

РИТМИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ ТРАГЕДИИ А. С. ПУШКИНА «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»

Аннотация. Главный предмет изучения в настоящей статье – внутренний конфликт трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери». Объект исследования – ритмическая композиция текста в широком смысле, включающая чередование реплик главных действующих лиц и так называемых «музыкальных реплик», введенных авторскими ремарками. Они рассматриваются в историко-культурном контексте риторической традиции, забвение которой неизбежно привело к последующей «перекодировке» смысловых констант текста трагедии. В работе ставится под сомнение сложившийся стереотип восприятия Моцарта как протагониста, а Сальери – как антагониста в развитии трагической коллизии. Предложенные критические, а позднее и литературоведческие реконструкции внутренней логики зарождения и развития конфликта в «Моцарте и Сальери» лишены, на наш взгляд, важнейшей составляющей – трагизма, предполагающего принципиальную неразрешимость драматической коллизии. Это обстоятельство стало и одной из причин «жанрового переосмысления» «маленьких трагедий» в исследованиях последней четверти XX – начала XXI вв., стремления увидеть в них соединение (и даже вытеснение) драматического взгляда на мир лирическим или эпическим. Дополнительной мотивировкой нового прочтения трагедии является тот факт, что традиционное рассмотрение Сальери как антагониста неизбежно противопоставляет эту трагедию трем другим, где именно протагонисты – Альбер, Дон Гуан и Вальсингам – воплощают сокровенно-личное, автобиографическое начало. Особую нагрузку в ритмическом развертывании конфликта несут инверсивные отношения «музыкальных» и «словесных» реплик. С одной стороны, это убывающий объем монологов Сальери и возрастающий объем музыкальных отрывков. С другой стороны, динамичность эмоциональных доминант: торжественная патетика первого монолога Сальери сменяется страстной неустойчивостью и внутренней полемичностью второго и отчаянным смятением третьего, в то время как музыка Моцарта звучит сначала в «пародийном» варианте, затем – как драматически напряженный фрагмент и, наконец, как торжественная траурная музыка.

Ключевые слова: русская драматургия; риторические традиции; музыкальная культура; интермедialность; ритмическая структура текстов; поэтические тексты; русские поэты; поэтическое творчество; внутренний конфликт.

Khvorostianova E. V.
Saint Petersburg, Russia

RHYTHMIC COMPOSITION OF PUSHKIN'S TRAGEDY «MOZART AND SALIERI»

Abstract. The main subject of study in this article is the internal conflict of the tragedy of A. S. Pushkin "Mozart and Salieri". The object of the study is the rhythmic composition of the text in a broad sense, including the alternation of replicas of the main actors and the so-called "musical replicas" introduced by the author's remarks. They are considered in the historical and cultural context of the rhetorical tradition, the oblivion of which inevitably led to the subsequent "recoding" of the semantic constants of the text of the tragedy. The paper questions the stereotype of Mozart as a protagonist and Salieri as an antagonist in the development of a tragic conflict. The proposed critical, and later literary reconstructions of the internal logic of the origin and development of the conflict in Mozart and Salieri are devoid, in our opinion, of the most important component – tragedy, assuming the fundamental insolubility of the dramatic conflict. This fact is one of the reasons for the "genre rethinking" of "small tragedies" in the studies of the last quarter of XX – early XXI centuries, the desire to see them in the connection (and even the displacement) of the dramatic view of the world lyrical or epic. Additional motivation for a new interpretation of the tragedy is the fact that the traditional consideration of Salieri as the antagonist, inevitably confronts the tragedy of the other three, where the protagonists – Albert, the Don Juan and Walsingham – embody the intimate and personal, the autobiographical the beginning. A special burden in the rhythmic development of the conflict is the inverse relationship of "musical" and "verbal" replicas. On the one hand, it is the decreasing volume of Salieri's monologues and the increasing volume of musical excerpts. On the other hand, the dynamics of emotional dominants: the solemn pathetic of Salieri's first monologue is replaced by the passionate instability and internal polemics of the second and the desperate confusion of the third, while Mozart's music sounds first in the "parody" version, then – as a dramatically tense fragment and, finally, as a solemn mourning music.

Keywords: Russian dramatic art; rhetorical traditions; musical culture; intermediality; rhythmic structure of the texts; poetic texts; Russian poets; poetic creative activity; inner conflict.

Для цитирования: Хворостьянова, Е. В. Ритмическая композиция трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» / Е. В. Хворостьянова // Филологический класс. – 2019. – № 2 (56). – С. 31–39. DOI 10.26170/FK19-02-04.

For citation: Khvorostianova, E. V. Rhythmic Composition of Pushkin's Tragedy «Mozart and Salieri» / E. V. Khvorostianova // Philological Class. – 2019. – № 2 (56). – P. 31–39. DOI 10.26170/FK19-02-04.

Литературно-критические и научные интерпретации конфликта трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» при всем разнообразии формулировок сущности главного конфликта – от столкновения двух творческих

типов, гения и таланта [см., напр.: Дарский 1915: 17; Непомнящий 1962: 118; Гаспаров 1977: 122] до противопоставления двух художественных культур [см., напр.: Гуковский 1957: 306–307] и глубокой исторической тра-

гедии единой культуры, «раздираемой враждой и несогласованностью рационального и иррационального» [Беляк, Виротайнен 1991: 83] – не противоречат друг другу, различаясь лишь «масштабностью» интерпретации пушкинского замысла, неуклонно возрастающей в исторической перспективе. В то же время предлагаемые реконструкции внутренней логики зарождения и развития конфликта лишены важнейшей составляющей – *трагизма*, принципиальной неразрешимости драматической коллизии. Между тем сюжетный трагизм всегда является следствием особой организации мира, где *необходимость* поступка исключает для протагониста перспективу. В этом смысле трагедия на всем протяжении своей истории сохраняет архаическую амбивалентность главного героя, представляющего одновременно жрецом и жертвой в очистительном акте жертвоприношения.

Общим местом работ, посвященных анализу «Моцарта и Сальери», стало рассуждение о роли рационального начала в характере и поступках Сальери. Он – «рационалист до мозга костей» [Непомнящий 1962: 118], «мыслитель» [Лотман 1995: 310], «логик» и даже «сверхлогик» [Рассадин 1977: 245], поверивший «алгеброй гармонию» и убежденный в своей правоте, основанной на безусловном знании. Мнения исследователей расходятся лишь в вопросе о том, в чем состоит трагическая ошибка Сальери и, следовательно, какое неразрешимое противоречие лежит в основе трагической коллизии пьесы, откуда берет начало та разрушительная страсть, которая в первоначальном замысле трагедии была вынесена Пушкиным в заглавие. Здесь можно выделить четыре основные концепции. В соответствии с первой рационализм Сальери есть не более чем индивидуальная характеристика героя, которым движет не разум, но страсть – мучительная зависть [см.: Благой 1955: 163–164]. Вторая точка зрения состоит в том, что логические построения Сальери являются попыткой самооправдания, реабилитации позорной страсти [см.: Бонди 1978: 257]. Третья концепция предполагает причинно-следственную связь между выбором в пользу разума, который однажды сделал Сальери, и злодеянием, направленным на уничтожение того, что не укладывается в рационалистические схемы метафизических законов, «познанных» героем [см.: Непомнящий 1962: 118]. Четвертая – наиболее аргументированная – гипотеза переводит внутренний конфликт целиком в план рационального, и ошибка Сальери рассматривается как логическое противоречие [см.: Фомичев 1982: 284; Лотман 1995: 310; Беляк, Виротайнен 1989: 35–38]. Направленное на мир орудие логики оборачивается против самого героя, и от убежденности в своей правоте он переходит к неведомому ему раньше сомнению. Так, по мнению Ю. М. Лотмана, герой «не стал бы убийцей», «не будь он мыслителем», поскольку именно рациональный подход к решению проблемы смысла жизни убивает саму жизнь: «Сальери противопоставляет музыку музыканту, и музыка, возвышенная до абстрактной идеи, оказывается чем-то неизмеримо более ценным, чем эмпирическая данность человеческой жизни» [Лотман 1995: 310]. Иными словами, суть логической ошибки Сальери состоит в соизмерении несоизмеримого:

эмпирики живого, неотвлекаемого от самой жизни, и абстрактной идеи.

С этими гипотезами можно было бы согласиться, если бы не два обстоятельства. Прежде всего, ошибка Сальери, приводящая к катастрофическому исходу, сама по себе лишена свойства «необходимости» и «неизбежности», следовательно, не является по существу трагической. Это качество внутренний конфликт обретает лишь при условии принципиальной невозможности бездействия при обреченности самого действия, т. е. трагическая ошибка – ошибка поступка как такового, а отнюдь не «неправильного» поступка, поэтому ключ к трагической коллизии, вероятно, следует искать там, где проявлены побудительные мотивы, импульсы действия. Кроме того, проблематичным представляется отождествление исторически подвижного смысла с замыслом Пушкина, интерпретация риторических структур, которыми живет пушкинская эпоха, с позиции современной культуры.

Между тем подчеркивая риторичность «маленьких трагедий», установка на активное позитивное использование системы «готового слова» становится необходимым условием адекватного восприятия смысла в «самом неправдоподобном» жанре, избираемом Пушкиным. И дело здесь не только и даже не столько в насыщенности «Моцарта и Сальери» цитатами из самых разнообразных источников¹, сколько в наличии недвусмысленных для читателя и зрителя именно пушкинской эпохи знаков, которые, несмотря на свою историческую условность, не могут быть подвергнуты перекодировке. Среди них важнейшую роль играют диалоги, расставляющие акценты в монологах – наиболее запутанных и сложных составляющих трагедии. Одной из специфических особенностей «Моцарта и Сальери» справедливо называют включение музыкальных цитат, выполняющих не орнаментальную, но собственно драматическую функцию реплик в диалоге двух музыкантов. Если в архитектурном плане три музыкальных отрывка из произведений Моцарта соответствуют трем монологам Сальери, то в плане композиционной реакции Сальери на музыку Моцарта эксплицирует внутренний конфликт и обнаруживает истинный трагизм ошибки протагониста. Любопытно, что именно ответные реплики Сальери (в отличие от его монологов) отчетливо регламентированы культурным кодом и контекстом, являя собой яркий образец использования риторических топосов в реализации оригинального замысла.

К вопросу о том, какие именно фрагменты из произведений Моцарта должны звучать в трагедии, и как эти фрагменты сопряжены с ее конфликтом, не раз обращались и музыковеды, и пушкинисты [см., напр.: Глумов 1950; Ливанова 1952; Бэлза 1953; Кац 1997 и др.], однако до сих пор этот вопрос остается открытым.

¹ Анализу цитат и автоцитат посвящены работы Н. О. Лернера, В. Набокова, Д. Д. Благого, В. Э. Вацура, Б. М. Гаспарова, М. Н. Виротайнен и мн. др. Интертекстуальный план трагедии все же далеко не исчерпан. Отметим здесь только особую маркированность начальных и конечных стихов. Так, первая фраза трагедии представляет собой перифраз стихов трагедии А. П. Сумарокова «Синав и Трувор»: «Нет счастья на земли – на небесах оно: / Оставлено богам и смертным не дано» [Сумароков 1781: 173], – легко опознаваемую благодаря близости синтаксического строения и сохранению фигуры хиазма.

В данном случае представляется более существенным обратить внимание на сам характер звучащей музыки, реакции Сальери на эти «реплики» и на их ритмическое сопряжение, формирующее поступательное развитие трагического конфликта.

Из первого монолога Сальери мы узнаем, что он – музыкант, который «достигнул степеней высокой», способный наслаждаться «трудами и успехами друзей» [Пушкин 2009: 124]. Кажется, ни у кого из исследователей не возникало сомнений в справедливости самооценки героя [см., напр.: Благой 1955: 163; Лотман 1995: 310]. Композиционно же трагедия строится таким образом, что следом за монологом Сальери вводятся два фрагмента, включающие исполнение принципиально разнохарактерной музыки, и нам предоставляется возможность услышать реакцию музыканта на творения «бессмертного гения» Моцарта.

Первый музыкальный фрагмент исполняется на скрипке слепым стариком. На наш взгляд, не столь важно, какой именно отрывок из оперы Моцарта «Дон Жуан» здесь звучит – ария Церлины «Batti, batti...»¹, Дон-Жуана «Fin ch'han dal vino» [Ливанова 1956: 22], Лепорелло «Madamia, il catalogo è questo» [Кац 1997: 21] или фрагмент из финальной сцены, где музыканты играют популярные мелодии, в том числе – арию Фигаро [Гаспаров 1977: 117–120]. Моцарт «угощает» Сальери музыкальной «шуткой» и главное в этом отрывке – его *пародийное звучание*. Является оно следствием бездарного исполнения (так называемая «ненамеренная пародия»), либо пародийное начало присутствует в самом музыкальном тексте, реакция Моцарта обозначена пушкинской ремаркой как адекватная реакция на пародию; не случайно его искренне удивляет вопрос Сальери «И ты смеяться можешь?» [Пушкин 2009: 125]. Более того, гневную тираду «Мне не смешно, когда маляр негодный...» [Пушкин 2009: 125] Моцарт решительно не связывает с музыкой; он находит ей единственное разумное объяснение – дурное настроение, в котором пребывает собеседник: «Ты, Сальери, / Не в духе нынче. Я приду к тебе / В другое время» [Пушкин 2009: 125]. Сам же Сальери после монолога, в котором именовал себя музыкантом, «искушенным в науке», впервые выступает как слушатель; и в этой роли неожиданно проявляет себя человеком, не способным воспринять два плана пародии и антифонные отношения между ними². В данном случае важным аргументом в пользу «неадекватного» восприятия исполняемой музыки становится необычайная популярность во второй половине XVIII – начале XIX века пародийных опер и комических опер с непременно включением пародийных фрагментов. Как известно, исторический Сальери также отдал дань моде и был автором целого рода музыкальных шуток. «Пародией» в эту эпоху называли также переложения популярных мелодий из опер в танцевальную музыку различного характера, нередко – с резкими изменениями ритмоинтонационных форм прототипа. «Музыкальные парафразы» явля-

ются не только широко распространенными приемами европейской музыки XVIII – начала XIX вв. [см.: Ливанова 1952], но и профессиональной шуткой, литературными аналогами которой наряду с пародией можно считать комические центоны. Таким образом, в эпизоде со слепым скрипачом отчетливо обозначены не просто две разные оценки исполнения; Моцарт и Сальери слышат один и тот же музыкальный текст по-разному, точнее, Сальери слушает, но не слышит музыкальный текст. Драматический принцип выражения конфликта воплощается в распространении контрапунктических переключек не только на реплики диалога, но и на чередующиеся эпизоды драматического действия. Эти контрапункты формируют ритмическое развертывание драматического сюжета, в котором соположенные эпизоды становятся также нерасторжимыми репликами диалога, смысл которого проявлен не в одной из реплик, но в их напряженном единстве. Первый монолог Сальери и следующая за ним реакция музыканта на профессиональную шутку выступают как арсис и тезис, задающие логику ритмической инерции в композиции пьесы.

Второй музыкальный фрагмент противоположен первому по эмоциональному строю: «Я весел... Вдруг: виденье гробовое, / Внезапный мрак или что-нибудь такое...» [Пушкин 2009: 126]. Адекватность восприятия протагонистом музыки и его оценка не вызывают разногласий у интерпретаторов [см.: Бэлза 1953; Эйгес 1937; Кац 1995–1996; Благой 1955]. Обратимся, однако, к тексту трагедии. Моцарт приходит к Сальери для того, чтобы показать музыку, сочиненную во время бессонницы: «Хотелось / Твое мне слышать мненье...» [Пушкин 2009: 126]. Крайне важно, что исполняется музыкальный фрагмент, уже лишенный элементов комизма, что дает возможность суровому Сальери и насладиться новым шедевром, и обсудить музыкальные идеи. Казалось бы, здесь герой должен по-настоящему проявить себя как истинный знаток музыки, ее тонкий ценитель и профессиональный аналитик. Вместо этого Сальери как бы продолжает прерванную музыкой гневную тираду своего монолога:

...Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! – Боже!

Ты, Моцарт, недостойн сам себя. [Пушкин 2009: 125].

Эффект «продолжения» монолога поддержан и совпадением границ реплик Сальери: первая прерывается на второй стопе стиха (отчетливо ощущаемое место цезуры в пятистопном ямбе), вторая начинается с того же места: «Пошел, старик <...> Ты с этим шел ко мне...». И лишь после того, как Моцарт возвращает Сальери к теме обсуждения – «Что ж, хорошо?», – мы слышим «профессиональное» суждение, в котором отсутствуют и тонкие наблюдения знатока музыки, и искреннее восхищение, поскольку оценка Сальери представляет собой ряд общих мест, хорошо знакомых читателям по музыкальным рецензиям, литературным текстам, эстетическим трактатам; определений, употребительных при оценочных описаниях живописи, поэзии, танца: «Какая глубина! / Какая смелость и какая стройность! / Ты, Моцарт, бог...» [Пушкин 2009: 125]. Эти риторические клише встречаются в описаниях совершенно раз-

¹ Этот вариант предпочел, как известно, Н. А. Римский-Корсаков.

² Об антифонном принципе строения пародийного текста см.: [Хворостянова 1995: 205–210].

ных творческих индивидуальностей и их творений. Так, кн. А. М. Белосельский, поклонник итальянской музыки, характеризует Пиччини как музыканта «глубокого в мелодии» [цит. по: Ливанова 1952: 446], Траетту – как «глубокого и меланхоличного» [цит. по: Ливанова 1952: 447]. Смелость – типичная характеристика музыкальных и поэтических произведений: «смелые выражения» Жуковского [Глаголев 1996: 32], «смелая и роскошная рука» Пушкина [Б. п. 1996: 69]. Стройность наряду с легкостью и гармонией – определение, которое Н. М. Карамзин применяет для описания искусства танцовщика [см.: Карамзин 1984: 232]. Формула «он – бог» является стертым поэтическим сравнением, давно перешедшим в литературно-критические повествования об искусстве: «... сей бог музыки, был Моцарт» [Литрический Музеум 1831: 35]. Примеры можно бесконечно множить¹. Очевидно, что их перечень снимает вопрос о возможных источниках реплики Сальери и указывает на «бессодержательность» его оценки в драматическом контексте частной беседы друзей-музыкантов. Кстати, уже А. Ф. Мерзляков в статье начала 1820-х гг. отмечал в подобных риторических формулах как отсутствие сущностной оценки (элемента критического суждения), так и выражения настоящего одобрения: «Не слышим ли мы часто пышных и громких восклицаний при чтении какого-либо сочинения: „Какие гладкие и легкие стихи! <...> Какая живость! <...>„ Конечно, все это производит удовольствие, следовательно, и довольно, но где же тут критика, имеющая предметом совершенствование искусства? <...> „Вот гений! – повторяют мне. – Какое воображение! <...>„ Не знаю даже, есть ли тут какая-либо похвала и для критика и для сочинителя» [Мерзляков 1974: 180–181, 177–178]. В сцене доверительной дружеской беседы двух музыкантов пафос Сальери становится особенно неуместным, оценка – более чем формальной. Не случайно после этой пышной чисто риторической фразы Моцарт уже не возвращает собеседника к теме обсуждения, а, обратив сказанное в шутку – «Ба! право? может быть... / Но божество мое проголодалось...» [Пушкин 2009: 126], – вновь, как и в эпизоде со слепым скрипачом, собирается уйти. Сальери по-прежнему *не слышит* музыку, хотя ее драматический характер, казалось, должен быть близок протагонисту; «Тебе не до меня...» – вновь мог бы повторить Моцарт. Сальери продолжает *свой* бесконечный монолог о музыке и призвании музыканта. Таким образом, в первой сцене трагедии линия Сальери и стилистически, и драматически проводится как целостный монолог, который не может прервать ни собеседник, ни сама музыка. «Жрец», «служитель музыки» оказывается глух к ее звучанию. Эпитет «глухой» появляется в монологе Сальери сразу после ухода Моцарта:

...я избран, чтоб его
Остановить – не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой [Пушкин 2009: 127].

¹ Приведенные здесь примеры демонстрируют лишь жанровый диапазон, отсутствие прикреплённости риторических формул к сочинениям определенного рода – художественным, научным, критико-публицистическим и проч. В указанном ряду находятся также определения «живой», «свободной», «гармоничной», «чувствительной» и «сильной».

Метафорический эпитет обретает в контексте «Моцарта и Сальери» свое прямое значение не только композиционно, но – главным образом – стилистически. «Слава» – одно из самых частотных слов «маленьких трагедий» – употребляется Пушкиным в двух основных значениях: «хвала» и «молва»; причем между ними нередко возникают напряженные конфликтные отношения, которые провоцирует нейтральное значение «известность», так что «заслуга» оборачивается «слухами», «молвой», «преданиями», тем, о чем «все говорят». Напомним, что первый монолог Сальери начинается словами «Все говорят: нет правды на земле» [Пушкин 2009: 123], а завершается трагедия риторическим вопросом-сомнением:

...или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы – и не был
Убийцею создатель Ватикана? [Пушкин 2009: 132].

Слух Сальери, чуткий к «мнению», оказывается обманут, и скромная самооценка «глухая слава» оборачивается формулой «слава музыканта, обретенная глухим». Это развенчание Сальери-музыканта жестко и афористично будет выражено в известной заметке Пушкина: «...Завистник, который мог освистать Д.<он> Ж.<уана>, мог отравить его творца» [Пушкин 1949: 218]. В данном случае тема «поэт и толпа» эксплицитно порождается антагонистами текстами – опера и свист. «Свист музыканта» становится оксюмороном, составляющие которого не могут быть подвергнуты метафоризации, они взаимно уничтожают друг друга. Таким образом, в первой сцене трагедии формирование замысла убийства Моцарта происходит в сознании человека, утратившего не только веру, но и божественный дар слышать музыку. Моральный антагонист Сальери становится здесь безусловным протагонистом трагедии, воплощая в себе поистине неразрешимый конфликт.

Трагическая ошибка Сальери состоит в том, что страсть, которую он считает всепоглощающей любовью к музыке, в действительности является завистью. Невозможность сосуществования этих страстей, их взаимоисключающий характер отчетливо зафиксирован риторической традицией. Так, например, в сборнике Н. М. Амбодика находим целую серию эмблематических изображений на тему «любовь и зависть»: № 823 «Зависть, прогоняющая купидона» (надпись – «Зависть укрощает любовь»), № 626 «Купидон, позади себя, изображает тень зависти» (надпись – «Зависть и ненависть суть тень любви») [Избранные Емвлемы 1811: 105, 108]. При этом зависть и ненависть изображаются обычно в виде женщины, голова которой украшена венцом из змей. Несомненно, читатель и зритель пушкинской эпохи гораздо отчетливее ощущал семантический контраст тезисов первого монолога Сальери; герой начинает рассказ о себе словами «Родился я с любовью к искусству» [Пушкин 2009: 123], а заканчивает так:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущую бессильно?
Никто! А ныне – сам скажу – я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко
Мучительно завидую... [Пушкин 2009: 124].

Любовь к искусству не совместилась с завистью к Моцарту, последняя вытеснила любовь, способность чувствовать и наслаждаться великими творениями, музыкант перестал слышать музыку.

Вторая сцена составляет контраст с первой опорой на диалог, «ведущей» линией Моцарта [см.: Беляк, Виролайнен 1995], а также развернутым мотивом сомнения. Убежденности и знанию Сальери противопоставлены тревога, неуверенность и опасения Моцарта. Его «тревожит» Requiem (оксюморон, представляющий собой своеобразную антитезу «глухой славе» Сальери; лат. Requiem – покой), ему мерещится «черный человек» [Пушкин 2009: 130]. Первое уверенное знание в форме афористического утверждения появляется в реплике второй сцены: «А гений и злодейство – две вещи несовместные» [Пушкин 2009: 131], и непосредственно за ней следует отравление Моцарта. Минута сам эпизод отравления, получивший у пушкинистов разные интерпретации [см.: Чумаков 1979; Вацуро 1994; Беляк, Виролайнен 1995 и др.], обратится к третьему и последнему обмену музыкальной и словесной репликами.

В отличие от двух предшествующих случаев, когда звучание музыки сменяется ответной репликой Сальери, здесь реакция протагониста задержана, Моцарт сам прерывает игру, увидев, что Сальери плачет. И это первый случай, когда Сальери просит Моцарта продолжить исполнение:

...эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,

Как будто тяжкий совершил я долг,

Как будто нож целебный мне отсек

Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...

Не замечай их. Продолжай, спеши

Еще наполнить звуками мне душу. [Пушкин 2009: 131].

Ретроспективное преломление этой сцены для культурного сознания, которое включает опыт Достоевского, Чехова, Набокова, сознания, прошедшего не только искушение «афеизмом», но также нигилизмом и релятивизмом, предполагает едва ли не патологическую реакцию наслаждения от исполнения умирающим Моцартом своего Реквиема. Поэтому, если исключить те редкие примеры, когда слезы Сальери объясняются как не связанные со звучанием Реквиема [Бэлза 1953: 121], то обычно исследователи склоняются к такой трактовке финала, которая не разрешает, но усугубляет конфликт [см., напр.: Благой 1955: 164; Вацуро 1994: 281; Макогоненко 1974: 183 и др.].

Мы все же считаем, что последний эпизод трагедии предполагает разрешение конфликта, причем разрешение в полном соответствии с законом жанра: обнаружение непоправимости содеянного как результат осознания трагической ошибки. И здесь крайне важно, что слезы как реакция на прекрасную музыку для читателя и зрителя пушкинской эпохи устойчиво сохраняют символическое значение адекватной реакции переживания катарсиса – мучительная боль потрясения и счастье освобождения. Описания этой очистительной способности музыки являются неперенными составляющими теоретических трактатов, путевых очерков, популярных книг по истории музыки, романтических повестей, лирических стихотворений. В них используют

исторические анекдоты или легенды о подобном потрясении, вызванном музыкальным исполнением, рассказы о собственных впечатлениях от музыкального шедевра. Так, в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзин неоднократно описывает эмоциональные потрясения, которые он испытал при исполнении светской и церковной музыки и пения, причем – по справедливому замечанию Т. Ливановой – «чувствительное» восприятие музыки не связано у Карамзина непосредственно с содержанием самого музыкального произведения [Ливанова 1952: 436]. Слушая в Лондоне Ораторию Генделя, автор «Писем» «плакал от восхищения, когда Мара пела арию: I know that my Redeemer lives. <...> И печально и радостно, и великолепно и чувствительно» [Карамзин 1984: 334]. Та же реакция и на музыку Гайдна, которую Карамзин слушает в Париже: «Несколько раз грудь моя орошалась жаркими слезами – я не отирал их – я их не чувствовал. Небесная музыка! Наслаждаясь тобою, возвышаюсь духом, и не завидую Ангелам» [Карамзин 1984: 242].

Князь Белосельский начинает свою книгу «De la musique en Italie» с легенды о знаменитом неаполитанском скрипаче по имени Страделла, бежавшем с девушкой, предназначенной в жены сыну сенатора. Услышав игру Страделлы в церкви, покинутый любовник прощает соперника, который «создан увлекать сердца». Примеры такой способности «увлекать» и «быть увлеченным» музыкой Белосельский находит и в современной Италии: «...я видел в главном Монастыре Кастель а Маре молодую красивую монахиню, которая не может слышать страстной мелодии без того, чтобы не ощутить самое нежное трепетание нервов и не измерить так, как будто получает последний дар любви» [цит. по: Ливанова 1952: 442].

Причина слез Сальери определяется самим героем в полном соответствии с указанной традицией. Это – катарсис, который протагонист трагедии испытывает – по его собственным словам – «впервые».

Казалось бы, аналогичная «слезная» реакция хорошо знакома Сальери: в первом монологе он рассказывает о своих детских впечатлениях от звучания церковной музыки. Однако в этом переживании есть наслаждение без муки, это сладкие «слезы радости», ради которых герой, не ведающий сомнений, отверг «праздные забавы», отрекся от других наук и, «звучи мертвиз», музыку «разъял, как труп». Контрастная сопряженность реплики Сальери во время исполнения Реквиема и первого его монолога отчетливо эксплицирует мотивы жреческого служения и приносимой жертвы. Моцарта убивает не музыкант, но убийца музыки. Первое убийство было совершено еще в начале пути, и убийца обрел покой и славу, наслаждался чужими творениями и своими трудами.

Думается, что противопоставление «алгебры» и «гармонии», ремесла и вдохновения звучит в трагедии не столь активно, как в рассуждениях исследователей. Вопросы техники поэтического мастерства интересовали романтиков и поэтов пушкинского круга даже в большей степени, чем их предшественников, а способность поверить «алгеброй гармонию» как для просветителей, так и для поклонников Данте и античности, в принципе не может быть компрометирующей.

Для Сальери же дар оказывается связан с искушением властью, владение даром отождествляется с правом владеть, а потому назначение дара герой определяет сам. Как не должен пропасть «дар Изоры» – «последний дар любви», и он переходит в «чашу дружбы», так не должен пропасть дар, полученный при рождении, – «любовь к искусству», и Сальери становится судьей и палачом Моцарта. «Любовь к искусству», как и возлюбленная, уже мертвы, но герой хранит то, что от них осталось: яд, подаренный Изорой, и зависть – «тень любви». «Алгебра» в руках Сальери также превращается из способа познания в орудие убийства музыки. Дар возлюбленной – это возможность соединиться с ней, обрести утраченный рай; но он остается призывом, который «глухой» Сальери так же не слышит, как не слышит музыку. Яд, с помощью которого можно обрести счастье в ином мире, используется для устранения соперника, выживания в этом мире.

Спасаясь от гибели, «глухой» Сальери совершает преступление, но вслед за этим вновь обретает способность слышать музыку и тем самым находит суд в себе самом. Эта тема, вероятно, связанная для Пушкина с Данте, по-разному преломляется в лирике конца 1820-х – 30-х годов: «Воспоминание», болдинский сонет «Поэту», позднее – «Не дай мне бог сойти с ума...», ««Из Пиндемонти»». В «Моцарте и Сальери» она, кроме того, опирается на традиционный топос «спасительного искусства» – способности музыки пробуждать мертвых к добру. Идея этической основы прекрасного, восходящая к античности, оказывается востребованной и эпохой Возрождения, и Просвещением, и Романтизмом. Одним из «универсальных» тезисов в этих столь различных системах становится утверждение связи «первичных» чувств (зрения и слуха) с душой – местом пребывания нравственного закона. О механизме воздействия музыки на человеческую душу пишет в «Пире» Данте, о власти музыки над сердцами и несовместимости «божественных порывов гения» и злодейства Ж.-Ж. Руссо рассуждает в письмах, в «Новой Элоизе», в диссертации о современной музыке, в «Музыкальном словаре». А. Н. Радищев, рассматривая характер воздействия на человека благозвучия звуков, утверждает, что учителем человека в музыке «было его собственное ухо, коего вглубленное перед другими животными в голове положение всякий звук, с мыслию сопряженный, несет прямо в душу» [Радищев 1941: 52]. При этом «чувство» рассматривается одновременно и как *знание*, которое даруется не разуму, но душе. Страсть же рассматривается как начало, враждебное чувственности: «Человеку, и может быть животному вообще, – пишет Радищев, – кажется быть свойственно, вследствие его чувственного состава, внутреннее ощущение правого и неправого <...>. Возникшая страсть запирает глас чувственности, но ужели нет ее, когда лежит поперек?» [Радищев 1941: 58].

Финальный монолог произносит Сальери, только что испытавший катарсис и освободившийся от страсти. В его душе впервые появляется сомнение, не имеющее, на наш взгляд, ничего общего с обнаружением логической ошибки. Для трагедийной развязки принципиально важен музыкальный жанр траурной заупокойной мессы; возникший как прикладная му-

зыка (музыка ритуала), он сохраняет структуру и телеологию католической службы. Обретение душой покоя – «Requiem aeternam dona eis, Domine» – имеет в реквиеме фиксированный «сюжет»: за вступлением-прошением следует «Dies irae» («День гнева»), затем – «Tuba mirum» («Чудесная труба»), «Lacrimosa» («Слезная»), «Offertorio» («Приношение даров»), «Lux aeterna» («Вечный свет») [Левик 1978: 593–594]. Участник церковной службы, слушатель реквиема как бы проходит с душой умершего все этапы Страшного суда, получает отпущение грехов и обретает покой, умиротворение, освобождение от земных страданий, дарованное как милость. Не исключаем, что слезами Сальери Пушкин сознательно обозначил ту часть Реквиема Моцарта, на которой исполнение прервано – «Lacrimosa», связанная с переживанием очистительного потрясения, потери-освобождения, за которой должно следовать «обретение». Просьба протагониста продолжить исполнение выступает тем самым как выражение логики развертывания мистериального сюжета реквиема, стремление обрести «Вечный свет». Последняя музыкальная реплика Моцарта становится развернутым ответом отравителю; символический суд завершается на стадии расставания с земными ценностями. Контекст «маленьких трагедий» позволяет усмотреть в переключке первого монолога и реакции на исполнение Реквиема имплицитно присутствующий мотив богоотступничества. «Возвращение слуха» становится для Сальери не счастьем обретения утраченного божественного дара, но страшной карой внутреннего знания, исключающего возможность самооправдания. Это знание противоречит молве, слухам и становится убийственной правдой, а то, о чем «все говорят» – «сказкой», иллюзией, обманом. Финал трагедии воспринимается «открытым» лишь на фоне фабульной и интонационной завершенности классических образцов жанра. В камерной форме «Моцарта и Сальери» с преобладающей ролью сюжетного начала риторические вопросы протагониста являются трагической развязкой для героя, осознающего себя не творцом, но убийцей, приговоренным к жизни, смысл которой безвозвратно утрачен. Трагическая ошибка Сальери одновременно становится и трагической виной не логика, но музыканта, не услышавшего голоса Творца за свистом, рукоплесканиями и говором толпы.

Одной из характерных особенностей творческой индивидуальности поэта пушкинисты называли антиномичность художественного мышления [Осват 1995: 26] между героями, связанными конфликтными отношениями. Между тем в интерпретациях «Моцарта и Сальери» личный опыт, автобиографическое начало традиционно усматривается в образе антагониста, что неизбежно противопоставляет эту трагедию трем другим, где именно протагонисты – Альбер, Дон Гуан и Вальсингам – воплощают «сокровенно-лирическое начало».

В этой связи следует вспомнить о литературной обстановке конца 1820-х – 1830-го года, когда происходит «падение массовой популярности Пушкина» [Ларионова 2001: 11]; «Полтава», новые главы «Евгения Онегина» вызывают шквал критических статей. Анонимный автор журнала «Галатей» свой разбор седьмой главы Оне-

гина предваряет характерной оценкой творческой эволюции автора: «Есть пословица: *куй железо, пока горячо*; если бы талантливый А. С. Пушкин постоянно держался этой пословицы, он не так бы скоро проиграл в мнении читающей публики и, может быть, еще до сих пор не стал бы с голосу. <...> Он еще в полном цвете лет; он мог подарить нас произведением зрелым, блистательным и – подарил *седьмою главою* „Онегина“, которая ни содержанием, ни языком не блистательна» [Б. п. 2001: 243]. Критику «Галатеи» вторит Б. М. Федоров: «До сих пор „Руслан и Людмила“ едва ли не лучшая из поэм Пушкина. Прочие поэмы его походят на недоконченные картины <...> Правда, что живость, приятность, разнообразие картин, сладкозвучие стихов Пушкина, очаровывая читателей, отвлекает их внимание от недостатков выполнения поэм, но скажу откровенно: этого мало для *Пушкина*» [Федоров 2001: 73]. Та же оценка настойчиво звучит почти во всех статьях Ф. В. Булгарина: «...можно ли требовать внимания публики к таким произведениям, какова, например, глава VII „Евгения Онегина“? <...> Больно и жалко, но должно сказать правду. Мы видели с радостью подоблачный полет певца „Руслана и Людмилы“ и теперь с сожалением видим печальный поход его „Онегина“, тихим шагом по большой дороге нашей словесности» [Булгарин 2001: 232, 236].

Болезненная реакция Пушкина на резкую и несправедливую критику, отразившаяся в письмах поэта и давшая импульс болдинским полемическим заметкам («Опровержение на критики», «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений»,

«Проект предисловия к VIII и IX главам „Евгения Онегина“»), стала, на наш взгляд, и предметом мучительной рефлексии. Умевший почти по-детски радоваться успеху своих сочинений и даже «наслаждаться славой», Пушкин тем не менее был лишен самодовольства. Считая «Бориса Годунова», «Полтаву», «Евгения Онегина» гораздо более зрелыми произведениями, ставя их выше ранних поэм, он напряженно размышлял о причинах неуспеха у публики и критики. Если в болдинских «опровержениях на критики» Пушкин ищет эти причины в изменениях литературной жизни, новых тенденциях в современной критике и журналистике, то в «Моцарте и Сальери» обращается к той же проблеме иначе, рассматривая ее как трагедию художника, убежденного в «неотвлекваемости дара» и наказанного за богоотступничество лишением дара, утратой слуха. Беспощадность Сальери – неизбежная кара за трагическую вину музыканта перед Творцом – коррелирует с беспощадностью вопроса, заданного Пушкиным самому себе: «Ужель я не гений?». Слова болдинского сонета «Ты сам свой вышний суд» – афористическая формула, в которой мысль о неподсудности художника суду мирскому связана отнюдь не с убежденностью в собственной правоте, знании истины. Поэт пишет о другом – о «вышем» божественном суде совести. Последний становится самым беспощадным и страшным судом, поскольку категория совести устойчиво связана риторической традицией с душой – местом пребывания нравственного закона.

ЛИТЕРАТУРА

Без подписи. Замечания на поэму «Руслан и Людмила» в шести песнях, соч. А. Пушкина, 1820 // Пушкин в прижизненной критике: 1820–1827 / под общ. ред. В. Э. Вацура, С. А. Фомичева. – СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1996. – С. 69–73.

Без подписи. [Из журнала «Галатея»]. «Евгений Онегин», роман в стихах, сочинение Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике: 1828–1830 / под общ. ред. Е. О. Ларионовой. – СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2001. – С. 243–248.

Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Там есть один мотив...» («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 23 / редколлегия: Д. С. Лихачев, В. Э. Вацура, С. А. Фомичев. – Л.: Наука, 1989. – С. 32–46.

Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (судьба личности – судьба культуры) // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XIV / отв. ред. Я. Л. Левкович. – Л.: Наука, 1991. – С. 73–96.

Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Моцарт и Сальери»: Структура и сюжет // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XV / отв. ред. О. С. Муравьева. – СПб.: Наука, 1995. – С. 109–121.

Благой Д. Д. Мастерство Пушкина. – М.: Советский писатель, 1955. – 268 с.

Бонди С. М. О Пушкине: Статьи и исследования. – М.: Художественная литература, 1978. – 477 с.

Булгарин Ф. В. «Евгений Онегин», роман в стихах, глава VII. Сочинение Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике: 1828–1830 / под общ. ред. Е. О. Ларионовой. – СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2001. – С. 232–236.

Бэлза И. Ф. «Моцарт и Сальери». Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. – М.: Музгиз, 1953. – 136 с.

Вацура В. Э. Записки комментатора. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1994. – 346 с.

Гаспаров Б. М. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя» // Временник Пушкинской комиссии. 1974 / ред. М. П. Алексеев. – Л.: Наука, 1977. – С. 115–122.

Глаголев А. Г. Ответ на письмо к издателю «Сына Отечества» // Пушкин в прижизненной критике: 1820–1827 / под общ. ред. В. Э. Вацура, С. А. Фомичева. – СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1996. – С. 30–35.

Глумов А. Н. Музыкальный мир Пушкина. – М.; Л.: Музгиз, 1950. – 280 с.

Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М.: Гослитиздат, 1957. – 414 с.

Дарский Д. С. Маленькие трагедии Пушкина: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы». – М.: Московская художественная печатня, 1915. – 72 с.

Избранные Емвлемы и Символы на Российском, Латинском, Французском, Немецком и Английском языках объясненные, прежде в Амстердаме, а потом в граде Св. Петра 1788 года, с приумножением изданные статским советником Нестором Максимовичем Амбодиком. – СПб.: Императорская типография, 1811. – [8], LXX, 109, [3], 70 с.

Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. – Л.: Наука, 1984. – 717 с.

Кац Б. А. Неучтенные источники «Моцарта и Сальери» (Предварительные заметки) // Новые безделки: сб. статей к 60-летию В. Э. Вацура / ред. С. И. Панов. – М.: Новое литературное обозрение, 1995–1996. – С. 421–431.

Кац Б. А. «Из Моцарта нам что-нибудь!» // Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии. Исследовательские очерки и комментарии. – СПб.: Композитор, 1997. – 272 с.

Ларионова Е. О. «Услышишь суд глупца...» (Журнальные отношения Пушкина в 1828-1830 гг.) // Пушкин в прижизненной критике: 1828–1830 / под общ. ред. Е. О. Ларионовой. – СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2001. – С. 5–25.

Левик Б. В. Реквием // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М.: Советская энциклопедия; Советский композитор, 1978. – Т. 4. – С. 593–594.

Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: Исследования и материалы. – М.: Музгиз, 1952. – Т. 1. Русские поэты и музыка. – 536 с.

Ливанова Т. Н. Моцарт и музыкальная культура. – М.: Музгиз, 1956. – 112 с.

Лирический Музеум, содержащий в себе краткое начертание Истории Музыки с присовокуплением Жизнеописаний некоторых именитых Артистов и Virtuozов оной, разного рода анекдотов и четырех портретов отличнейших сочинителей. Изданный Кушеновым-Дмитриевским. – СПб.: Типография Департамента народного просвещения, 1831. – 295 с.

Лотман Ю. М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. – СПб.: Искусство-СПб, 1995. – С. 300–316.

Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы. (1830–1833). – Л.: Художественная литература, 1974. – 373 с.

Мерзляков А. Ф. О вернейшем способе разбирать и судить сочинения, особливо стихотворные, по их существенным достоинствам // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. / ред. коллегия М. Ф. Овсянников [и др.]. – М.: Искусство, 1974. – Т. 1. – С. 171–192.

Непомнящий В. Симфония жизни (О тетралогии Пушкина) // Вопросы литературы. – 1962. – № 2. – С. 113–131.

Осват Л. С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания // Пушкин: Исследования и материалы. Т. XV / отв. ред. О. С. Муравьева. – СПб.: Наука, 1995. – С. 25–29.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. – М.; Л.: Издательство АН СССР, 1949. – Т. 11. Критика и публицистика. 1819–1834. – 600 с.

Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 20 т. – СПб.: Наука, 2009. – Т. 7. Драматические произведения. 1825–1830. – 1069 с.

Радищев А. Н. Полное собрание сочинений: в 3 т. – М.; Л.: Издательство АН СССР, 1941. – Т. 2. – 429 с.

Рассадин Ст. Б. Драматург Пушкин. Поэтика. Идеи. Эволюция. – М.: Искусство, 1977. – 359 с.

Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе: в 10 ч. – М.: Типография Императорского Московского университета, 1781. – Ч. 3. – 396 с.

Федоров Б. М. «Евгений Онегин». Роман в стихах, сочинение Александра Пушкина. Глава IV и V // Пушкин в прижизненной критике: 1828–1830 / под общ. ред. Е. О. Ларионовой. – СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 2001. – С. 59–73.

Фомичев С. А. Драматургия А. С. Пушкина // История русской драматургии. XVII – первая половина XIX века / отв. ред. Л. М. Лотман. – Л.: Наука, 1982. – С. 261–295.

Хворостьянова Е. В. Слово vers. Пародия // Имя. Сюжет. Миф / под ред. Н. М. Герасимовой. – СПб.: Издательство СПбГУ, 1995. – С. 195–212.

Чумаков Ю. Н. Реплика и сюжет (К истолкованию «Моцарта и Сальери») // Болдинские чтения. – Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1979. – С. 48–69.

Эйгес И. Р. Музыка в жизни и творчестве Пушкина. – М.: Музгиз, 1937. – 285 с.

REFERENCES

Belyak, N. V., Virolaynen, M. N. (1989). «*Tam est' odin motiv...*» («*Tarar*» Bomarshe v «*Motsarte i Sal'eri*» Pushkina). [“There is one motive...” (“Tarar” by Beaumarchais in Pushkin’s “Mozart and Salieri”).] In Likhachev, D. S., Vatsuro, V. E., Fomichev, S. A. (Eds.). *Vremennik Pushkinskoy komissii*. Issue 23. Leningrad, Nauka, pp. 32–46.

Belyak, N. V., Virolaynen, M. N. (1991). «*Malen'kie tragedii*» kak kul'turnyy epos novoevropeyskoy istorii (sud'ba lichnosti – sud'ba kul'tury). [“Little Tragedies” as a Cultural Epos of Modern European History (the Fate of a Person is the Fate of Culture)]. In Levkovich, Ya. L. (Ed.). *Pushkin: Issledovaniya i materialy*. Vol. XIV. Leningrad, Nauka, pp. 73–96.

Belyak, N. V., Virolaynen, M. N. (1995). «*Motsart i Sal'eri*»: *Struktura i syuzhet*. [“Mozart and Salieri”: Structure and Plot]. In Murav'yeva, O. S. (Ed.). *Pushkin: Issledovaniya i materialy*. Vol. XV. St. Petersburg, Nauka, pp. 109–121.

Belza, I. F. (1953). «*Motsart i Sal'eri*». *Tragediya Pushkina. Dramaticheskie stseny Rimskogo-Korsakova*. [“Mozart and Salieri”. Pushkin’s Tragedy. Dramatic Scenes of Rimsky-Korsakov]. Moscow, Muzgiz. 136 p.

Bez podpisi. [Iz zhurnala «Galateya»]. «*Evgeniy Onegin*», roman v stikhakh, sochinenie Aleksandra Pushkina. [Without a Signature [From “Galatea” Magazine]. “Eugene Onegin”, a Novel in Verse, an Essay by Alexander Pushkin]. (2001). In Larionova, E. O. (Ed.). *Pushkin v prizhiznennoy kritike: 1828–1830*. St. Petersburg, Gosudarstvennyy Pushkinskiy teatral'nyy tsentr v Sankt-Peterburge, pp. 243–248.

Bez podpisi. *Zamechaniya na poemu «Ruslan i Lyudmila» v shesti pesnyakh, soch. A. Pushkina, 1820*. [Without a Signature. Comments on the Poem “Ruslan and Lyudmila” in Six Songs, A. Pushkin’s Writings, 1820]. (1996). In Vatsuro, V. E., Fomichev, S. A. (Eds.). *Pushkin v prizhiznennoy kritike: 1820–1827*. St. Petersburg, Gosudarstvennyy Pushkinskiy teatral'nyy tsentr v Sankt-Peterburge, pp. 69–73.

Blagoy, D. D. (1955). *Masterstvo Pushkina*. [Pushkin’s Skill]. Moscow, Sovetskiy pisatel'. 268 p.

Bondi, S. M. (1978). *O Pushkine: Stat'i i issledovaniya*. [About Pushkin: Articles and Studies]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura. 477 p.

Bulgarin, F. V. (2001). «*Evgeniy Onegin*», roman v stikhakh, glava VII. *Sochinenie Aleksandra Pushkina*. [“Eugene Onegin”, a Novel in Verse, Chapter VII. The work of Alexander Pushkin]. In Larionova, E. O. (Ed.). *Pushkin v prizhiznennoy kritike: 1828–1830*. St. Petersburg, Gosudarstvennyy Pushkinskiy teatral'nyy tsentr v Sankt-Peterburge, pp. 232–236.

Chumakov, Yu. N. (1979). *Remarka i syuzhet (K istolkovaniyu «Motsarta i Sal'eri»)*. [Remark and Plot (To the Interpretation of “Mozart and Salieri”).] In Boldinskie chteniya. Gorky, Volgo-Vyatskoye knizhnoye izdatel'stvo, pp. 48–69.

Darskiy, D. S. (1915). *Malen'kie tragedii Pushkina: «Skupoy rytsar'», «Motsart i Sal'eri», «Kamennyy gost'», «Pir vo vremya chумы»*. [Pushkin’s Little Tragedies: “The Miserly Knight”, “Mozart and Salieri”, “The Stone Guest”, “Feast during the Plague”]. Moscow, Moskovskaya khudozhestvennaya pechatnya. 72 p.

Eyges, I. R. (1937). *Muzyka v zhizni i tvorchestve Pushkina*. [Music in the Life and Work of Pushkin]. Moscow, Muzgiz. 285 p.

Fedorov, B. M. (2001). «*Evgeniy Onegin*». *Roman v stikhakh, sochinenie Aleksandra Pushkina. Glava IV i V “Eugene Onegin”*. [A novel in Verse, the Work of Alexander Pushkin. Chapter IV and V]. In Larionova, E. O. (Ed.). *Pushkin v prizhiznennoy kritike: 1828–1830*. St. Petersburg, Gosudarstvennyy Pushkinskiy teatral'nyy tsentr v Sankt-Peterburge, pp. 59–73.

Fomichev, S. A. (1982). *Dramaturgiya A. S. Pushkina*. [A. S. Pushkin Dramaturgy]. In Lotman, L. M. (Ed.). *Istoriya russkoy dramaturgii. XVII – pervaya polovina XIX veka*. Leningrad, Nauka, pp. 261–295.

Gasparov, B. M. (1977). «*Ty, Motsart, nedostoin sam sebya*». [“You, Mozart, Unworthy of Yourself”]. In Alekseyev, M. P. (Ed.). *Vremennik Pushkinskoy komissii*. 1974. Leningrad, Nauka, pp. 115–122.

Glagolev, A. G. (1996). *Otvety na pis'mo k izdatelyu «Syna Otechestva»*. [The Answer to the Letter to the Publisher of “Son of the Fatherland”]. In Vatsuro, V. E., Fomichev, S. A. (Eds.). *Pushkin v prizhiznennoy kritike: 1820–1827*. St. Petersburg, Gosudarstvennyy Pushkinskiy teatral'nyy tsentr v Sankt-Peterburge, pp. 30–35.

Glumov, A. N. (1950). *Muzykal'nyy mir Pushkina*. [Pushkin’s Music World]. Moscow, Leningrad, Muzgiz. 280 p.

- Gukovskiy, G. A. (1957). *Pushkin i problemy realisticheskogo stilya*. [Pushkin and the Problems of Realistic Style]. Moscow, Goslitizdat. 414 p.
- Izbrannye Emvleny i Simvoly na Rossiyskom, Latinskom, Frantsuzskom, Nemetskom i Angliyskom yazykakh ob'yasnennye, prezhd v Amsterdame, a potom v grade Sv. Petra 1788 goda, s priumnozheniem izdanye statskim sovetnikom Nestorom Maksimovichem Ambodikom*. [Selected Elements and Symbols in Russian, Latin, French, German and English Explained, First in Amsterdam, and then in the City of St. Peter of 1788, with Augmentation Published by State Councilor Nestor Maksimovich Ambodik]. (1811). St. Petersburg, Imperatorskaya tipografiya. 70 p.
- Karamzin, N. M. (1984). *Pis'ma russkogo puteshestvennika*. [Letters of the Russian Traveler]. Leningrad, Nauka. 717 p.
- Kats, B. A. (1995–1996). *Neuchtennye istochniki «Motsarta i Sal'eri» (Predvaritel'nye zametki)*. [Unaccounted Sources of “Mozart and Salieri” (Preliminary Notes)]. In *Panov, S. I.* (Ed.). *Novye bezdelki: sb. statey k 60-letiyu V. E. Vatsuro*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 421–431.
- Kats, B. A. (1997). «Iz Motsarta nam chto-nibud'!». [“From Mozart to us Something!”]. In Kats, B. A. *Muzykal'nye klyuchi k russkoy poezii. Issledovatel'skie ocherki i kommentarii*. St. Petersburg, Kompozitor. 272 p.
- Khvorost'yanova, E. V. (1995). *Slovo vers. Parodiya*. [Word vers. Parody]. In *Gerasimova, N. M.* (Ed.). *Imya. Syuzhet*. Mif. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU, pp. 195–212.
- Larionova, E. O. (2001). «Uslyshish' sud gluptsa...» (*Zhurnal'nye otnosheniya Pushkina v 1828–1830 gg.*). [“You Hear the Court of a Fool...” (Pushkin's Journal Relations in 1828–1830)]. In *Larionova, E. O.* (Ed.). *Pushkin v prizhiznennoy kritike: 1828–1830*. St. Petersburg, Gosudarstvennyy Pushkinskiy teatral'nyy tsentr v Sankt-Peterburge, pp. 5–25.
- Levik, B. V. (1978). *Rekviev*. [Requiem]. In *Muzykal'naya entsiklopediya: v 6 t.* Moscow, Sovetskaya entsiklopediya; Sovetskiy kompozitor. Vol. 4, pp. 593–594.
- Liricheskiy Muzeum, soderzhashchiy v sebe kratkoe nachertanie Istorii Muzyki s prisovokupleniem Zhizneopisaniy nekotorykh imenitnykh Artistov i Virtuozov onoy, raznogo roda anekdotov i chetyrekh portretov otlichneyshikh sochiniteley. Izdannyy Kushenovym-Dmitrievskim*. [The Lyric Museum, Containing a Brief outline of the History of Music with the Addition of the Biographies of Some Eminent Artists and Virtuosos Thereof, Various Anecdotes and Four Portraits of the Most Excellent Writers. Published by Kushenov-Dmitrievsky]. (1831). St. Petersburg, Tipografiya Departamenta narodnogo prosveshcheniya. 295 p.
- Livanova, T. N. (1952). *Russkaya muzykal'naya kul'tura XVIII veka v ee svyazyakh s literaturoy, teatrom i bytom: Issledovaniya i materialy*. [Russian Musical Culture of the XVIII century in its Relations with Literature, Theater and Life: Research and Materials]. Moscow, Muzgiz. Vol. 1, Russian Poets and Music. 536 p.
- Livanova, T. N. (1956). *Motsart i muzykal'naya kul'tura*. [Mozart and Musical Culture]. Moscow, Muzgiz. 112 p.
- Lotman, Yu. M. (1995). *Iz razmysleniy nad tvorcheskoy evolyutsiyey Pushkina (1830 god)*. [From Reflections on the Creative Evolution of Pushkin (1830)]. In *Lotman, Yu. M. Pushkin: Biografiya pisatelya. Stat'i i zametki. 1960–1990*. «Evgeniy Onegin». Kommentariy. St. Petersburg, Iskustvo-SPB, pp. 300–316.
- Makogonenko, G. P. (1974). *Tvorchestvo A. S. Pushkina v 1830-e gody. (1830–1833)*. [Works of A. S. Pushkin in the 1830s. (1830–1833)]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura. 373 p.
- Merzlyakov, A. F. (1974). *O verneyshem sposobe razbit' i sudit' sochineniya, osoblivo stikhotvornyye, po ikh sushchestvennym dostoinstvam*. [About the Surest Way to Disassemble and Judge Works, Especially Poetic, According to their Essential Merits]. In *Ovsyannikov, M. F.* [and etc.]. *Russkie esteticheskie traktaty pervoy treti XIX veka: v 2 t.* Moscow, Iskustvo. Vol. 1, pp. 171–192.
- Nepomnyashchiy, V. (1962). *Simfoniya zhizni (O tetralogii Pushkina)*. [Symphony of Life (About Pushkin's Tetralogy)]. In *Voprosy literatury*. No. 2, pp. 113–131.
- Ospovat, L. S. (1995). «Kamennyi gost'» kak opyt dialogizatsii tvorcheskogo soznaniya. [“Stone Guest” as an Experience of the Dialogization of Creative Consciousness]. In *Murav'yeva, O. S.* (Ed.). *Pushkin: Issledovaniya i materialy*. Vol. XV. St. Petersburg, Nauka, pp. 25–29.
- Pushkin, A. S. (1949). *Polnoe sobranie sochineniy: v 17 t.* [The Complete Collection of Works. In 17 vol.]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR. Vol. 11. Criticism and Journalism. 1819–1834. 600 p.
- Pushkin, A. S. (2009). *Polnoe sobranie sochineniy: v 20 t.* [The Complete Collection of Works. In 20 vol.]. St. Petersburg, Nauka. Vol. 7. Dramatic Works. 1825–1830. 1069 p.
- Radishchev, A. N. (1941). *Polnoe sobranie sochineniy: v 3 t.* [The Complete Collection of Works. In 3 vol.]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR. Vol. 2. 429 p.
- Rassadin, St. B. (1977). *Dramaturg Pushkin. Poetika. Idei. Evolyutsiya*. [Playwright Pushkin. Poetics. Ideas. Evolution]. Moscow, Iskustvo. 359 p.
- Sumarokov, A. P. (1781). *Polnoe sobranie vseh sochineniy v stikhakh i proze: v 10 ch.* [The Complete Collection of All Works in Verse and Prose. In 10 parts]. Moscow, Tipografiya Imperatorskogo Moskovskogo universiteta. Part 3. 396 p.
- Vatsuro, V. E. (1994). *Zapiski kommentatora*. [Commentary Notes]. St. Petersburg, Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskii proekt». 346 p.

Данные об авторе

Хворостьянова Елена Викторовна – доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы, Санкт-Петербургский государственный университет (Санкт-Петербург).

Адрес: 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, 7/9.

E-mail: ekhvorost@mail.ru.

Author's information

Khvorost'yanova Elena Viktorovna – Doctor of Philology, Professor of the Department of History of Russian Literature, St. Petersburg State University (St. Petersburg).