприношение. Но жертва одного принята: “Ты, Моцарт, бог”. Жертва другого – “любовь горящая, самоотвержение, труды, усердие, моления” и музыка – отвергнуты» [Белый, 1995, с. 102].

Отличие от библейской парадигмы, где Каин и Авель принадлежат *горизонтали* (и в этом плане они равны, как равны по степени таланта Сальери и его окружение), в том, что Пушкин задаёт изначально непреодолимое неравенство между «братьями гармонии», расположив их по разным осям. «Есть разнообразие людей, различие между ними, но все равны перед Богом. “Бог всему сообщает бытие в *ту меру*, в какую его могут принять” (курсив наш. – В. З.)», – пишет А. Белый, поддерживая свой тезис цитатой Н. Кузанского [Белый, 1995, с. 100]. На наш взгляд, она как раз опровергает идею равенства, которое по определению заканчивается там, где начинается «мера». Все равны перед Богом в смысле беспристрастного Божьего суда. А результат суда снова ведёт к неравенству.

Отмечая «неоспоримые достоинства» Сальери, В. Е. Хализев перечисляет ряд его качеств, которые должны пояснить, почему Сальери не Моцарт. Основное качество связано с «невовлечённостью» Сальери «в бытие, уединенность его сознания. Эта невовлеченность чревата гордыней, во всяком случае, с ней неразрывно связана. Сальери убежден в собственной исключительности (избранности), сам себя называет гордым, что оборачивается (и это, наверное, наиболее существенно для Пушкина) подозрительностью и болезненной обидчивостью (“обиду чувствую глубоко”), непрерывным ожиданием “злейшей обиды” и встречи со “злейшим врагом» [Хализев, 2005, с. 147].

Сказанное поясняет многое в психологии Сальери. Ирония в том, что отмеченное выше не является причиной «неизбранности». Измени себя Сальери, это несомненно улучшило бы его отношения с другими, возможно, даже погасило бы зависть к Моцарту, но Моцартом он бы не стал. Конфликт в том, что принадлежность к *вертикали* в пьесе предстаёт как врождённая, она не является результатом выбора, актом доброй воли, как это представлено в сказках, где герою предлагается выбрать, по какой дороге пойти. Набор положительных качеств также не трамплин для взлёта. Дар свыше не даётся «в награду // Любви горящей, самоотверженья, // Трудов, усердия, молений», а «озаряет голову безумца» [Пушкин, 1978, т. 5, с. 307]. Гений – загадка. Разгадки его уникальности нет и быть не может, как не может быть разгадки Творца.

Моцарт в пьесе предстаёт сгустком несовершенств, с точки зрения Сальери, убеждённого в том, что он знает все составляющие совершенства. Это только подчёркивает тот факт, что пушкинский Моцарт рождён в сферах высшей гармонии. Его статус сказывается на результатах его труда, а не наоборот. Аналогом может служить дворянство. Оно может быть либо потомственным, т. е. унаследованным, либо личным, т. е. полученным за заслуги. «Дворянство» Моцарта – потомственное (он «унаследовал» его от Творца).

Сальери, напротив, стремится достичь высот, к которым не принадлежит по рождению. Но это вовсе не означает, что у него нет дара, как полагает А. Белый. Думаю, будет преувеличением свести дар Сальери к нулю. Пушкинский Сальери – высокий профессионал, обладающий тонким чутьём и философским умом. «Сальери не просто талантливый музыкант – он и мыслитель, способный к сильным, увлекательным софизмам» [Лотман, 1995, с. 310]. Моцарт отнюдь не кривит душой, когда говорит: «Он же гений, // Как ты да я». А. Белый отмечает, «что слово “гений” в устах Сальери обозначает не музыкальную одаренность, а то место, тот уровень, который он, Сальери, занимает в мире» [Белый, 1997, с. 741].

В отличие от Моцарта, гений которого предстаёт в пьесе как данность, Сальери проходит путь от стремления к высшей гармонии до её отрицания, выраженного в просветительской доктрине полезности искусства. Это его путь достижения того «уровня», который поможет ему получить «жалованное дворянство» в плане признания окружающих.

В терминах *вертикали* и *горизонталей* читателю представлены два типа гениальности. Гений *горизонталей* заземлён и зависим от веяний времени и признания. Гений *вертикали* свободен. Он сосредоточен на высшей гармонии, и критерий полезности на него не распространяется.

Две точки зрения на «полезность» отражают два «несовместимых» подхода к искусству.

Моцарт

*Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой.*

Сальери

*Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем?*

[Пушкин, 1978, т. 5, с. 310]

В литературоведении этот монолог обычно анализируется в терминах оппозиции «алгебра» и «гармония», следствие которой – «гордыня и зависть», находящиеся в ряду «главных страстей новоевропейского человека» [Сокурова, 2019, с. 23]. «Моцарт внушает Сальери не опасения собственника, а другое, не менее жгучее чувство – зависть» [Благой, 1967, с. 615]. Но не только это.

Речь о том, что человек возомнил себя наместником Бога на земле, взял на себя полномочия регулирования творческого процесса и процесса развития общества: «Все говорят: нет правды на земле. // Но правды нет – и выше». В этом угадывается мотив Ренессанса с его антропоцентризмом и выхолащиванием божественного начала в искусстве.

Отношение Пушкина к «пользе» в контексте поэзии известно. Наиболее часто цитируемое в этом плане высказывание в статье *Vie, poesies et pensees de Joseph Delorme* («Жизнь, стихотворения и мысли Иосифа Делорма»): «Поэзия, которая по своему высшему, свободному свойству не должна иметь никакой цели, кроме самой себя, колыми паче не должна унижаться до того, чтоб силою слова потрясать вечные истины, на которых основаны счастье и величие человеческое, или превращать свой божественный нектар в любострастный, воспалительный состав» [Пушкин, 1978, т. 7, с. 168]. То же, разумеется, относится и к музыке.

А. Белый очень точно формулирует природу термина «польза» в песне: «Основа “философии” Моцарта – религиозная. Она противопоставлена нерелигиозной, которая угадывается по “парольным” словам. К числу таковых относится слово “польза”, маркирующее просветительскую философию, “которой XVIII век дал свое имя» [Белый, 2009, с. 51].

«Государственные мысли историка»: историко-литературный ракурс

«Историческая» мысль в «Моцарте и Сальери» развивается вокруг идей Просвещения. Статья А. Белого, упомянутая выше, – первое и наиболее полное исследование их сути в формировании основных коллизий «Моцарта и Сальери». Поэтому имеет смысл остановиться подробнее на основных положениях.

Концепция А. Белого формируется вокруг литературно-идеологического аспекта, включающего просветительскую деятельность писателей и философов. Упоминается, прежде всего, Готшед в качестве основателя «лейпцигского классицизма» и пропагандиста вольтеровского направления с его жёсткими правилами. А. Белый выстраивает любопытные параллели между Вольтером и Сальери, включающие отношение к искусству и тему зависти.

Обращаясь к просветительству в музыке, А. Белый ссылается на реформу Глюка, упоминая о войне глюкистов и пиччинистов. Главным фокусом для него являются не они, а Рамо и его связь с «алгеброй» Сальери. «Рамо рассматривал музыку как науку (ср. “в науке искушенный”) и считал, что ее принципы или правила можно вывести из одного главного принципа, за который он принял резонанс звучащего тела. Рамо заложил теоретические основы современной теории гармонии и имел достойных последователей. Однако для современников его музыка была слишком необычной и рационалистичной, а теория отпугивала перегруженностью математикой. Фраза Сальери об алгебре и гармонии очень точно отвечает теории Рамо» [Белый, 1995, с. 110].

Круг ассоциаций, связанных с «алгеброй и гармонией», широк, учитывая время, кишачее просветительскими идеями в разных областях. Уверены, что их может быть куда больше, чем те, на которые Пушкин указывает в тек-

сте. Но всё же он вводит три имени как три фокальные точки, по которым читатель, не теряясь в догадках и множественности выдающихся фигур, мог бы судить об эволюции Сальери в русле вектора, заданного Пушкиным.

Глюк, Пиччини и Гайдн – вот те основные фигуры, к которым Сальери мысленно обращается (его монолог, конечно, внутренний). Эти фигуры упоминаются и А. Белым, но более детально на их роли он не останавливается. Однако именно они представляются важными в контексте понимания внутреннего конфликта Сальери.

Глюк вошёл в историю музыки как реформатор оперного искусства. Его реформа возникла накануне Великой французской революции, когда в противовес концепции *наслаждения* первоочередной задачей стало *идеологическое воспитание* слушателя. Теоретические принципы нововведения были направлены на преобразование «оперы-арии» в драматическое представление, где музыка должна была быть *иллюстрацией к тексту*, диктующему направление музыкальной мысли. Он был выразителем идей Просвещения, о которых с сарказмом позднее писал Пушкин: «Ничто не могло быть противоположнее поэзии, как та философия, которой XVIII век дал свое имя» [Пушкин, 1978, т. 7, с. 214].

Основные положения реформы Глюка (1767) также можно трактовать как движение в противоположную сторону от поэзии по пути замещения музыки как чистого искусства идейностью и идеологией. Опера превращалась в просветительскую драму, положенную на музыку. Ничто не должно уводить в сторону от идеи, отвлекать внимание на постороннее, на эстетическое удовольствие как таковое. Отсюда – требование простоты и ясности в либретто и музыке. Мелодические украшения из арий должны исключаться, а речитатив служит смещению внимания на текст. Всё должно быть слажено в программном виде искусства. Не только музыка, но и балет, и хор должны быть подчинены усилению главной идеи.

Именно эти «пленительные тайны» открыл Глюк своему ученику Сальери, чья опера «Данаиды», опиравшаяся на реформаторские идеи Глюка, куривавшего своего ученика во время её создания, имела большой успех. «Ифигения в Авлиде» Глюка, которую упоминает Сальери («Ифигении начальные звуки»), стала символом революционных настроений. «Ария Ахиллеса заставила всех офицеров в невольном порыве вскочить с мест и обнажить шпаги. Финальный хор приобрел всенародную популярность и в годы революции распевался на улицах Парижа как революционная песня наравне с Марсельезой» [Гозенпуд].

«Ифигения в Авлиде» фигурирует в качестве примера в первом номере глюковской реформы, где обсуждается вопрос жертвы: личное должно быть «принесено в жертву общественному» (Ифигения отказывается бежать с возлюбленным, готовясь взойти на жертвенник, как велит обычай). Одна из последних опер Глюка – «Ифигения в Тавриде», чей сюжет упомянут Пушкиным в «Путешествиях Онегина» («Воображенью край священный: // С Атридом спорил там Пилад») – является венцом новаторских идей Глюка. Она более трагична, чем «Ифигения в Авлиде». В ней ставится вопрос выбора: кого из двух пленников – Ореста или Пилада, друзей, любящих друг друга, – принести в жертву во спасение правителя. Каждый готов сам стать жертвой, что бы не видеть смерти друга.

Инверсия этого мотива угадывается в последнем монологе Сальери, где тема дружбы и жертвы решается в другом ключе: один из друзей считает другого врагом и готовится сделать его жертвой во спасение священного идеала «пользы» в искусстве.

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

*И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайдн
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь — пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.*

[Пушкин, 1978, т. 5, с. 311]

Гайдн и «новый Гайдн», как Сальери называет Моцарта, являются «еретиками» в музыке. В противовес нововведениям Глюка венские классики создали высокий тип инструментальной музыки, совмещавшей богатство музыкальной образности с совершенством формы. Вообще эстетика классицизма зиждилась на философии гармонии, лежащей в основе мироустройства, что нашло отражение в таких музыкальных формах, как соната и симфония. Венская классическая школа объединяла различные элементы церковной музыки, зингшпиля, симфонии, а также элементы ораторий Гайдна, одна из которых — «Сотворение мира» — явилась грандиозной вехой, вершиной в искусстве оратории. Само ее название знаменательно. Здесь две парадигмы сотворения — божественного (эволюционного) и человеческого (революционного) — столкнулись в концепции двух направлений в музыке, основанных на противоположных идеалах.

Гайдн и Моцарт — идеологические противники Сальери. Но Пушкин вносит в эти отношения неожиданный поворот. Оказывается, Сальери испытывает тайную любовь к тому, что делают его противники. В своём монологе Сальери фактически признаётся, что истинный восторг и «дивное упоение» он испытывает от музыки, которая вдохновляла его некогда «в келье».

Сфера былых предпочтений Сальери очерчена довольно чётко. Орган, старинная церковь — вот отправные точки, по которым можно судить о характере музыки, глубоко и искренне волновавшей Сальери в начале его творческого пути. В результате он отрёкся от наук, ставя музыку превыше всего. И вдохновение посещало его:

*Нередко, просидев в безмолвной келье
Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
Вкусив восторг и слезы вдохновенья...*

[Пушкин, 1978, т. 5, с. 307]

В этой части монолога Пушкин обыгрывает сюжет, как он скажет в другом стихотворении, «чудного мгновенья». В «безмолвной келье» Сальери испытал «чудное мгновенье», но «бурь порыв мятежный развеял прежние мечты», и все эти годы «в глуши, во мраке заточенья» с его «глухою славой» он ждал, чтоб «для него воскресли вновь» «и творческая ночь и вдохновенье». И душе «настало пробужденье»: «гений чистой красоты» — «новый Гайдн» — «восторгом дивно упоил» его, воскрешая «заветный дар любви» [Пушкин, 1977, т. 2, с. 238].

Безусловно, внутренний конфликт Сальери выстроен на его тайной любви к высшей гармонии – злейшему врагу просветителей. С позиций просветительства эта любовь порочна, так как идёт вразрез с идеологией. «Полезно» блекнет перед «наслаждением», а значит, источник «наслаждения» нужно принести в жертву, дабы сохранить трон просветительства. В этом Сальери видит свой священный долг, и это делает его избранником в собственных глазах:

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

[Пушкин, 1978, т. 5, с. 310]

Сальери мнит себя жрецом. Для него это не убийство, а священный ритуал. Порочность его не в том, что он взял на себя роль жреца, а что перед расправой захотел насладиться жертвой.

Моцарт не принял реформы Глюка в целом, но использовал некоторые моменты, обогатив новым звучанием свои оперы. И это свойственно представителям венской классической школы, вбирающей то лучшее из новаторских поисков своих коллег, что помогает развивать гармонию «на встречном течении», как сказал бы А. А. Веселовский.

По Веселовскому, рациональное и иррациональное не противоборствуют, а сосуществуют в творческом акте, по-разному проявляя себя в художественном и нехудожественном процессе сотворения.

«...Искусство не выделяет сначала идею предмета, освобождая ее от формальных затемнений, чтобы оставить за нею лишь всецело отвечающую ей форму; скорее можно бы сказать, что формальные особенности предмета более других останавливают на себе внимание, делаются характерным признаком предмета, его символом, его идеей. Но процесс совершается ни в ту, ни в другую сторону, ни от идеи к форме, ни от формы к идее: он совершается совместно, путем особой психической апперцепции, воспринимающей исключительно внешние, формальные признаки явлений, которые и становятся содержанием, художественной (в отличие от социальной, нравственной и т. д.) идеей поэтического произведения. Наблюдение над этим психическим актом приведет нас впоследствии к другому определению поэзии – со стороны ее творческого процесса <...> Это ставит перед нами вопрос о цели искусства и процессе художественного творчества; две точки зрения, давшие повод к другим, новым и старым, определениям поэзии» [Веселовский, 2011, с. 96].

Идеологическое искусство «выделяет сначала идею предмета». Сальери, выбрав эту стезю, потерял ту «особую психическую апперцепцию», которая делает искусство искусством. Он завидует не славе Моцарта и даже не его таланту, а «особой психической апперцепции» – вдохновению, которое излучает Моцарт. С мотива былого вдохновения начинается монолог Сальери и тем же мотивом проникнут его последний монолог. Вдохновение – это его потерянный рай, которого он лишился, вкусив с древа Просвещения.

Тот факт, что все эти идеи были животрепещущими для Пушкина, ставит вопрос о *встречном течении*, на котором писался «Моцарт и Сальери».

Кто прототип?

Вопрос прототипа Сальери широко обсуждается в пушкиноведении. Одна из версий, высказанная И. Щегловым и поддержанная В. Розановым,

связана с Баратынским. Версия натянутая, учитывая тщательное исследование Ю. Тынянова в книге «Архаисты и Пушкин», где он не только, опираясь на факты, проанализировал историю отношений Пушкина и Катенина, но и дал блестящий анализ текстов обоих в связи с историей публикации поэмы Катенина «Старая быль», бывшей выпадом против Пушкина.

Суть этой скрытой литературной дуэли, напомним, в том, что Катенин, удручённый провалом «Андромахи», которую Пушкин высоко оценил, уехал к себе в деревню и там написал Essay, как он окрестил своё стихотворное детище, после чего отправил его Пушкину с просьбой опубликовать в «Северных цветах». Как показывает Тынянов, «смысл “Старой были” направлен против Пушкина, а в “Посвящении” сделан отводящий подозрение комплимент» [Тынянов, 1929, с. 172–173].

Что именно содержало в себе выпад против Пушкина? Прежде всего, вызывающим был сюжет состязания поэтов-бардов во дворце Владимира Красное Солнышко. Один из поэтов был греком, притом скопцом, преуспевшим в лести и тем сыскавшим милость в глазах князя Владимира. Он-то и выходит победителем из поединка со седовласым поэтом, предпочитавшим наградам свободу и достоинство. По совету князя русский витязь отказывается от состязания и получает кубок за прошлые заслуги, но «поражение его более почётное» [Тынянов, 1929, с. 165].

Грек получает коня и доспехи, но доспехи оказываются ему тяжелы. И он отправляет их домой. Добавим, что в сочетании с метром, взятым из «Песни о вещем Олеге» (исключая песню грека), метафора коня также становится ещё одной аллюзией на пушкинскую «Песнь...», притом довольно зловещей. Это уже намёк на смерть поэта-победителя от «от коня своего». «Посвящение» Пушкину «было уже явным адресом» [Тынянов, 1929, с. 165]. Пушкин не мог не уловить всех тех нюансов, которые вложил Катенин.

По мере развёртывания сюжета «Посвящения» появляется и намёк на Байрона («Бейронское пенье»), а «центр внимания переносится с самого кубка на питье» [Тынянов, 1929, с. 167]. Именно оно поверяет истинный талант, по Катенину. В «Моцарте и Сальери» истинный талант тоже поверяется «питьём», хотя и опосредованно, через «гения и злодейство».

У Катенина «питьё» не отравлено. Питьё как яд фигурирует уже в ответе Пушкина, где и сам автор «Посвящения» назван «лукавым», и питьё «отравой»:

*Товарищ милый, но лукавый,
Твой кубок полон не вином,
А упительной отравой...*

[Пушкин, 1977, т. 3, с. 82]

«В 1832 г. появляются в “Северных цветах” написанные осенью 1830 г. “Моцарт и Сальери”, и Катенин, по-видимому, находит здесь своеобразный ответ на состязание в “Старой были”: в сопоставлении Сальери и Моцарта, в самой фигуре Сальери ему чудится *argière pensée*» [Тынянов, 1929, с. 175]. Назвав гипотезу Тынянова «интересной, но в принципе недоказуемой» [Долинин, 2011, с. 46], А. А. Долинин не учёл, что не поиск прямых доказательств, а вероятность картины, полученной в результате анализа, делает гипотезу состоятельной. К прямым могут относиться письменные или устные признания автора. Но даже если писатель и оставит подобное свидетельство, оно всё равно может быть поставлено под сомнение, так как нет доказательств, что он не пытался таким образом пустить критиков по ложному следу.

Строго говоря, в любом расследовании есть не прямые улики, которые в отсутствие прямых могут сыграть решающую роль. В судебном деле «косвенные доказательства оцениваются по различным критериям. Это и вероятность случайного их появления, и взаимосвязанность с другими доказательствами, и форма их связи с доказываемым тезисом» [Шелегов, 2015, с. 167–168]. Анализ Тынянова отвечает всем вышеперечисленным критериям: в его аргументах отсутствует элемент «случайного появления», между ними прослеживается чёткая связь, и форма связи с главным тезисом логически и фактически обоснована.

Возвращаясь к тексту пушкинской трагедии, нужно отметить, что мотив творческого поединка, который существует в сознании Сальери, возникает в переписке П. А. Катенина. Так, в конце 1827 г. он «был сильно раздосадован балладой Пушкина “Жених”, в которой видел “состязание” с собой и о которой писал тому же Бахтину: “Наташа Пушкина («Жених» 10/III) очень дурна, вся сшита из лоскутьев, Светлана и Убийца (баллада Катенина 10/III) украдены бесовестно, и во всем нет никакого смысла. Правда и то, что ему незачем стараться: все хвалят»» [Тынянов, 1929, с. 170]. И это не единственный случай, свидетельствующий о постоянном раздражении Катенина.

Что же касается сюжета катенинского *Essay*, как он назвал «Старую бль» в письме к Н. И. Бахтину (11 февраля 1828 г., Шаево), то и кубок с питьём, переданный из рук седовласого поэта молодому, и лукавство автора, пытающегося прикрыть истинные чувства панегириком, и «отрава», да и вся подоплёка написания пасквиля перекликаются с мотивами «Моцарта и Сальери». Только суть не в этих совпадениях, а в том, как их осмыслить.

Поиск прототипа имеет смысл только тогда, когда за этим стоит более общая задача по выявлению и обобщению тех важных тенденций, которые он олицетворяет. Писатель пушкинского калибра не занимается сведением личных счётов на странице художественного произведения. Для этого существуют пародия, сатира и другие жанры. Даже Катенин в своём *Essay*, хоть и вывел Пушкина, имел цель более широкую. Он решал проблему поэта и свободы.

Катенин пародировал в песне грека «Стансы» Пушкина, написанные в 1826 году и опубликованные в 1828-м. В том же году созданы «Друзьям». Это резко расходилось с политическими воззрениями Катенина.

Как отмечает Ю. Тынянов, Сальери воплощал в себе черты «поэта “силы” и “чести”», которые «оправдывали связь в 20-х годах архаистического направления с радикализмом. “Моцарт” был “поэтом”, которого Пушкин противопоставлял катенинскому Евдору и “старому русскому воину”, превращённому им в Сальери» [Тынянов, 1929, с. 177]. Замечание Тынянова интересно ещё и тем, что он проводит параллель не с Катениным, а с его литературным героем, отражающим идеи Катенина.

Пушкин расширил круг этих идей, дополнив идеологическую компоненту литературной, разработанной в трактате Катенина «Размышления и разборы», сделавшем «1830 год одной из самых знаменательных дат истории эстетических учений в России» [Фризман, 1981, с. 32]. В этом плане образ Сальери – собирательный, сформированный идеями и концепциями, обсуждавшимися в литературной среде соратников и противников. Прототип – это необходимый стержень, на который наматывается многое. Сам по себе он даёт направление мысли писателя, но не является единственным источником, из которого лепится образ.

Как отмечает Л. Г. Фризман, «в 1820-х – начале 1830-х годов в России была создана оригинальная эстетическая система, которая не укладывалась в

рамки ни классицизма, ни романтизма, которая отразила своеобразие путей развития русской эстетической мысли и противоречия которой – это противоречия катенинской эпохи, эпохи, когда романтизм терял свою господствующую роль в литературе, уступая ее реализму» [Фризман, 1981, с. 11]. Без понимания происходившего на литературной арене того времени невозможно составить представление о динамике процессов, «протекавших в литературе и искусстве, об их движущих силах, о “связи времен” в истории нашей культуры» [Фризман, 1981, с. 11].

«Правила» и «наитие»

Вопрос о «правилах» – «один из главных, определяющих в характеристике эстетических позиций Катенина», оказавших «первостепенное воздействие на его репутацию» [Фризман, 198, с. 37–38]. Вокруг него развернулась полемика, в которой приняли участие и Мерзляков, выступивший поборником «правил», и Полевой, ставший на противоположную точку зрения, и Веневитинов, высказавшийся против Полевого, и, конечно же, Пушкин.

«Правило есть краткое изложение истины, рассудком замеченной и опытом подтвержденной», – писал Катенин [Катенин, 1981, с. 140]. Он не только верил в существование «истинного», «рассудком замеченного», но и в то, что все сойдутся на том, что есть «истинное». А дальше уже художник волен действовать в соответствии с той формой, которую он избрал, полагаясь на свой вкус и интуицию. В этом сказалась «пропаганда “образа мысли” XVIII столетия», которая «оборачивалась утверждением “нового, истинного направления” в литературе» [Фризман, 1981, с. 43].

Разногласия Пушкина и Катенина особо остро проявились в отношении «Бориса Годунова», которого Катенин не воспринял, так как он выпадал из его системы представлений о драме. Его письмо неизвестному адресату от 1 февраля 1831 г. посвящено разгромному разбору «Годунова», которого он осудил по многим параметрам, показав, как бы он сам построил те или иные сцены («Следовало сначала Бориса показать во всем величии; его избранье, клятва в церкви сорочкой делиться с народом, общий восторг, бегство татар» и т. д. [Катенин, 1981, с. 306]).

«Ты требуешь обстоятельного отзыва о “Годунове”: не смею послушаться. Самое лучшее в нем слог; погрешности, небрежности, обмолвки водятся там и сям, но их стоило бы только приятелю (кабы у Пушкина был толковый) карандашом заметить, а ему в одно утро выправить» [Катенин, 1981, с. 306].

Но и к слогу были предъявлены претензии, касающиеся смешения стилей. В письме к неизвестному в конце января – начале февраля 1831 г., где Катенин проанализировал вкратце главные, по его мнению, недостатки «Годунова», он так оценил слог: «Славянский и новейший, высокий и площадной – соединяются в одних лицах, на одной странице, часто в одной строчке» [Катенин, 1981, с. 312].

Все эти «недостатки» были не чем иным, как знаком развития нового жанра. «Катенин не захотел или не смог увидеть, что то качество, которое он счел “лоскутностью” трагедии, было результатом реализации глубоко новаторского замысла драматурга» [Фризман, 1981, с. 31].

Пушкин, при всей его аналитичности, исходил не из «правила», а из «наития», которое ведёт большого поэта в момент творческого акта. «Правилом» «наития» нельзя поверить, потому что момент творчества сакраментален и в нём поэт сближен с Творцом. Именно такую свободу имел в виду Пушкин, когда писал в «Письме к издателю “Московского вестника”»:

«...я в литературе скептик (чтоб не сказать хуже) и что все ее секты для меня равны, представляя каждая свою выгодную и невыгодную сторону. Обряды и формы должны ли суеверно поработать литературную совесть? <...> Твердо уверенный, что устарелые формы нашего театра требуют преобразования, я расположил свою трагедию по системе Отца нашего Шекспира, и принес ему в жертву пред его алтарь два классические единства, и едва сохранил последнее. Кроме сей пресловутой тройственности есть и единство, о котором французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспаривать его необходимость), единство слога – сего 4-го необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский и немецкий. Вы чувствуете, что и я последовал столь соблазнительному примеру» [Пушкин, 1978, т. 7, с. 51–52].

Получив высокую оценку «Годунова» от Дельвига и Киреевского, «Пушкин с любопытством ждал отзыва из другого лагеря своих друзей, от Катенина. Но отзыв этого единственного из “русских Шлегелей”, который, по словам Пушкина, “знал свое дело”, должен был бы очень больно разочаровать Пушкина, если бы дошел до него» [Алексеев и др., 1935, с. 458]. Этот отзыв довольно любопытен:

«Возвращаясь к “Борису Годунову”, желаю спросить: что от него пользы белому свету? qu'est ce qu'il prouve?? На театр он нейдет, поэмой его назвать нельзя, ни романом, ни историей в лицах, ничем; для которого из чувств человеческих он имеет цену или достоинство? Кому будет охота его читать, когда пройдет первое любопытство? Я его сегодня перечел в третий раз, и уж многое пропускал, а кончил, да подумал: О <то есть “нуль”>» [Катенин, 1981, с. 310].

Это удивительно совпадает с сальериевским «Что пользы в нем?! Если бы письмо не было датировано 1 февраля 1831 г., можно было бы заподозрить, что адресат показал его Пушкину в момент работы над «Моцартом и Сальери». Но это было бы необязательно, учитывая, что вопрос «пользы» поднимался Катениным не раз. С него открывается и трактат:

«Сколько написано теорий об изящном! Как все они произвольны, сбивчивы и темны! Какую пользу принесли или принести могут? Физика стала наукою дельною с той только поры, когда откинули все умствования, системы и догадки, чтобы заняться единственно наблюдением и испытанием природы: не пора ли взяться за то же в эстетике?» [Катенин, 1981, с. 47].

Во второй статье «Раздумий и разборов» Катенин, противопоставляя два типа поэтов – работающих с «новым источником» и работающих с переводом, пишет:

«...если бы даже поэт имел счастье найти под руками новый источник, никем не исчерпанный, все бы несправедливо было превозносить его дар над тем, кому менее выгодная доля досталась, но кто своим умом и прилежанием и то обратил в пользу» [Катенин, 1981, с. 47].

Эту статью Пушкин не мог пропустить, как не мог не запомнить и показательное высказывание Катенина о писателях старой школы, проявивших «истинную любовь к искусству» тем, что явили «степенное в нем упражнение» [Катенин, 1981, с. 184] (ср.: «...Ремесло // Поставил я подножием искусству»).

При этом нужно внести ясность касательно характера разногласий. И Пушкин, и Катенин разделяли идеи народности, единства слога, историчности, но понимали их по-разному. «Свое дело Катенин знал. Но оно далеко не совпадало с делом Пушкина. Катенин склонен был видеть в каждом герое одно, ведущее качество, Пушкин – совокупность разных качеств, черт, свойств.

Катенинское понимание правды характера одномерно, пушкинское — многогранно» [Фризмэн, 1981, с. 24].

Заключение

Формируя характеры героев трагедии, Пушкин исходил из атмосферы интеллектуальных споров, связанных с вопросами дальнейшего развития литературы. Пушкин руководствовался принципом, идущим от Шекспира: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры» (Table-talk) [Пушкин, 1978, т. 7, с. 65]. Поэтому и Сальери у него ностальгически вспоминает о минутах высокого вдохновения, связанного именно с духовным аспектом.

Список источников

Алексеев М. П., Бонди С. М., Винокур Г. О., Оксман Ю. Г., Слонимский А. Л., Томашевский Б. В., Яковлев Н. В., Якубович Д. П. Комментарии // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 7: Драматические произведения. Л.: Изд-во АН СССР, 1935. С. 365–700.

Белый А. А. О «Моцарте и Сальери» // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней / сост. и науч. ред. В. С. Непомнящий. М.: Наследие, 1997. С. 733–764.

Белый А. А. Преображение героя в «Маленьких трагедиях А. С. Пушкина // Духовно-нравственные основы русской литературы. Кострома: КГУ им. Н. А. Некрасова, 2009. С. 47–53.

Белый А. А. «Я понять тебя хочу». М.: Индрик, 1995. 189 с.

Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина 1826–1830. М.: Советский писатель, 1967. 723 с.

Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика / сост., вступ. ст., посл., коммент. И. О. Шайтанова. СПб.: Университетская книга, 2011. (Российские Прописки). 688 с.

Гершензон М. Мудрость Пушкина. М.: Книгоиздательство писателей в Москве, 1919. 229 с.

Гозенпуд А. Опера Глюка «Ифигения в Авлиде» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.belcanto.ru/aulide.html> (дата обращения 17.03.2023).

Долинин А. А. Из нового комментария к «Моцарту и Сальери» // Западный сборник: в честь 80-летия П. Р. Заборова. СПб.: Изд. Пушкинского дома, 2011. С. 34–54.

Катенин П. А. Размышления и разборы. М.: Искусство, 1981. 374 с.

Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: в 2 т. / под ред. М. Гершензона. М.: Путь, 1911. Т. 2. 296 с.

Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб, 1995. 854 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 2: Стихотворения, 1820–1826. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1977. 399 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 3: Стихотворения, 1827–1836. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1977. 495 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 5: Евгений Онегин. Драматические произведения. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. 527 с.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Т. 7: Критика и публицистика. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. 543 с.

Сокурова О. Б. Духовные проблемы новоевропейского человека в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина // Наследие веков. 2019. № 2. С. 23–33.

Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин // Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. 598 с.

Фризман Л. Г. Парадокс Катенина // Катенин П. А. Размышления и разборы / сост., подгот. текста, вступ. статья и примеч. Л. Г. Фризмана. М.: Искусство, 1981. (История эстетики в памятниках и документах). С. 9–44.

Хализев В. Е. «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина в свете теорий личности XX века // Проблемы исторической поэтики. 2005. № 7. С. 139–152.

Шелегов Ю. В. О специфике оценки косвенных доказательств в уголовном судопроизводстве. Оценка косвенных доказательств // Пробелы в российском законодательстве. 2015. № 6. С. 167–171.

References

Alekseev M. P., Bondi S. M., Vinokur G. O., Oxman Yu. G., Slonimsky A. L., Tomashevsky B. V., Yakovlev N. V., Yakubovich D. P. (1935). Comments. Pushkin A. S. *Complete Works. Vol. 7: Dramatic Works*. Leningrad, Publishing House of the USSR AS, pp. 365-700. (In Russian).

Bely A. A. (1997). About “Mozart and Salieri”. *“Mozart and Salieri”, the tragedy of Pushkin. Movement in time. An anthology of interpretations and concepts from Belinsky to the present day*. Comp., scientific ed. V. S. Nepomnyashchy. Moscow, Heritage, pp. 733-764. (In Russian).

Bely A.A. (1995). *“I want to understand you.”* Moscow, Indrik, 189 p. (In Russian).

Bely A. A. (2009). Transformation of the hero in “Little tragedies” of A. S. Pushkin. *Spiritual and moral foundations of Russian literature*. Kostroma, Nekrasov KSU, pp. 47-53. (In Russian).

Blagoy D. D. (1967). *Pushkin's creative path 1826-1830*. Moscow, Soviet writer, 723 p. (In Russian).

Dolinin A. A. (2011). From a new commentary to “Mozart and Salieri”. *Western collection*. In honor of the 80th anniversary of P. R. Zaborov. Saint Petersburg, Pushkin House, pp. 34-54. (In Russian).

Frizman L. G. (1981). Katenin's paradox. Katenin P. A. *Reflections and analyzes*. Comp., prep. text, intr. article and notes by L. G. Frizman. Moscow, Art, (History of aesthetics in monuments and documents), pp. 9-44. (In Russian).

Gershenzon M. (1919). *The Wisdom of Pushkin*. Moscow, Book Publishing House of Writers in Moscow, 229 p. (In Russian).

Gozenpud A. *Gluck's opera “Iphigenia in Aulis”*. Available at: <https://www.belcanto.ru/aulide.html> (accesses 17.03.2023). (In Russian).

Katenin P. A. (1981). *Reflections and analysis*. Moscow, Art, 374 p. (In Russian).

Khalizev V. E. (2005). “Mozart and Salieri” by A. S. Pushkin in the light of personal-ity theories of the 20th century. *Problems of Historical Poetics*, no. 7, pp. 139-152. (In Russian).

Kireevsky I.V. (1911). *Complete works: in 2 vols*. Ed. M. Gershenzon. Moscow, Way, vol. 2, 296 p. (In Russian).

Lotman Yu. M. (1995). *Pushkin. Biography of the writer. Articles and notes. 1960-1990. “Eugene Onegin”. A comment*. Saint Petersburg, Art-SPb, 854 p. (In Russian).

Pushkin A.S. (1977). *Complete works: in 10 vols. Vol. 2 : Poems, 1820-1826*. Leningrad, Science, Leningrad Department, 399 p. (In Russian).

Pushkin A.S. (1977). *Complete works: in 10 vols. Vol. 3 : Poems, 1827-1836*. Leningrad, Science, Leningrad Department, 495 p. (In Russian).

Pushkin A.S. (1978). *Complete works: in 10 vols. Vol. 5 : Evgeny Onegin. Dramatic works*. Leningrad, Science, Leningrad Department, 527 p. (In Russian).

Pushkin A.S. (1978). *Complete works: in 10 vols. Vol. 7 : Criticism and journalism*. Leningrad, Science, Leningrad Department, 543 p. (In Russian).

Shelegov Yu. V. (2015). On the specifics of assessing circumstantial evidence in criminal proceedings. Evaluation of circumstantial evidence. *Gaps in Russian Legislation*, no. 6, pp. 167-171. (In Russian).

Sokurova O. B. (2019). Spiritual problems of modern European man in “Little Tragedies” by A. S. Pushkin. *Heritage of the Ages*, no. 2, pp. 23-33. (In Russian).

Тынянов Ю. (1929). Archaists and Pushkin. *Archaists and innovators*. Leningrad, Surf, 598 p. (In Russian).

Veselovsky A. N. (2011). *Selected works: Historical poetics*. Comp., intro. article, last, comment. by I. O. Shaitanov. Saint Petersburg, University Book, (Russian Propylaea), 688 p. (In Russian).

Сведения об авторе

Зубарева Вера Кимовна – Ph.D. Пенсильванского университета, главный редактор журнала «Гостиная», президент проекта «Русское безрубжье», vera.zubarev@gmail.com

Information about the Author

Vera K. Zubareva – Ph.D. of the University of Pennsylvania, Editor-in-Chief of “*Gostinaya*” journal, a president of “*Russkoe Bezrubezhie*” project, vera.zubarev@gmail.com

Статья поступила в редакцию 28.03.2024; одобрена после рецензирования 21.06.2024; принята к публикации 21.06.2024.

The article was submitted 28.03.2024; approved after reviewing 21.06.2024; accepted for publication 21.06.2024.