

М. Ш. БОНФЕЛЬД,

заведующий кафедрой теории и истории музыки Вологодского государственного педагогического университета, доктор искусствоведения, профессор

ПУШКИН И МИР МУЗЫКИ (Казус одного текста)

Если говорить в целом о влиянии книг на мир музыкальной культуры, то оно, главным образом, определяется столь же емкой, сколь и известной формулой: «книга — источник знаний». Слово — научное, художественное — сообщает множество сведений, необходимых тем, кто занимается музыкой профессионально, либо тем, для кого музыка является любимым хобби, для слушателей и всех, кто хочет приобщиться к миру музыкальной культуры.

Есть, однако, уникальный текст, не научный, художественный, который, в силу присущего ему магнетизма, какой-то невиданной суггестивной мощи, оказал самое непосредственное влияние на мир музыкальной культуры. Почти на два века несправедливо было вычеркнуто из круга достойных внимания художественных явлений творчество одного из достойнейших композиторов. Его имя сделали синонимом ремесленничества, бесталанности, зависти и злодейства. Речь идет, конечно, об австрийском композиторе, итальянце по происхождению — Антонио Сальери, а текстом, который оказал столь значительное воздействие на мир музыкальной культуры является «Моцарт и Сальери» А. Пушкина.

Почему Пушкин взялся за написание одной из лучших своих маленьких трагедий, хотя современникам и даже ближайшим потомкам «основания» для этого казались совершенно «незначительными»?¹ Факт этот тем более поразителен, что в основе «Моцарта и Сальери» не сколько-нибудь установленные факты, реально имевшие место события или хотя бы публикации, но некие смутные слухи, догадки, большая часть из которых не выдерживает никакой критики.

На обороте письма к Пушкину Н. М. Смирнова, относящегося к лету 1832 года, есть заметка, написанная рукой поэта: «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 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»¹.

Прервем цитирование: здесь кончается «фактический» материал, использованный Пушкиным (то есть та информация, которой он верил), чтобы подумать, как мог поэт отнестись к ней, как он мог на нее реагировать? Учитывая ту близость, которую он ощущал между собой и Моцартом, — только как на *личное оскорбление*, как на *кощунство*, *святотатство*. Именно этим объясняются заключительные слова этой записи:

«Завистник, который мог освидетельствовать “Дон Жуана”, мог отравить его творца»².

Вне всякого сомнения, поверив ходившим в то время легендам, рисовавшим столь неприглядную демонстрацию зависти талантливого композитора к гениальному, Пушкин поверил и во вторую легенду — об отравлении его ближайшего, «кровного» собрата по творчеству. Это до крайности взволновало поэта и стало мощным стимулом к написанию очередной маленькой трагедии. Весь цикл этих произведений был этически направлен: это трагедии «нравов». И, как свидетельствует тот же П. В. Анненков, называться упомянутая трагедия должна была «Зависть»³.

Однако для Пушкина очень важно было представить в драме не просто персонажей как воплощение тех или иных страстей, но живых людей, для которых эти страсти — пусть и очевидные — не были бы столь однозначным импульсом к действию, но — как

¹ Пушкин А. Дневники. Автобиографическая проза. М., 1989. С. 142–143.

² Там же. С. 143.

³ «Пушкин <...> колебался в выборе заглавия для своей пьесы. Первоначально он назвал ее просто “Зависть”...» (Анненков П. В. Указ. соч. С. 266; см. также с. 282).

¹ Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 266.

это и бывает — действие оправдывалось бы мотивами, гораздо более возвышенными и благородными. Сальери презирает зависть:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был,
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущую бессильно?
И все же он вынужден признать:
А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую.

Но зависть быстро преобразуется в сознании Сальери в нечто иное: в обиду на «отсутствие правды свыше», в несправедливость. Божественный дар, которым отмечен Моцарт, дан «не в награду / Любви горящей, самоотверженья, / Трудов, усердия, молений...», а как бы случайно «озаряет голову безумца, гуляки праздного...». Решение физически устранить объект своей зависти находит и вовсе благороднейшее оправдание: «...я избран, чтоб его остановить — не то мы все погибли, / Мы все, жрецы, служители музыки, / Не я один с моей глухой славой...». Здесь Сальери видит себя уже «рыцарем без страха и упрека», выступившим в защиту Искусства.

Вот эта сублимация низменного в высокое, презренного в благородное, деструктивного в конструктивное, как кажется, и является одним из важнейших мотивов маленькой трагедии. Кроме того, очевидно нежелание Пушкина заведомо брать на себя роль судии в этом процессе. И все это, думается, заставило его отказаться от первого названия пьесы и предпочесть ему этически более нейтральное — «Моцарт и Сальери». Более того — поэт значительно изменяет облик антагониста Моцарта, по сравнению с тем Сальери, каким он мог представлять его по сохранившейся дневниковой записи. Вспомним: в ней Сальери, снедаемый завистью, освистывает «Дон Жуана» и в бешенстве выбегает из оперного зала. А что в трагедии?

То обстоятельство, что фрагмент программы того сочинения, которое Моцарт играет Сальери («я весел... Вдруг: виденье гробовое...») являет собой, по сути, программу финального акта «Дон Жуана», уже неоднократно отмечено в литературе¹. В самом деле, трудно представить себе состояние более радостное, лишенное какой бы то ни было тени озабоченности, чем сцена ужина Дон Жуана. Моцарт усиливает это ощущение забавной

«игрой» со своей и чужой музыкой¹. Появление статуи Командора, в мгновение разрушающее эту атмосферу — и есть истинное «виденье гробовое, незапный мрак». Пушкин не мог прямо сослаться на сцену из оперы, поскольку она была исполнена за четыре года до смерти Моцарта и фигурирует в пьесе как существующая, но «сюжетный» рисунок финальной сцены сохранился в «программе», которую произносит Моцарт.

И как же — не «истинный», а пушкинский — Сальери реагирует на эту музыку? Можно без преувеличения сказать — именно так, как среагировал бы на нее сам Пушкин: «Какая глубина! / Какая смелость и какая стройность!». Тремя словами охарактеризовано гениальное художественное открытие!

Но Пушкин не только облагораживает Сальери, влагая ему в уста собственное отношение к моцартовской музыке, но и несколько «снижает» образ Моцарта. Вспомним — Сальери назвал своего антагониста «безумцем, гулякой праздным» — и этой характеристике в трагедии ничего не противопоставлено. Пушкин, стало быть, дал еще один козырь Сальери. Отсюда следует очень важный вывод. Будучи вдохновлен к написанию трагедии неким импульсом — слухами, которые распространялись по Европе о зависти Сальери и его признании в отравлении Моцарта, Пушкин в трагедии далек от стремления представить Сальери как подлинную историческую фигуру (даже на уровне того, неполного знания, которым он располагал).

Но реальная действительность была еще дальше от этого знания.

Во-первых, не было никакого «освистывания» «Дон Жуана». В 1787 году, когда премьера «Дон Жуана» состоялась в Праге и прошла с блистательным успехом, Сальери в Праге не было. Возможно, он присутствовал на венской премьере год спустя, но представление прошло неудачно, без всякого успеха² и уж, конечно, без какой бы то ни было демонстративной выходки Сальери. Таким образом, знай Пушкин истину в связи с постановкой моцартовской оперы, он, скорее всего, лишился бы побудительного мотива к написанию «Моцарта и Сальери». Более того — исчез бы

¹ Подробнее об этом см.: *Бонфельд М. Ш.* Бесмертный смех «Дон Жуана» // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе. Новосибирск, 2002. С. 111–113.

² «7 мая. Постановка оперы “Дон Жуан” в Вене в Бургтеатре, прошедшая неудачно; газеты упомянули лишь сам факт представления» (*Шулер Д.* Если бы Моцарт вел дневник... Будапешт, 1963. С. 80).

¹ *Гаспаров Б. М.* «Ты, Моцарт, недостойн сам себя!» // Временник Пушкинской комиссии 1974. Л., 1977. С. 120.

неопровержимый аргумент, который заставил его поверить в факт отравления Моцарта завистником Сальери.

Но есть и другие соображения, которые окончательно лишают основы саму гипотезу о зависти. Кто такой Сальери у Пушкина? Композитор, лишенный победительного творческого дара, достигший «степени высокой» «усильным напряженным постоянством», композитором, по его собственному признанию, «с глухой славой». И кто такой Моцарт? «Безумец, гуляка праздный». И то, и другое полностью лишено исторических оснований.

Если говорить о Моцарте, то само количество созданного им за 30 лет творческой жизни — около тысячи сочинений (первые относятся к 1761 году, когда ему было всего 5 лет) — говорит о неустанном труде за письменным столом: даже при самой невероятной одаренности столько сочинений нужно было написать пером по бумаге. А если к этому добавить исполнительскую деятельность как инструменталиста и дирижера, также начавшуюся очень рано, необходимость участвовать в постановках опер, уроки, которыми он зарабатывал на жизнь, то возникает образ, никак не ассоциирующийся с бездельником, сумасбродом и пр.

Слава же Сальери не только не была «глухой», но вполне сопоставимой со славой Моцарта, а в чем-то и превосходила ее. Уже не говоря об официальном положении (придворный композитор, капельмейстер итальянской оперы, директор придворной капеллы и т. п.), которого Моцарт безуспешно добивался на протяжении почти всей жизни, оперы Сальери шли с огромным успехом по всей Европе. Начиная с 1770 года, почти ежегодно в Вене проходят от одной до трех оперных премьер Сальери. В 1778 году в Венеции состоялась премьера его оперы «Школа ревнивых», которая впоследствии обошла «множество европейских сцен, включая театры Санкт-Петербурга»¹. Даже в самые плодотворные для Моцарта годы число представлений его опер и опер Сальери несопоставимо.

Таким образом, не только не было демонстрации зависти, но даже повода для нее. Разумеется, это не значит, что полностью отсутствовали какие-то интриги, потаенное соперничество, возможно, далекие от требований строгой морали поступки: театральные нра-

вы никогда не были особенно благодушными. Тем не менее от хитросплетений театральной политики до убийства дистанция огромного размера. Этой гипотезе противоречит и тот факт, что как раз в последние годы между Моцартом и Сальери установились довольно добрые, если и не дружеские отношения. Так, известно, что Моцарт брал с собой Сальери на одно из представлений «Волшебной флейты» и был доволен его одобрителем отзывом: «В 6 часов я заехал в экипаже за Сальери и Кавальери и отвез их в ложу <...>. Ты не поверишь, <...> как понравилась им не только моя музыка, но и либретто и все вместе. Они оба сказали, что эта опера <...> достойна быть представленной в присутствии величайшего из монархов <...> и что они охотно слушали бы ее еще и еще, ибо никогда не видали более прекрасного и приятного зрелища. Он (видимо, Сальери. — М. Б.) смотрел и слушал с полным вниманием — от симфонии и до последнего хора. Не было номера, который бы не вызвал у него восклицаний bravo или bello»¹.

Ирония судьбы заключается в том, что Пушкин вряд ли мог слышать оперы Сальери. В лучшем случае он присутствовал на исполнении отдельных фрагментов из них в музыкальных салонах. Это была уходящая музыка. Как и многих других современников Моцарта, Сальери надолго ждало забвение. Именно этим обстоятельством и объясняются слова Сальери о «глухой славе»: будучи совершенно неоправданны при его жизни, в пушкинское время они были уже справедливы, но это же не повод для остракизма.

Будучи творением великого художника, маленькая трагедия Пушкина на протяжении длительного исторического времени оставалась главным «обвинительным актом» против Сальери², вытеснив из сознания многих, в том числе и профессиональных музыкантов, само стремление попытаться вникнуть в эту историю и установить истину. «И как бы ни старались апологеты Сальери, трагедия Пушкина навсегда останется гениальным обличением не только злого врага Моцарта <...>, но и чувства зависти, которое

¹ Моцарт В. А. Письмо жене от 14 октября 1791 г. // Моцарт В. А. Письма. М., 2000. С. 378–379.

² П. В. Анненков приводит характерное высказывание П. А. Катенина: поскольку он смотрел на драму с чисто юридической стороны, она «производила на него точно такое же впечатление, которое производит красноречивый и искусный адвокат, поддерживающий несправедливое обвинение» (Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. С. 266).

¹ Музыкальный Петербург: энциклопедический словарь / Сост. Ж. В. Князева, Г. В. Петрова, А. Л. Порфирьева. СПб., 2001. Кн. 4. С. 158–159. Остальные данные о постановках опер Моцарта и Сальери заимствованы также из этого издания.

может толкнуть человека на преступление», — эти слова принадлежат И. Бэлзе, музыковеду, историку, и написаны они в 1991 году¹. Од-

¹ Бэлза И. Ф. Гений и злодейство // Вейс Д. Убийство Моцарта. М., 1991. С. 14–16. См. также следующий пассаж: «...пушкинский метод позволяет и нам до некоторой степени открыть границы, отделяющие художественный мир от его культурно-исторического контекста и соединить наши

нако историческая справедливость восстановлена, и музыка Сальери звучит опять. Хорошая музыка!

знания об историческом Сальери с тем, что нам хотелось бы понять о Сальери пушкинском» (Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Там есть один мотив...» («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) // Временник Пушкинской комиссии. Л., 1988. С. 35).