

## МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО

### САЛЬЕРИ И МОЦАРТ В ПРОБЛЕМАТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА (В ПРОДОЛЖЕНИЕ ТЕМЫ)

*Ивонина Людмила Фёдоровна*

*Заслуженная артистка России, профессор Пермского государственного института культуры,  
РФ, г. Пермь*

*E-mail: [ivoninaluda@gmail.com](mailto:ivoninaluda@gmail.com)*

### INTERPRETATION OF SALIERI AND MOZART AS CHARACTERS IN A TRAGEDY BY ALEXANDER PUSHKIN

*Lyudmila Ivonina*

*Honoured artist of Russia, Associate Professor, Perm State Institute of Culture,  
Russia, Perm*

#### АННОТАЦИЯ

Автор анализирует образы Моцарта и Сальери с помощью метода моделирования ситуации: герои действуют и мыслят в предполагаемых обстоятельствах. Данный подход позволяет рассмотреть мотивы действий героев трагедии А.С. Пушкина с новой стороны, что дополняет характеристики образов новыми психологическими нюансами, обогащает традиционные подходы к оценке их взаимоотношений. Образ Сальери рассматривается, кроме того, как модель искажённого понимания траектории движения к творческому олимпу.

#### ABSTRACT

The author analyses the characters of Mozart and Salieri using the method of modeling situations: characters act and think under imaginary circumstances. This approach gives a new outlook on the motives of the characters in the tragedy by Alexander Pushkin, adding new psychological nuances and enriching the conventional perception of their relationship. Moreover, the Salieri character is shown as a model of how the idea of reaching the creative success may be warped.

**Ключевые слова:** Моцарт и Сальери, художественный образ, творчество, развитие, художественный текст, интерпретация, многослойность замысла, многомерность художественного образа.

**Keywords:** Mozart and Salieri, artistic image, creativity, development, literary text, interpretation, layers of meaning, multidimensionality of an artistic image.

В художественной литературе встречаются темы, обсуждение которых раскрывает общую проблематику смежных искусств. Одним из таких феноменов, указывающих на интеграцию искусств, является «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина из цикла «Маленькие трагедии».

Принадлежность героев трагедии к миру музыкального искусства естественным образом вызывает к себе интерес исследователей-музыковедов. Так, в музыкальных изданиях появляются статьи Д. Д. Благого (Нечаева) [5, с. 124-128], А. М. Цукера [36], И. А. Ильина [13; 14], что объясняется смысловой многозначностью как самой легенды, так и пушкинского текста: «Миф, как известно, с его символикой и метафоричностью, игрой скрытых смыслов и ассоциаций может иметь бесконечное число толкований, и только этим можно объяснить то обилие интерпре-

таций данной трагедии, какое мы встречаем в пушкиноведении, едва ли не превосходящее все другие пушкинские сочинения» [36, с. 35].

Эта «маленькая» трагедия Александра Сергеевича Пушкина – в значении слова «короткая», «недлительная», уместившаяся, как отмечает один из выдающихся пушкинистов Д. Д. Благой, в небольшом объеме – всего 231 стих, написанная поэтом в течение двух-трех дней, имеющая всего лишь две сцены, два действующих лица, но «по богатству творческой мысли, силе и глубине психологического анализа» являющаяся «одним из самых выдающихся созданий Пушкина» [4, с. 610], – действительно поднимает чуть ли не все основные вопросы как бытия, так и творчества.

По существу, трагедия Пушкина представляет собой монолог Сальери, в котором Моцарт приходит

и уходит, врываясь в размышления Сальери, появляется и исчезает, как бы символизируя скоротечность и недолговечность творческих озарений.

Что же раскрывает образ Сальери в этом ракурсе? В более поздней версии сюжета, в пьесе Питера Шеффера [39], как и в одноименном с ней фильме Милоша Формана, в финале действия Сальери отпускает грехи посредственностям всех времён и народов, называя себя их покровителем. Сальери, таким образом, символизирует (возможно) труд, лишённый таланта.

Позволим себе выделить – на правах интерпретации – лишь некоторые элементы из целой галереи смыслов, которые содержит трагедия, и изложить их, следуя логике композиции самого Пушкина, – в трёх частях. (Как отмечает Д. Д. Благой [4], *трём* монологам Сальери в трагедии соответствует *троекратное* исполнение произведений Моцарта. Пушкин «с гениальным расчетом великого зодчего художественного слова» не дает Моцарту ни одного монолога, зато он раскрывает Моцарта непосредственно в его музыке, определяя обязательность её звучания в ремарках: «играет».)

**Часть первая.** Является ли Сальери самим собой?

«Звуки умертвив, Музыку я разъял как труп»: это признание Сальери – часто цитируемое, как и многие другие многомерные пушкинские лаконизмы, весьма смелое для композитора, считающего себя великим, – выглядит страшным, ведь начиналась творческая жизнь героя с любви и интуитивного чувства прекрасного: «Родился я с любовью к искусству; || Ребенком будучи, когда высоко || Звучал орган в старинной церкви нашей, || Я слушал и заслушивался – слезы || Невольные и сладкие текли». Но итог эволюции героя – способность к совершению злодеяния, завуалированного в ложнофилософской апологии.

Изучая Пушкина в 70-е годы, мы были убеждены в том, что единственно верный путь к пониманию трагедии – воспринимать имена знаменитых композиторов как обобщённые образы. Такой подход значительно упрощал восприятие текста, позволял решить задачу по принципу «чёрное и белое». Отсутствие неоднозначности суждений, определяющее ментальность людей того времени, с одной стороны, делало более доступным основной смысл трагедии, с другой стороны – сильно обедняло художественную многоплановость пушкинского текста.

Исследования тех лет, однако, подтверждают, что Пушкин, напротив, был убеждён в том, что отталкивается не от легенды, а от реальных событий: иначе говоря, вина Сальери для него была очевидна. Это обосновывает Д. Д. Благой, ссылаясь на источники [8], а также на принцип Пушкина опираться в работе на точно выверенное знание фактического материала. По его мнению, в отношении замысла трагедии поэт должен был пойти тем же путем, каким шел при работе над своими художественно-историческими произведениями, и в годы, предшествующие написанию «Моцарта и Сальери», тщательно собирал необходимый материал, «пользуясь всеми до-

ступными ему печатными источниками, по тому времени не очень многочисленными, и, надо думать, устными рассказами лично ему знакомых сведущих и компетентных русских музыкантов, и музыковедов» [4, с. 611].

По мнению Д. Д. Благого, несомненным подтверждением отношения Пушкина к Сальери является заметка, в которой поэт высказывается о личности композитора: «В первое представление „Дон Жуана“, в то время, когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта – раздался свист – все обратились с негодованием, и знаменитый Салиери вышел из залы – в бешенстве, снедаемый завистью» [4, с. 613]. На вопрос, «почему он позволил себе заставить Сальери отравить Моцарта», Пушкин отвечал, что «он не видит никакой разницы между „освистать“ и „отравить“» [21, с. 272].

Итак, Сальери – это действительно Сальери. И всё-таки Пушкин не называет героев пьесы по именам, оставляя возможность художественного и психологического обобщения, с одной стороны, и ограничивая их диапазон конкретно-историческими событиями – с другой. И в самом деле, если заменить «Сальери» на «завистник», а «Моцарт» на «гений» или «творец», то из самой трагедии уходит то главное, что связано с их реально существующей музыкой, которая неотъемлемым участником событий входит в данный сюжет.

Кстати, из труда Д. Д. Благого (старшего) мы узнаём, что Пушкин и сам планировал изменить первоначальное заглавие «Моцарт и Сальери» на новое – «Зависть», но отказался от этого. Д. Д. Благой отмечает, что вариант заглавия «Зависть» относится к октябрю 1830 года. Однако уже в конце ноября 1830 года этот вариант отброшен, и пьеса даже прямо обозначена «Сальери» [30]. (Было бы жаль, если бы Пушкин не принял этого решения. Совершенство названия трагедии в том виде, в котором мы её знаем, почти наверняка обеспечило ей весомую долю успеха: кроме преимуществ, связанных с всевозможными противопоставлениями, оно содержит в себе основной акцент на истории взаимоотношений).

Ещё несколько крайне интересных фактов. По мнению Д. Д. Благого, первоначальный замысел пьесы развивался под воздействием биографических обстоятельств в жизни самого Пушкина и имел для поэта особое значение в связи с его личными переживаниями. Под воздействием особенностей жизненной ситуации были подняты определённые эстетические и этические проблемы, и историческая реальность сюжета пьесы для Пушкина была принципиально важна. По примеру «Скупого рыцаря», которого Пушкин представил как перевод с несуществующего английского подлинника, он намеревался предпослать «Моцарту и Сальери» подзаголовок «с немецкого» и выдать его не за оригинальное произведение, а за перевод, тем самым, как считает Д. Д. Благой, «принимая на себя всю полноту ответственности» [4, с. 615].

И тем не менее, Моцарт и Сальери Пушкина – это персонажи пьесы и, «становясь образом», уже не могут претендовать на однозначное их толкование.

Напомним, парадокс в том, что «образ знает больше, чем его творец, и каждое новое поколение открывает в нем новые и новые содержательные глубины» [11].

Позволим себе предположить, что введение в трагедию эпизода с игрой слепого скрипача связано с тем же подтверждением достоверности сюжета. Скрипач играет конкретную музыку. Поэт будто бы хочет сказать, что история реальна, но слишком неоднозначна, чтобы быть просто историей, и неминуемо выводит на путь обобщений. И здесь, как в погоне за горизонтом, мы снова и снова ставим новые вопросы. Например, почему Пушкин «делает» скрипача слепым? Не для того же, в самом деле, чтобы только иметь возможность дать Моцарту произнести ставшую крылатой фразу – «Из Моцарта нам что-нибудь!». Или по другой, весьма этически глубокой, версии – можно объяснить это «желанием великого музыканта остаться в неизвестности, не смутив уличного музыканта тем, что слушателем его оказался сам автор» [5, с. 126]. В самом деле, необходимо здесь согласиться с исследователями, что «на каждом шагу мы убеждаемся, что любое слово, любая фраза Пушкина, кроме, так сказать, “надводной части”, имеют и часть подводную» [5]. И подтекст здесь будет таким, на какой способен ум, опыт, мышление воспринимающего человека.

В качестве дополнительного впечатления мы получаем и оценку музыки самого Моцарта, и – одновременно – его музыка сама становится обобщённым образом музыкального шедевра. Слепой скрипач играет, видимо, недостаточно хорошо, раз вызывает такой безудержный смех Моцарта – и, что естественно для образа-антипода, гнев Сальери. Вместе с тем, музыка Моцарта всё равно узнаваема, что ассоциируется со словами Глена Гульда о том, что даже если очень странно сыграть Баха, он не будет уничтожен совсем [16, с. 10].

Через взаимоотношения героев Пушкин поднимает одну за другой проблемы творца и общества. Так, например, как отмечает Д. Благой (Нечаев), в маленькой трагедии Пушкина отражён «своеобразный феномен подлинных произведений искусства: они начинают жить своей особой жизнью, заставляя забыть о питавших их корнях, пробуждая у каждого, кто их воспринимает, впечатления, чувства, переживания, связанные с его собственным характером, жизненным и художественным опытом» [5, с. 126]. Самостоятельная жизнь творений, так забавляющая Моцарта в пьесе, является прямой иллюстрацией того, как это происходит.

Кроме того, «вставной» эпизод драматургически очень важен и для характеристики героев: каждый из них по-своему реагирует на игру скрипача. Моцарт проявляет человечность, смягчая поступок Сальери, выгнавшего слепого старика вон («Постой же: вот тебе, || Пей за мое здоровье»), а Сальери демонстрирует ложный пафос («Мне не смешно, когда маляр негодный || Мне пачкает Мадонну Рафаэля, || Мне не смешно, когда фигляр презренный || Пародией бесчестит Алигьери»).

Подведя некоторые итоги, можно ответить на поставленный вопрос об образе Сальери: он настолько

же далёк от своего именитого прообраза, насколько его обогащает художественное преобразование. Он содержит «истину страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах» [26], и в том числе – правду реальных событий. И здесь мы переходим ко второй части нашего изложения.

**Часть вторая.** Почему труд Сальери не вознаграждён?

Как бы ни был для нас важен образ Моцарта, дерзнём предположить то, что трагедия Сальери (речь, здесь и далее, идёт об образе Сальери) состоялась (или состоялась бы), даже если бы Моцарт в ней не появился. Она заключается в том, что Сальери тщетно пытается подняться на высоту, планку которой он сам для себя определил, и, возможно, кроме него никто не догадывается о его несоответствии созданному им же самим идеалу.

Сальери вовсе не является посредственностью: он слишком умён, чтобы не суметь себя оценить. Он вышел, благодаря труду и упорству, на ту ступень, на которой его собственное ничтожество в сравнении с идеалом и совершенством (в непущинских версиях – голосом Бога) стало мучительно осознаваемым. Появление в его жизни Моцарта лишь безмерно усугубило страдания Сальери, ибо непростительная лёгкость, с которой Моцарту давались «безделицы», восхищающие Сальери «глубиной, смелостью и стройностью» – тем, чего, очевидно, так не хватало самому Сальери, – была для него мериллом таланта.

Каков путь Сальери? Это путь отрешения и труда: «Ремесло || поставил я подножием искусству; || я сделался ремесленник: перстам || придал послушную, сухую беглость || и верность уху. <...> Усиленным, напряженным постоянством || Я наконец в искусстве безграничном || Достигнул степени высокой...»

На самом деле, огрехи пути Сальери видны невооружённым глазом. Первое, что бросается в глаза – одиночество. Сальери не ссылается ни на мастера, которому он был бы благодарен, ни на ровесников, друзей, ни на одно имя, озарившее когда-либо его мечты. Замыкаясь в себе на узкой дороге упражнений в ремесле, он отвергает всё, что кажется ему не связанным с музыкой: «Науки, чуждые музыке, были || Постылы мне; упрямо и надменно || От них отрекся я и предался || Одной музыке. Труден первый шаг || И скучен первый путь». Не это ли уже начало крушения? Не начинается ли здесь история убийства творчества в себе?

Однако типичность мышления Сальери довольно очевидна. «Только гораздо позднее, – пишет Г. Г. Нейгауз, – понял я и верно определил порочность практикуемого нами механического способа работы: превращения живого человека в мёртвую машину» [22, с. 40].

Не понимая смысла творчества, Сальери жадно рушит всё, что не кажется ему ремеслом: «Нередко, просидев в безмолвной келье || Два, три дня, позабыв и сон, и пищу, || Вкусив восторг и слез вдохновенья, || Я жег мой труд и холодно смотрел, || Как мысль моя и звуки, мной рожденны, || Пылая, с легким дымом исчезали».

Пушкин поднимает эстетическую проблему взаимоотношения творчества и ремесла, не решённую вплоть до наших дней. В письме к Н.Ф. Мекк от 30 августа 1877 г. П. И. Чайковский говорит о неэффективности сочинявшейся им тогда музыки к «Евгению Онегину» и добавляет: «Нынешней зимой я имел несколько интересных разговоров с писателем гр. Л. Н. Толстым, которые раскрыли и разъяснили мне многое. Он убедил меня, что тот художник, который работает не по внутреннему убеждению, а с тонким расчётом на эффект, тот, который насилует свой талант с целью понравиться публике и заставляет себя угождать ей, – тот не вполне художник, его труды непрочны, успех их эфемерен. Я совершенно уверовал в эту истину» [1, с. 236].

Это – первое. Основная цель Сальери понятна: он хочет быть знаменит и любим. Но у истинных деятелей искусства нет иной цели, кроме радости самого творчества. Эта мысль не знакома и не понятна Сальери, ведь основным критерием достижения вершины он считает славу, которая, по его мнению, дарована тем, кто сумеет постигнуть все тайны ремесла (но не творчества!).

Ожидая вознаграждения за свои труды, Сальери обнаруживает, что слава достаётся другому, не потратившему и доли того труда, который затрачивал Сальери. «Священный дар» отдаётся другому, недостойному, «озаряет голову безумца, гуляки праздного».

Сальери лицемерит. Он ценит Моцарта и имеет мужество признать его превосходящий талант. Но, оценивая Моцарта по своим меркам, Сальери не видит в нём ни капли дани ремеслу, верность которому так культивировал в себе.

Моцарт приходит к Сальери узнать его мнение о вновь написанном сочинении и вскользь рассказывает о ходе его создания: «Намедни ночью || бессонница моя меня томила, || и в голову пришли мне две, три мысли. || Сегодня их я набросал».

Что это? Разве это – труд? Нет, труд, в понимании Сальери – «скучная» работа, в центр которой поставлено качество ремесла. Но только так, по его разумению, возможно заслужить награду в виде славы, желание которой у Сальери превращается в навязчивую идею.

Второе, и не менее важное – наличие у Сальери стремления отгородиться от всего, что кажется ему не связанным с ремеслом. («Науки, чуждые музыке, были || Постылы мне»). По мнению Г. Г. Нейгауза, обучение, особенно в искусстве, «есть один из видов познания жизни и мира и воздействия на него» [22, с. 47]. Узость специфики, особенно если её цели спорны и неясны, закладывает мощный фундамент для творческой деградации, ибо в основе обучения и деятельности в искусстве лежит «творческая переработка пережитых впечатлений, комбинирование их и построение из них новой действительности» [10, с. 7].

В процессе обучения музыке, кроме того, очень важны самые разнообразные художественные впе-

чатления, потому что «музыка вне ассоциаций, лишённая ассоциаций, представляется (как и всякое искусство) очень обеднённой» [17, с. 62].

Переосмысливая Б. Асафьева, можно сказать, что «звучиво выраженная», «интонируемая мысль» [2] сама по себе, или с помощью средств одной лишь музыки, не появляется и мыслью не становится! По мнению психологов искусства, толчком для возникновения замысла у композиторов служат по большей части детерминанты, которые несут немзыкальный характер: «на стадии зарождения композиторский замысел весьма часто питается внемузыкальной “энергией”» [27].

Говоря современным научным языком, образовательное пространство, избранное самим Сальери, не было «пространством развития» [41]. Само понятие развития гораздо шире, нежели обучение ремеслу, ведь семантически ремесло – это ручная работа, то есть работа рук. Г. М. Цыпин, подтверждая свою мысль высказываниями знаменитых музыкантов, даже называет ремесло «подделкой» по сравнению с искусством с большой буквы [37]. И даже если придать ремеслу более широкий смысл в виде владения профессией, мастерства в рамках какого-то достаточно узкого пространства деятельности, всё равно ему далеко ещё до искусства, предполагающего выход за горизонты возможного. Путь к нему лежит через всестороннее развитие личности художника, творца. Понятие развития имеет большой интегративный смысл, в котором творчество выступает и как сущность, и как цель, и как средство развития [34].

Таким образом, Сальери, пройдя свой путь в согласии с собственными убеждениями, игнорируя всё творческое как пустое, столкнувшись с феноменом Моцарта, обнаруживает крах собственной системы достижения цели, который для него представляется, по сути, несостоятельностью всей прожитой жизни.

**Часть третья.** Моцарт достоин сам себя.

По актёрским параметрам, возможно, роль Сальери кажется гораздо интереснее. Это явно заметно по тому, как ярко, обычно, раскрывается этот образ на сцене. Прекрасным примером является работа актёра Ф. Мюррея Абрахама в уже упомянутом фильме Милоша Формана «Амадей» (1984). Кстати, если трактовать название как римское имя Амадей, означающее «любящий Бога» или «любимый Богом», то фильм, можно сказать, называется именем Сальери, так как в основе сюжета лежит конфликт героя с Богом, избравшим своим любимцем Моцарта.

А что же Моцарт? Его образ в толковании многих пушкинистов, при всём нашем преклонении перед ними, немного прямолинеен: Моцарт слишком доверчив, даже наивен, слегка простодушен: «Зная доверчивость Моцарта, – пишет Д. Благой (Нечаев), – ...он (Сальери), ничем не рискуя, осмеливается говорить загадками, которые Моцарт и вправду ничуть не склонен отгадывать – особенно в том возвышенном состоянии (и это, видимо, тоже учтено!), в каком он находился, исполняя гениальную музыку. ... Сальери играет словами, верно рассчитав, что Моцарт не поймет их истинного смысла. И тот действительно вос-

кликает: “Когда бы все так чувствовали силу гармонии!” — а далее, воодушевленный и собственной музыкой, и реакцией на нее Сальери, делится сокровенными мыслями об искусстве, месте и предназначении художника-творца» [5, с. 127].

Другой пример, другая цитата: «То, что Моцарт говорит, — пишет Д. Д. Благой (старший), — он говорит совсем не преднамеренно, без всякой задней мысли. Между тем почти все его слова для Сальери, а, следовательно, и для нас, знающих о злодейском умысле последнего, неизбежно переключаются в другой план, имеют второй смысл, бьют в такую цель, о которой сам Моцарт абсолютно не подозревает. Мало того, именно благодаря этому второму плану слова Моцарта оказывают, как увидим, стимулирующее действие на Сальери, укрепляя его в решимости как можно скорее покончить со своим гениальным и доверчивым другом» [4, с. 624].

Так ли задумывался образ Моцарта Пушкиным?

История об отравлении Моцарта «застала» Пушкина в момент, когда он писал «Онегина» и именно сцену дуэли [4, с. 610]. «Дуэльная» история самого Пушкина сложна: ему приписывают участие в 26 – 29 дуэлях. Александр Сергеевич умел стрелять, делал это мастерски, увлечённо. «Чтобы сравняться с Байроном в меткости стрельбы, Пушкин вместе со мной сажал пули в звезду над нашими воротами», — пишет А. Вульф [9]. «Из пистолета в погребке выпускает до ста зарядов в утро», — отмечает М. Цявловский [38].

Особенностью пушкинских поединков было — и в этом сходятся все исследователи — то, что он никогда не стрелял первым. Он, как будто всё время играл с судьбой, ходил по краю пропасти. Был игроком. Даже в последней своей дуэли, когда смертельно раненный, он чувствует в себе силы сделать выстрел и, поразив цель, говорит себе: «Браво» [18; 31], Пушкин, как будто оценивает себя: смог, попал, выдержал.

Позволим себе предположить, что игра с жизнью и смертью, характерная для дуэли, положена и в основу образа Моцарта. Это становится интригой, которой так не хватает этому, почти безупречному на первый взгляд, персонажу.

Позволим себе в качестве гипотезы изменить исходные данные. А именно: предположим, что Моцарт, желая «нежданной шуткой угостить» Сальери, случайно и неожиданно для себя слышит монолог Сальери, из которого узнаёт о непреодолимом чувстве зависти и раскрывает для себя истинное отношение к себе Сальери. Услышав восклицания Сальери «О Моцарт, Моцарт!», он думает, что обнаружен, и вынужден войти в комнату.

Сальери напуган: «Ты здесь! — Давно ль?». Моцарт не может признать, что он «подслушал» ненароком, и одним словом развеивает страхи Сальери. Следующая за этой неловкостью сцена со скрипачом только ещё более распаляет чувства Сальери. Шутка, как это представлял Моцарт, не удалась, Сальери разгневан, и Моцарт готов уже перенести свой визит: «Хотелось || Твое мне слышать мненье; но теперь || Тебе не до меня». Моцарт понимает, что гнев Сальери имеет отношение не столько к игре уличного

скрипача, сколько к тем терзаниям, которые неожиданно стали известны (и понятны!) Моцарту. Гений моментально схватывает смысл рассуждений Сальери, понимая также и то, что драма Сальери замыкается в нём самом. Слова «теперь тебе не до меня» приобретают двойной смысл. Эту двойственность подтверждает и сам Сальери, одержимый своими мыслями: «Когда же мне не до тебя?»

Моцарт уступает уговорам Сальери и играет своё сочинение, но обстоятельства изменились, и, передавая содержание сперва на словах, затем исполнив, Моцарт вдруг теряет интерес к обсуждению, поскольку обнаруживает в похвале Сальери, возможно даже искренней, большую долю лицемерия: «Какая глубина! || Какая смелость и какая стройность! || Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; || Я знаю, я.»

Моцарт не восхищён и не тронут. Он осмысливает свою догадку о тайных планах Сальери: «Ба! право? может быть...». Может быть — что? К кому и к чему относится это задумчивое «может быть»? Здесь Пушкин оставляет простор для интерпретации. «Но божеество моё проголодалось» — Моцарт переводит разговор на другую тему, с одной стороны, и успокаивает бдительность Сальери — с другой: да, он слишком беспечен, чтобы разгадать страшную тайну Сальери. Моцарт вступает в игру.

Во второй сцене Моцарт «пасмурен», это замечает Сальери. Возможно, Моцарт предчувствует конец своей жизни (не обязательно от руки Сальери), он понимает это и внутренне готовится. Мы не знаем, является ли «человек, одетый в чёрном» фантазией Моцарта, или с помощью этой аллегии Моцарт надеется получить ответ на свой вопрос: как именно суждено ему погибнуть, неужели действительно определено быть убитым «приятельской рукой»? [25, глава 6].

Моцарт, рассказывая о создании Реквиема, прерывает сам себя: «Но между тем я...». Сальери нетерпеливо подгоняет его вопросом, он боится разоблачения до свершения своих жестоких планов: «Что?». Моцарт не уверен, он не готов к разоблачению. Ему страшно ошибиться, обвинив человека в несовершенном преступлении.

Моцарт: «Мне совестно признаться в этом...». Тут Сальери, опять торопясь, прерывает речь Моцарта вопросом: «В чем же?» Неужели он всё-таки разоблачён? Или разоблачение близко?

Моцарт решается высказать своё предположение. Ему важна ответная реакция Сальери, он произносит каждое слово, наблюдая за Сальери: «Мне день и ночь покоя не дает || Мой чёрный человек. За мною всюду || Как тень он гонится. Вот и теперь || Мне кажется, он с нами сам-третей || Сидит.»

Сальери в страхе. Он находит в себе силы перевести разговор: «И, полно! что за страх ребячий? || Рассей пустую думу. Бомарше || Говаривал мне: “Слушай, брат Сальери, || Как мысли черные к тебе придут, || Откупори шампанского бутылку || Иль перечти “Женитьбу Фигаро”».

Но неожиданно сам наводит Моцарта на мысль ещё раз «поймать» собеседника неожиданным и почти прямым вопросом: «Ах, правда ли, Сальери, || Что Бомарше кого-то отравил?».

Моцарт задаёт свои вопросы, но, похоже, он уже знает на них ответ, он стоит в двух шагах от своей смерти. И всё же надеется, ибо знает, что будет чувствовать Сальери, приведя свой приговор в исполнение. (Ассоциация с дуэлью Онегина: «Приятно дерзкой эпиграммой || Взбесить оплошного врага... <...> Еще приятнее в молчанье || Ему готовить честный гроб || И тихо целить в бледный лоб || На благородном расстоянье; || Но отослать его к отцам || Едва ль приятно будет вам» [25, глава 6]).

И вновь Моцарт задаёт вопрос, ему важно получить неопровержимые доказательства предательства Сальери: «Он же гений, || Как ты да я. А гений и злодейство – || Две вещи несовместные. Не правда ли?»

Сальери на секунду сомневается: вдруг Моцарт прав? И отвечает вопросом на вопрос: «Ты думаешь?» Но инерция задуманного сильна, он действует по заранее выверенному плану и, даже усомнившись, всё же бросает яд в стакан Моцарта. И уже, думается, с нетерпеливой злостью убийцы подталкивает Моцарта: «Ну, пей же».

Что же Моцарт? Он игрок. И не важно, что цена ставки – жизнь. (Здесь снова ассоциация с «Онегиным»: «Блажен, кто праздник Жизни рано || Оставил, не допив до дна || Бокала полного вина, || Кто не дочел Ее романа || И вдруг умел расстаться с ним [25, глава 8]»).

Моцарт держит в руках свою судьбу – стакан с ядом, он понимает, что его догадка в отношении замысла Сальери верна, и принимает решение (в сущности – даёт Сальери выполнить коварный план). В его фразе («За твое || Здоровье, друг, за искренний союз, || Связующий Моцарта и Сальери, || Двух сыновей гармонии») почти слышатся слова Мефистофеля Гёте в Булгаковской версии: «...Так кто ж ты, наконец? || – Я – часть той силы, || что вечно хочет || зла и вечно совершает благо».

Пушкин трижды (ещё раз это магическое для трагедии число!) упоминает слово «гармония», и каждый раз за ним стоит новый смысл. Гармония как наука о соединении звуков, гармония как соразмерность, стройность бытия, гармония в ироническом контексте оценки Моцартом философии Сальери.

Итак, перед нами история «двух сыновей» гармонии и два её полюса. Реплика Пушкина: «Пьёт».

Сальери в ужасе: неужели план свершился, и он стал убийцей? Желание остановить Моцарта приходит слишком поздно: «Постой, || Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?».

Но Моцарт уже не верит в искренность Сальери. В реплике Пушкина «бросает салфетку на стол» ключевое слово – бросает. В нём прорывается эмоциональное напряжение Моцарта. «Довольно, сыт я» (опять двойственность смысла: Моцарт как бы останавливает и фальшивые речи Сальери, и церемонию обеда). Моцарт понял, что Сальери нанёс свой удар, и готов сделать ответный ход, для Сальери он подобен смертельному удару: «Слушай же, Сальери, ||

Мой Requiem»... Моцарт вонзает в Сальери свой победный меч – садится за рояль.

Звучит реквием.

В заключительных словах Моцарт говорит, как это кажется, уже не о Сальери, а о себе, о своём месте в искусстве, и Сальери для него в этом пространстве нет. Моцарт иронизирует: «Нас мало избранных, счастливых праздных, || Пренебрегающих презренной пользой, || Единого прекрасного жрецов. || Не правда ли? Но я нынче нездоров, || Мне что-то тяжело: пойду засну. || Прощай же!»

Гениальное сочетание слов «Прощай» (Моцарт) и ответного «до свиданья» (Сальери), кроме всех прочих смыслов, означает и то, что Моцарт уверен, что больше не увидит Сальери (да и не хочет этой встречи). Сальери же даже в последних своих словах Моцарту не хочет обнаружить себя, признать своё авторство злодеяния. Bravo, Моцарт!

Реплика Пушкина: (Один.) И ужас Сальери: «Но ужель он прав, || И я не гений?».

### В качестве заключения

Представленная нами версия образов Сальери и Моцарта – «одна из». Художественный образ обладает многообразием качеств. Отметим несколько, на наш взгляд, основных:

- биографичность; образ содержит в себе всё, что связано с личностью автора, но в явном виде не вошло в произведение. Эти знания, добываемые биографами и историками, являются органической частью культуры и <...> способны помочь слушателям и исполнителям проникнуть в духовный мир произведения [20];

- интертекстуальность; образ является частью текста, а «основу текста составляет не его внутренняя, закрытая структура, поддающаяся исчерпывающему изучению, а его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки; текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности» [3];

- индивидуальность, свойства инварианта; под инвариантностью понимается сохранение существенных свойств объекта при его преобразованиях [15]. «Одно из свойств художественной реальности обнаружится, – пишет Ю. Лотман, – если мы поставим перед собой задачу отделить то, что входит в самую сущность произведения, без чего оно перестает быть самим собой, от признаков, порой очень существенных, но отделимых в такой мере, что при их изменении специфика произведения сохраняется, и оно остается собой» [19, с. 12];

- многозначность, многомерность; образ является художественной идеей, этот статус он приобретает тогда, когда наполняется антиномиями, противоречиями, то есть становится многомерным [35, с. 183];

- зонность; вся наша деятельность имеет определенную зонную природу, в том числе существует и зона художественной интерпретации. «В зоне (в указанном понимании этого слова) важно нахождение ее центра и, в особенности, границ...» [12];

– ассоциативность; «художественные образы наполняются видимыми или слышимыми признаками явлений природы и социальной жизни, вещей и людей, их отдельных черт и свойств, в том числе знаками «языка чувств». И тогда, приводя в движение ассоциативные цепи в сознании зрителей и слушателей, они вызывают соответствующие предметные представления, и среди них – об эмоциональных состояниях, а также о раздумьях и мыслях изображенных художником людей» [28];

– обобщённость; обобщение концентрирует существенные черты фактов действительности, а художественное обобщение – отношений человека к этим фактам, к людям, обществу, природе, которые стоят за этими фактами, к самому себе [29];

– изменчивость, мобильность; подтверждается неоднократно цитируемой мыслью Ф. Бузони, утверждавшего, что «для того, чтобы сохранить творения прошлого, их непрерывно изменяют» [6]. А также: «В комплекс музыкального произведения входит как его центральная, определяющая, стабильная сфера, которая всегда остается идентичной самой себе, так и его периферийная, подчиненная, мобильная сфера, которая должна быть свободно-вариативной в соответствии с мобильностью музыки как вида искусства» [35].

Всё сказанное требует небольшой оговорки: несмотря на то, что с помощью художественного образа, его трактовки, мы делаем возможным его перемещение в пространстве времени, наделяем его чувствами и мыслями, созвучными своей эпохе, своему окружению, переводим образ в тональность происходящих событий, настраиваем на новую волну, которая даёт импульс для разнообразных творческих свершений, – несмотря на всё это для возникновения

целостного впечатления о произведении искусства «разговора» об одном только образе явно недостаточно.

Через трактовку образа мы надеемся выйти на постижение сущности произведения искусства, осуществить некий прорыв на неизвестные прежде уровни реальности [7]. Многомерность художественного образа позволяет «перечитать» классические творения «в свете того интереса, который проявляем мы сами», «выделяя в них проблемное поле, имеющее отношение уже к сегодняшнему дню» [24, с. 17].

Благодаря свойству художественного образа воплощать общую идею в индивидуальном, с одной стороны, есть возможность убедиться в том, что автор через конкретные образы стремится передать что-то общезначимое [23]. С другой стороны, в процессе анализа авторской концепции, у читателя происходит формирование собственного взгляда на замысел, интерпретация заключается в выработке субъективного отношения к идее произведения [32; 33]. Таким образом, трактовка художественного образа влечёт за собой постижение смысловой сущности произведения, вследствие чего, возможно, процесс его восприятия завершается некоторым переосмыслением общей системы ценностей, которая до этого казалась незыблемой.

**Послесловие.** Многие авторы говорят о феномене «идеи начала», заключающейся в том, что первая строка диктует в сочинении всё до самого конца [40]. Это, собственно, произошло и с нашим размышлением о Сальери, что подтверждает самоактуализацию образа, его способность диктовать автору условия своего «проживания» на страницах рукописи. Пушкин заканчивает трагедию знаком вопроса. Наверное, это символично, поскольку в истории Моцарта и Сальери трудно поставить точку.

### Список литературы:

1. Альтшванг А. А. П. И. Чайковский. – 3-е изд. – М. : Музыка, 1970. – 816 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: книги первая и вторая. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
3. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. // Барт, Р. Избранные работы: семиотика, поэтика ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Благой Д. Д. Творческий путь Пушкина (1826-1830). М.: Советский писатель. – 1967. – 713 с.
5. Благой Д. (Нечаев). «Моцарт и Сальери» Пушкина глазами музыканта. Музыкальная академия. – 1994. – №3. С. 124-128.
6. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства : [Перевод] / Казан. гос. консерватория. – Репр. воспр. изд. 1912 г. – Казань : КГК, 1996. – 55 с.
7. Бычков В. В. Эстетика: Учебник. – М.: Гардарики, 2004. – 556 с.
8. Бэлза И. Ф. Моцарт и Сальери: (Об исторической достоверности трагедии Пушкина) // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – Т. 4. – С. 237–266.
9. Вересаев В. В. Пушкин в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников/ предисл. Дм. Урнова и Вл. Сайтанова; вступ. заметки к главам и коммент. Вл. Сайтанова. – М. : Моск. рабочий, 1984. – 703 с.
10. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте : психол. очерк, кн. для учителя. – изд. 3-е. – М. : Просвещение, 1991. – 93 с.
11. Гей, Н. К. Художественный образ как фундаментальная категория литературоведения // Литература в школе. – 1982. – № 2. – С. 9–18.
12. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. – М. : Классика-XXI, 2006. – 255 с.

13. Ильин И. А. Одинокий художник / Сост. предисл. и примеч. В. И. Белова. - М, 1993. - С.85-103.
14. Ильин И. А. «Моцарт и Сальери» Пушкина (гений и злодейство) // Методологическая культура педагога-музыканта: учеб. пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений / Сост. Э. Б. Абдуллин, О. В. Ванилихина, Н. В. Морозова [и др.] ; под ред. Э. Б. Абдуллина. - М. : Академия, 2002. - 272 с. С. 113-116.
15. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. - Л. : Музыка, 1979. - 208 с.
16. Кремер Г. Обратившись внутрь себя // Музыкальная академия, 1994. - № 3. - С. 10-14.
17. Кремлёв Ю. О месте музыки среди других искусств. - М. : Музыка, 1966. - 62 с.
18. Ласкин, С. Б. Вокруг дуэли: Документальная повесть. - СПб.: Просвещение, 1993. - 255 с.
19. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Пособие для студентов. - Ленинград: Издательство «Просвещение», ленинградское отделение, 1972. - 272 с.
20. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // Восприятие музыки. - М. : Музыка, 1980. - С. 141-155.
21. Найдич Э. Пушкин и художник Г. Г. Гагарин: По новым архивным материалам // Пушкин. Лермонтов. Гоголь / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. — М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 269-278. - (Лит. наследство; Т. 58).
22. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. - М. : Советский композитор, 1983. - 526 с.
23. Николаев А. И. Художественный образ как преображенная модель мира // Основы литературоведения: учебное пособие для студентов филологических специальностей. - Иваново: ЛИСТОС, 2011. - 255 с.
24. Петровская Е. Теория образа. - М.: РГТУ, 2010. - 281 с.
25. Пушкин А. С. Евгений Онегин, роман в стихах. Санкт-Петербург. -1833. - 288 с.
26. Пушкин А.С. О народной драме и о «Марфе посаднице» М. П. Погодина //А. С. Пушкин Собр. соч. в 10 тт. Т. 6.
27. Ражников В. Г. Исполнительство как творчество // Советская музыка. - М., 1972. - № 2. - С. 70-74.
28. Раппопорт С. Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. - Вып.7. - М., 1972.- С. 3-46.
29. Раппопорт С. Х. О природе художественного мышления // Эстетические очерки. - Вып.2. - М., 1968.- С. 312-355.
30. Рукою Пушкина. Несобранные и неопубликованные тексты М.-Л., Academia, Цявловский, М.; Модзалевский, Л.; Зенгер, Т. - 1935. - 930 с.
31. Скрынников Р. Г. Пушкин. Тайна гибели. - СПб.; М. : Нева, 2006. - 382 с.
32. Славская А. Н. Личность как субъект интерпретации. -Дубна : Феникс, 2002. - 239 с.
33. Славская А. Н. Рубинштейновская парадигма субъекта в исследовании интерпретации // Проблема субъекта в отечественной науке ; отв. ред. А. В. Брушлинский, М. И, Воловикова, В.Н. Дружинин. - М., 2000. - С. 203- 212.
34. Торопова А. В. Музыкальная психология и психология музыкального образования : учеб. пособие. - изд. 3-е, исправ. и доп. - М. : ГРАФ-ПРЕСС, 2010. - 240 с.
35. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие. - С-Пб. : Лань, 2000, - 320 с.
36. Цукер А. М. Музыка о музыке. Еще раз о «Моцарте и Сальери». // Музыкальная академия. - 2010. - №2. С. 35-44.
37. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. - М. : Советский композитор, 1988. - 382 с.
38. Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. [Предисл. С. Бонди]. - М., изд. АН СССР, 1962. - 436 с.
39. Шеффер П. «Амадей», пьеса, 1979.
40. Щедрин Р. Искусство – это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца / Беседу вела Е. Власова // Музыкальная академия. - 2002. - N 4. С. 1-9.
41. Эльконин Б. Д. Опосредствование. Действие. Развитие. Ижевск: Издательский дом «ERGO», 2010. - 279 с.