

© 2025. П. В. Хондзинский, протоиерей
Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет
г. Москва, Россия

«Моцарт и Сальери» и «Борис Годунов»: скрытые параллели

Аннотация: Пушкинская маленькая трагедия «Моцарт и Сальери» находится в поле зрения исследователей уже почти 200 лет. Итогом осмысления трагедии за время, протекавшее с первых публикаций о ней до конца XX в., стал изданный в 1997 г. В. С. Непомнящим сборник: ««Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени». Однако и в нем не разрешен однозначно вопрос о возможности или невозможности адекватного сценического воплощения трагедии, не исчерпан ряд не лежащих на поверхности ассоциативных связей трагедии с другими пушкинскими сочинениями. В статье предпринимается попытка взглянуть на трагедию, взяв за исходную посылку гипотезу о внутренних связях между «Борисом Годуновым» и «Моцартом и Сальери», задуманном еще в 1826 г. в Михайловском. Проведенный на основе этой гипотезы анализ пушкинского текста позволяет сделать вывод, что музыкальный подтекст трагедии является для нее более важным, чем сценический, а в образе «юродивого» Моцарта нашли свое отражение характерные для пушкинской эпохи представления о праведности в духе французской мистической традиции XVII в.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Моцарт, Сальери, Борис Годунов, юродивый Николка, Реквием, Фенелон, Кант, Болдинская осень.

Информация об авторе: Хондзинский Павел Владимирович, протоиерей, кандидат теологии, Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Лихов переулок, д. 6, стр. 1, 127051 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9805-045X>

E-mail: paulum@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 02.11.2024

Дата одобрения статьи рецензентами: 28.03.2025

Дата публикации статьи: 25.06.2025

Для цитирования: Хондзинский П. В. «Моцарт и Сальери» и «Борис Годунов»: скрытые параллели // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 2. С. 118–141. <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-118-141>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 7, no. 2, 2025, pp. 118–141. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 7, no. 2, 2025, pp. 118–141. ISSN 2686-7494
Research Article

© 2025. Pavel V. Khondzinsky, archpriest
Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities
Moscow, Russia

Mozart and Salieri and Boris Godunov: Hidden Parallels

Abstract: Pushkin's short tragedy *Mozart and Salieri* has been in the field of view of researchers for almost 200 years. The result of understanding the tragedy during the time that passed from the first publications about it to the end of the 20th century was the collection published in 1997 by V. Nepomnyashchy: *Mozart and Salieri, Pushkin's Tragedy. Movement in Time*. Although its significance is great even today, the question of the possibility or impossibility of an adequate stage embodiment of the tragedy has still not been unambiguously resolved, and several associative connections of the tragedy with other Pushkin works that are not obvious have not been exhausted. The article attempts to look at the tragedy through the hypothesis of internal connections between *Boris Godunov* and *Mozart and Salieri*, which was conceived, as we know, in Mikhailovskoye in 1826. Based on this hypothesis, the analysis of Pushkin's text concludes that the musical subtext of the tragedy is more important than the scenic one, and the image of the "holy fool" Mozart reflects the ideas of righteousness in the spirit of the French mystical tradition of the 17th century, which were characteristic of Pushkin's time.

Keywords: A. S. Pushkin, Mozart and Salieri, Boris Godunov, holy fool Nikolka, Requiem, Fenelon, Kant, Boldin autumn.

Information about the author: Pavel V. Khondzinsky, Archpriest, PhD in Theology, Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities, Likhov Lane, 6 bld. 1, 127051 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9805-045X>

E-mail: paulum@mail.ru

Received: November 02, 2025

Approved after reviewing: 28 March, 2025

Published: June 25, 2025

For citation: Khondzinsky, P. V. "Mozart and Salieri and Boris Godunov: Hidden Parallels." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 2, 2025, pp. 118–141. (InRuss.) <https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-118-141>

На протяжении без малого 200 лет, отделяющих нас от Болдинской осени 1830 г., когда был закончен «Моцарт и Сальери», интерес к пушкинскому шедевр у обнаруживал себя то более, то менее явно, но никогда не исчезал совсем. Свидетельство тому — более чем 900-страничный том, изданный В. С. Непомнящим в 1997 г., где собраны основные на тот момент итоги осмысления трагедии от В. Г. Белинского до авторов 1990-х гг. [«Моцарт и Сальери»]. Если анализ сборника (предварительно проделанный самим его составителем в заключительном разделе книги) сам по себе уже мог бы стать предметом отдельного и любопытного исследования¹, то общее впечатление, возникающее при его первом чтении, сводится к тому, что сегодня нам остается только складывать мозаику из наиболее понравившихся догадок и аргументов, почерпнутых из разных статей сборника. Высказанная точка зрения подтверждается тем, что за истекшую со времени выхода сборника четверть века ничего принципиально нового на занимающую нас тему сказано не было. В том числе и крайне интересная работа А. В. Пустовита [Пустовит], посвященная обоснованию того, что трагедия написана в сонатной форме, намеков на свою основную идею находит уже в заключающей сборник статье В. С. Непомнящего [Непомнящий: 870] (хотя «сонатность» трагедии Непомнящий усматривает и не совсем в том, в чем находит ее А. В. Пустовит).

В то же время два уникальных свойства «Моцарта и Сальери» позволяют продолжать работу над уточнением подходов к трагедии. Во-первых, даже на фоне других маленьких трагедий данная имеет несравненную сжатость и своего рода «герметичность» текста: минимум персонажей, действия, авторских ремарок, жесткая ограниченность

¹ Обширность задачи вынуждает нас только приводить по ходу дела в примечаниях важнейшие тезисы, высказанные по тем или иным затрагиваемым вопросам авторами сборника.

сценического пространства стенами комнаты. Во-вторых, парадоксальным образом сочетающееся с этим неисчерпаемое многообразие литературных, семантических, культурно-исторических, религиозных, личностных ассоциаций и отсылок, формирующее полипластовость смыслов трагедии. Первое из указанных свойств заставляет поставить вопрос, действительно ли трагедия написана для сценической постановки в театре, или представляет собой только текст для чтения, или нечто третье — совсем уникальное и особенное? Второе понуждает к поиску новых возможных связей, позволяющих посмотреть на творение Пушкина с новой стороны. Попытка дать свои ответы на два эти взаимосвязанных вопроса и составляет суть предлагаемой статьи.

Нет необходимости специально доказывать присущую стилю Пушкина афористичность, однако среди его блестящих афоризмов не так много таких, которые обладали бы безличной и безальтернативной универсальностью кантовских нравственных максим¹. Конечно, уже в «Цыганах» старый цыган выносит свой однозначный приговор Алеко. Нравственным афоризмом завершается стихотворение «Герой» и даже финал «Скупого рыцаря». Однако в первом случае речь идет о ситуативной оценке личности Алеко, в стихотворении «Герой» также присутствует личностный подтекст, а в «Скупом рыцаре» слова герцога являются простой констатацией факта. В отношении же максимы «Гений и злодейство две вещи несовместные» вполне можно согласиться с мнением М. И. Косталеvской, писавшей, что: «в русском самосознании поставленный Пушкиным вопрос о гении и злодействе занимает место, сходное по своей актуальности тому, которое занимает в западном сознании вопрос, поставленный Шекспиром: “To be or not to be”» [«Моцарт и Сальери»: 820]².

¹ А. В. Пустовит считает, что Пушкина с Кантом связывает прежде всего антиномичность высказываний: «Укажем на глубинную, можно сказать — глобальную связь Канта и Пушкина, которая состоит в их антиномизме» [Пустовит: 57]. Однако и у Канта в его нравственных максимах антиномии не присутствуют. Ср.: «Поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого так же, как к цели, и никогда не относился бы к нему только как к средству» [Кант: 270].

² Правда, Сальери тоже предлагает нам своего рода универсальную максиму: «Все говорят нет правды на земле, но правды нет и выше», — но это *анти*максима, которая будет преодолена по ходу трагедии.

Другим выразительным примером такого универсального нравственного высказывания можно считать заключительную реплику юродивого из «Бориса Годунова»: «Нельзя молиться за царя Ирода»¹. Именно в этой нравственной безальтернативности двух максим и заключается, по нашему мнению, одна из начальных точек пересечения названных пушкинских текстов. Необходимо отметить, что до сих пор поиски связей между ними не часто привлекали внимание исследователей², в отличие, например, от параллелей со «Скупым рыцарем», которые разработаны более или менее подробно не одним и не двумя исследователями³ (на второе место в этом отношении следует поставить «Каменного гостя», дополнительный повод к чему дает, конечно, цитируемая в «Моцарте и Сальери» ария из «Дон Жуана»). Отсылки же к «Борису Годунову» последовательно вводит, пожалуй, только М. А. Новикова. Однако поднятый ею пласт касается прежде всего «низового» горизонта пушкинской поэтики: трактир — корчма на литовской границе, и т. п.⁴, тогда как

¹ Понятно, что Ирод в данном случае имя нарицательное.

² Речь обычно идет только о самом общем: «Маленькие трагедии» Пушкина, как «опыты драматических изучений», несомненно, развивали приемы драматургической работы поэта над «Борисом Годуновым» (Н. Н. Арденс) [«Моцарт и Сальери»: 169].

³ См.: «Моцарт и Сальери» прямое продолжение «Скупого рыцаря». Трагическое препятствие, которое там явилось, как нечто неподвижное, в постепенном развитии пьесы, становится здесь центральной идеей, устанавливающей весь ход действия» (Д. С. Дарский) [«Моцарт и Сальери»: 99]; ««Моцарт и Сальери» открывается как раз с того, чем кончается предыдущая пьеса болдинского цикла — «Скупой рыцарь»; вывод герцога, вывод всего «Скупого рыцаря» «Ужасный век, ужасные сердца!» — задан следующей болдинской пьесе априори, звучит как условие, и Сальери начинает пьесу словно бы «цитатой», ссылкой на то, что всем известно и о чем все говорят: Все говорят: нет правды на земле» (Г. П. Макогоненко) [«Моцарт и Сальери»: 469]; «И, пожалуй, не будет грубым парадоксом сказать: Сальери — это своего рода горький двойник Барона» (Т. М. Глушкова) [«Моцарт и Сальери»: 678] и т. д.

⁴ М. А. Новикова отметила: «Ср. корчму на литовской границе, в «Борисе Годунове», где встречаются сразу три монаха, но все трое — в роли «фигляров презренных»: Варлаам и Мисаил — пьяненькие мздоимцы и охальники, Гришка — расстрига и самозванец. Корчма и здесь — пародия на «место свято»» [«Моцарт и Сальери»: 588]. Ср. у нее же: «Самозванец — тоже игрок, как и Гуан («бедный Диого») — тоже самозванец.

появление — пока неочевидное — юродивого Николки как представителя божественной истины («Богородица не велит») и даже более — божественного суда (*святые судить будут миру* 1 Кор. 6: 2) выводит наши рассуждения на «верховой» уровень.

Для дальнейшей верификации гипотезы напомним текст сцены с юродивым.

Царь выходит из собора; боярин впереди раздает нищим милостыню. Бояре.

...

Юродивый

Борис, Борис! Мальчишки обижают юродивого.

Царь

Подать ему милостыню. О чем он плачет?

Юродивый

Мальчишки меня обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича.

Бояре

Поди прочь, дурак! схватите дурака!

Царь

Оставьте его. Молись за меня, юродивый. (*Уходит.*)

Юродивый (ему вслед)

Нет, нет! нельзя молиться за царя Ирода — Богородица не велит [Пушкин 7: 70–71].

Абстрагировавшись от исторической конкретики сцены, мы можем констатировать, что в ней присутствуют:

1. Некто, совершающий шокирующее действие (юродивый).
2. Некто, прогоняющий его за это (боярин или бояре).
3. Некто, не осуждающий его, но напротив дающий ему денег и просящий молиться / вспоминать о нем (Борис).

Но он же, Самозванец, сближен с Сальери. Оба оправдывают свой запредельный поступок тем, что не могут “доле противиться судьбе”. Что они “избраны, чтоб остановить” нарушителя верховных законов: Сальери — Моцарта, Григорий — Бориса. Что Сальери, что Григорий — оба пекутся о правде на земле и выше, собираясь утвердить эту правду — убийством» [«Моцарт и Сальери»: 559].

Сопоставим теперь с этой сценой другую сцену со слепым скрипачом из «Моцарта и Сальери».

Входит слепой старик со скрипкой.

Из Моцарта нам что-нибудь.

Старик играет арию из «Дон Жуана»; Моцарт хохочет.

Сальери

И ты смеяться можешь?

Моцарт

Ах, Сальери!

Ужель и сам ты не смеешься?

Сальери

Нет.

Мне не смешно, когда маляр негодный

Мне пачкает Мадонну Рафаэля,

Мне не смешно, когда фигляр презренный

Пародией бесчестит Алигьери.

Пошел, старик.

Моцарт

Постой же: вот тебе,

Пей за мое здоровье [Пушкин 7: 125].

Точно так же отбросив конкретику, обнаружим, что в сцене участвуют:

1. Некто, совершающий шокирующее действие (скрипач).
2. Некто, прогоняющий его за это (Сальери).
3. Некто, не осуждающий его, но, напротив, дающий ему денег и просящий пить за его здоровье / вспоминать о нем (Моцарт).

Как видно, в обеих сценах действующие лица выполняют одни и те же функции, но если функции юродивого и скрипача, боярина и Сальери в целом сходны, то Моцарт в данном случае неожиданно «разыгрывает» роль Бориса.

Для обоснования значимости этого видимого оксюморона следует учитывать два обстоятельства.

Во-первых, в процессе осмысления трагедии значение слепого скрипача для ее внутреннего развития было понято далеко не сразу. Судя по всему, до 40-х гг. XX в. исследователи просто не замечали его. Он

был невидим, подобно почтальону из известного рассказа Честертона, и первым, по-видимому, внимание на него обратил известный исследователь творчества Шопена И. Ф. Бэлза [«Моцарт и Сальери»: 248]. Однако существенным для дальнейшей истории вопроса следует признать высказанное уже в 60-е гг. мнение актера и режиссера В. Э. Рецептера, которое заслуживает того, чтобы привести его целиком:

Кажется недооцененной в трагедии фигура слепого скрипача, который играет арию из «Дон Жуана». Снова и снова возвращаюсь к ремарке и все мрачнее и глубже зияет таинственная бездна этого эпизода. Вообразите — слепой музыкант, играющий в трактире для пьяного сброда, старый, доживающий свой век, ослепший, бедный, один вслепую играющий “*Voi che sapete*”, что в переводе означает «О вы, кому известно...» — незрячий провидец, слепой скрипач в трактире... Что тут смешного? И если «гений и злодейство две вещи несовместные», то может ли Моцарт посмеяться над старым слепым музыкантом? Мог ли он в этих обстоятельствах посмеяться над Сальери?.. Поистине «нежданная» шутка! Нет, «слепой скрипач» — странность, намек судьбы, напоминание об уходящей, дряхлеющей плоти, о слепоте дружбы, о неисповедимых путях прекрасного творения... «Это я — слепой музыкант, — как бы говорит Моцарт, — и ты — слепой музыкант, и он старик, — тоже слепой музыкант...» Тут скрытый образ, который, как мне кажется, до сих пор мы не замечаем с упорной односторонностью пушкинского Сальери... [«Моцарт и Сальери»: 371].

Практически все последующие исследователи ссылались на В. Э. Рецептера, а статус «скрытого образа» неуклонно повышался. На сегодняшний день можно считать уже устоявшимся взгляд на него как на альтер-эго Моцарта (так же, как черный человек является своего рода альтер-эго Сальери), хотя набор положительных и отрицательных коннотаций может меняться¹. Однако наиболее развернутой

¹ Вот только несколько высказанных точек зрения: «Эти взаимные отношения Моцарта и Сальери: “небесного херувима” и “чада праха” — как они сложились вследствие неправого утверждения на земле правды неба, персонифицированы в слепом нищем старике. Старик — это “чадо праха”, исполняющее “райскую песнь”» (В. В. Федоров) [«Моцарт и Сальери»: 560]; «Скрипач — слепец; перед его незрячими глазами уравниваются и Моцарт, и Сальери, и трактирные гуляки. Это — справедли-

аргументацией в данном случае обладает высказывание М. А. Новиковой:

Слепой Скрипач — пародия низкая, бытовая. Это оттого, что пародирует он низкий, бытовой уровень моцартианства. Черный Человек — пародия высокая, космическая. И вновь это потому, что пародируемый им уровень сальеризма космичен по своим духовным притязаниям <...> Акт убийства «повторяет наоборот» акт творчества. А презренный фигляр, выворачивающий наизнанку священную миссию духа, — это сам Сальери. Скрипач предостерегал его о кощунственности пародирования верховных законов жизни. Сальери его слушал, Сальери его верно истолковал, но приложил это толкование не к себе, а к другому. И поэтому — предостережению не внял [Новикова: 577–578].

Из этого наблюдения исследовательница выводит «метафорическую слепоту» Моцарта — самосознание Моцарта находится всецело на бытовом «человеческом» плане, и все читаемые в его словах прозрения и намеки Сальери являются пророчествами, неведомыми для самого пророка¹.

Вслед за этим следует остановиться на отмечаемой также разными исследователями «зеркальности» двух диалогических фрагментов соответственно из первой и второй сцены «Моцарта и Сальери»: уже рассмотренной сцены со скрипачом, и диалога, связанного непосредственно с отравлением Моцарта.

Повод к этому дает на сей раз очевидный уже не *функциональный*, а *словесный* параллелизм. Действительно, по меньшей мере реплика Моцарта:

Постой же, вот тебе, / пей за мое здоровье, —

вость и беспристрастность взгляда небес на земную жизнь. Но играет он все-таки Моцарта» (М. Е. Устинов) [«Моцарт и Сальери»: 707]; «Он [Моцарт] такой же Скрипач: тот играет (по слуху — ведь слепой) божественную музыку Моцарта А Моцарт играет — тоже по слуху — Божественную гармонию» [Непомнящий: 856–857].

¹ «Старый музыкант слеп буквально. Композитор слеп метафорически. I сцена целиком построена на его непонимании, что творится с Сальери, что подстерегает его самого» [«Моцарт и Сальери»: 576].

находит свое отражение (если пользоваться музыкальной терминологией, то здесь следовало быть употребить скорее термин *обращение* — «перевернутая» тема, — или даже *ракоход* — тема, проведенная от конца к началу) в следующих репликах из второй сцены:

Бросает в стакан яд [вот тебе]

— Ну пей же — За твоё здоровье, друг... [пей за мое здоровье]

— Постой, постой, постой... [постой же)].

Здесь, как видно, роли также распределены иначе, однако наша задача заключается теперь не в том, чтобы установить, как конкретно переосмысляются одни и те же реплики во второй сцене, — в конечном счете, мы рискуем получить тогда ряд бесконечных отражений, как в зеркале, поставленном против зеркала¹, — а в том, чтобы зафиксировать принципиальную взаимодополняемость сцен, исходя из которой мы можем предположить, что если на «юродивость» Моцарта в первой сцене действительно указывает скрипач как его альтер-эго, то, происходит это в том числе и для того, чтобы во второй мы могли «узнать» юродивого уже в *самом* Моцарте².

¹ Разные исследователи по-разному говорят об этом явлении: М. А. Новикова рассматривает его с точки зрения *пародии* [«Моцарт и Сальери»: 550], Н. В. Беляк и М. Н. Виролайнен рассуждают об *инверсивности* пушкинской поэтики («Структура инверсии и порождаемое ею поле двусмысленности составляют фундаментальный закон поэтики “Моцарта и Сальери”» [«Моцарт и Сальери»: 832]; а тему *зеркальности* наиболее подробно разработал А. В. Пустовит: «Исполнение “безделицы” (“незапный мрак”) — отражение эпизода с черным человеком, исполнение Моцартом Requiem’a — отражение игры скрипача. Композиционное расположение этих эпизодов, — то, что они являются зеркальным отражением друг друга, — заставляет их сопоставить. Сопоставление приводит к выводу: слепой скрипач — alter ego (отражение) Моцарта, черный человек — Сальери [Пустовит: 108].

² «Моцарт при своем появлении ведет себя так, что мы почти готовы согласиться с Сальери; и тут же слепой скрипач играет музыку Моцарта в искаженном, опошленном виде... Всеми средствами создается как будто, единый образ — словами Сальери, поведением Моцарта и звучащей со сцены музыкой его» (С. М. Бонди) [«Моцарт и Сальери»: 327–328]. Ср.: «Моцарт выглядит отчасти как юродивый, позволяющий себе то, что на слишком мирской взгляд непозволительно <...> Люди, в кото-

Если же мы теперь через посредство первой сцены из «Моцарта и Сальери» можем предположительно выйти на связь между сценой из «Бориса Годунова» и второй сценой маленькой трагедии, то это по-нуждает нас задуматься над тем, не отразились ли в ней и другие реплики юродивого:

«Вели-ка их зарезать...», — и «Нельзя молиться за царя Ирода».

По-видимому, последняя из них (закрывающая сцену из «Бориса Годунова») — здесь отразится в максиме Моцарта: «Гений и злодейство две вещи несовместные» (что подтверждает нашу начальную интуицию), — первая же, если мы будем исходить из ее шокирующего потенциала, — скорее в заздравном тосте Моцарта, обращенном к отравителю: «За твоё здоровье, друг, за искренний союз, связующий Моцарта и Сальери». Правда, это означало бы одновременно и *метафизическую зрячность* Моцарта. Вообще, сюжет о прозрении через слепоту достаточно типологичен и для античной, и для христианской культуры: Гомер, Тересий, а из современной Пушкину эпохи — рассказ о монахе, которого воронежский архиепископ Антоний послал пешком в Киев для поклонения печерским преподобным в «чугунной шапке Тамбовского Питирима». По возвращении он ослеп, но зато стал видеть духовно [Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря 2: 601–602]. В целом же можно согласиться с мнением М. Е. Устинова, справедливо замечаящего:

Кажется, Пушкин почему-то хочет добиться, создать у читателя впечатление, что Моцарт знает о замысле Сальери. Как бы музыкальным ключом к этой теме служит упоминание Моцартом того, что “слепой скрипач ... разыгрывал *voi che sapete*”. При чрезвычайной сжатости текста сама фраза должна иметь отношение к делу. Дословно она означает «Вы, что знаете...» — начало канцоны Керубино из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» [«Моцарт и Сальери»: 753].

рых естество проникнуто духом, видят человека, все земное насквозь, и таких людей немало — особенно среди великих подвижников, молитвенников, святых. Моцарт не святой, а артист; дух его знает о черноте духа Сальери, сам же Моцарт лишь чует что-то, но — не видит ничего. Так слышит, но не видит Слепой скрипач» [Непомятый: 854–855]. Это единственный случай, когда в сборнике встречается слово «юродивый». Как видно, оно употреблено вне всякой связи с «Борисом Годуновым».

Но прежде, чем дать окончательный ответ на этот вопрос, остановимся на проблеме значения и активного участия в пушкинской трагедии собственно музыки.

Формально музыка звучит в трагедии трижды: ария из «Дон Жуана» в исполнении слепого скрипача; неведомый шедевр («безделица») Моцарта в его собственном исполнении и «Реквием», исполненный им же. Каждый из этих, на первый взгляд, «вставных» номеров, поднимает ряд вопросов перед исследователями, но их наибольшее внимание привлекали до сих пор два первых музыкальных фрагмента.

Существует гипотеза, основанная на малой вероятности знакомства Пушкина со «Свадьбой Фигаро» и заключающаяся в том, что он спутал начальные слова арии Керубино со сходными — из арии со спиком Лепорелло, то есть и в трактате скрипач играл ту же арию из Дон Жуана, которую исполнил для Сальери [Кац: 64–71]. Впрочем, Пушкин мог слышать эту канцону отдельно и в каком-нибудь салонном концерте. Однако слова «из Моцарта нам *что-нибудь*» указывают, скорее, что выбор оставался за скрипачом, и что он не просто твердил одну «заученную вхрусть»¹ арию, а знал наследие своего альтер-эго достаточно хорошо, и его выбор оказался в данном случае как нельзя более удачным для дальнейшего хода трагедии, что также указывает на его в известном смысле зречность.

Далее. Исполнение Моцартом своей «безделицы», предвараемое его же словесным комментарием:

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня – немного помоложе;
Влюбленного — не слишком, а слегка, —
С красоткой или другом — хоть с тобой —
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое [Пушкин 7: 126],

— в свою очередь заставляет задаться недоуменным вопросом: зачем Моцарту нужно было объяснять собрату композитору, о чем его пье-

¹ Нельзя исключать, что чудесное стихотворение О. Э. Мандельштама «Жил Александр Герцевич, еврейский музыкант» возникло как невольное воспоминание о пушкинском скрипаче.

са? Д. Л. Устюжанин отметил, что «Моцарт несет созданное людям — ему необходимо (почти физически) услышать их мнение. Однако далее происходит нечто странное (кстати говоря, не раз смущавшее специалистов-музыкантов). Перед тем, как проиграть сотоварищу по искусству новую вещь, Моцарт вдруг начинает разъяснять ему программу произведения» [«Моцарт и Сальери»: 449].

Приходится признать, что предлагаемые сложные ответы звучат не вполне убедительно. Скорее если в других случаях Пушкин мог с помощью ремарок или реплик действующих лиц отослать реципиента трагедии к конкретным музыкальным ассоциациям, то здесь, поскольку такая возможность отсутствовала, он решил задачу простым и гениальным способом — *создал словесный протрет музыки Моцарта*. Гениальность его при этом заключается не просто в находке, позволяющей естественным образом выйти из затруднительного положения, но и в том, что ему удалось создать именно *портрет музыки Моцарта в целом*. Экзистенциальный страх, прорывающийся более или менее очевидным образом, — существенное свойство моцартовской музыки, все более явно обнаруживающее себя в ней по мере достижения композитором совершенной творческой зрелости. Не в том дело, что в музыке Моцарта отсутствуют светлые или безмятежные музыкальные образы, но в том, что они в любой момент могут быть поглощены внезапным мраком. Несомненно, «Дон Жуан» с его исполненной античным трагизмом музыкой, написанной на текст банально-пошловатого либретто да Понте, ярчайший тому пример. (В скобках следовало бы заметить, что большие симфонические оркестры, академические хоры и романтическая вибрация струнных невольно делают музыку Моцарта, музыку «Реквиема» в частности, для современного слушателя гораздо более «консонантной» и комфортной. На самом деле она кричаще диссонантна. Представить себе аутентичный образ музыки Моцарта можно, вспомнив крипту римской церкви Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, где традиционную барочную лепнину заменяют изящные декоративные узоры, выложенные из человеческих костей). С метафизической точки зрения эту историческую отсылку подтверждает кьеркегоровское описание увертюры к Дон Жуану, содержание которой философ передает через понятие субстанциального страха (*substantiel Angst*), тесно связанного для него с первородным грехом: «сам Дон Жуан и есть этот страх, но вместе с тем страх этот

есть сама демоническая радость жизни. <...> Когда бросаешь камешек в воду, тот некоторое время легко подпрыгивает, — но стоит ему перестать подскакивать, и он тотчас же погрузится в глубину; так и Дон Жуан танцует над пропастью, радуясь своей краткой отсрочке» [Кьеркегор: 161–162].

В связи со сказанным, недостаточно, кажется, занимало исследователей само *содержание* «Реквиема»¹. Между тем, большую его часть составляют номера, написанные на текст средневековой секвенции *Dies irae* — «День гнева», где говорится об ужасе неумолимого Страшного Суда и ожидающем грешников огне. Именно здесь экзистенциальный страх находит свое окончательное обоснование и выражение. И даже неожиданно светлая *Tuba mirum*, буквально зажатая между неистовым *Dies irae* и величественно-грозым *Rex tremende*, как хрупкий мостик между двумя безднами, кончается безответным вопросом: “*Quid sum miser tunc dicturus quem patronum rogaturus cum vix justus sit securus?*”² И в XVII, и в XVIII, и в XIX вв. еще хорошо чувствовали и знали: чтобы искать милости, нужно почувствовать себя погибающим, — именно в экзистенциальном, а не в аллегорическом смысле³. Эту истину и выразил Моцарт, ее не мог не знать или не чувствовать Пушкин⁴, и хотя у нас

¹ По-видимому, только М. А. Новикова мимоходом указывает на него, когда пишет, что «Реквиемом Моцарт воплотил Сальериев идеал искусства, Сальериево представление о художнике как священнослужителе: представление той культуры, из которой духовно вышел — и ушел — Сальери» [«Моцарт и Сальери»: 580]. Остальные, в частности А. Г. Гусакова, говорят в основном о самом факте исполнения как своего рода «самоотпевании» Моцарта [«Моцарт и Сальери»: 292].

² Что тогда скажу я, несчастный, кого попрошу в защитники, когда даже праведник не будет в безопасности? (лат).

³ С этой точки зрения понятны и упреки К. Н. Леонтьева «розовому христианству».

⁴ Ср. у любимого Пушкиным Б. Паскаля: «Ибо в конечном счете что же он такое — человек во Вселенной? ... нечто среднее между всем и ничем. Бесконечно далекий от понимания этих крайностей — конца мироздания и его начала, веки скрытых от людского взора непроницаемой тайной, — он равно не способен постичь небытие, из которого был извлечен, и бесконечность, которая его поглотит» [Паскаль: 633]. Ср. также у свт. Филарета Московского в «Слове в Великий Пяток» 1816 г. «Правда, христиане! День вражды и ужаса день сей, день гнева и мщения. Но если так, то что с нами будет, когда и земля не тверда под нами и небо над нами не

нет данных, позволяющих однозначно говорить о знакомстве Пушкина с музыкой «Реквиема», он мог слышать его в Петербурге 22 февраля 1828 г. [Ливанова: 13]. Во всяком случае, он был в Петербурге в этот день [Летопись жизни 2: 810]. Предварительный же интерес мог появиться у него еще раньше в связи с рецензией Булгарина на исполнение «Реквиема» в 1825 г., как это предполагает Кац [Кац: 72–80]. Как бы то ни было, из содержания «Реквиема» вытекает и его ключевое значение в трагедии: он возвещает убийце приговор божественного суда, и тем самым свидетельствует о *правде*.

Далее, если Ю. Н. Чумаков свое оригинальное, хотя и спорное прочтение трагедии построил на ремарке «*бросает в стакан яд*», дополнив которую по совету С. М. Бонди «воображением», он приходит к выводу, что Сальери бросает яд в стакан, не таясь от Моцарта [«Моцарт и Сальери»: 613–614], то тем более следовало бы дополнить «воображением» пушкинскую ремарку *играет* («Слушай же, Сальери / мой Requiem (*Играет.*)»). Ведь перед нами не написанная непосредственно для клавира (как в первой сцене) «безделица», а сочинение для симфонического оркестра, хора и солистов. С точки зрения достоверности происходящего трудно предположить, что Моцарт ограничился бы только чисто фортепьянной транскрипцией своего сочинения и не напел бы одновременно партию хора, но тогда точнее была бы, например, ремарка *играет и поет*. Пушкин же пишет именно *играет*, по-видимому, не задумываясь о названной практической проблеме. Однако именно это заставляет предположить, что он вольно или невольно скорее отсылает своего читателя к полноценному звуковому образу «Реквиема», и трудно отделаться от ощущения, что в этот момент «Реквием» *действительно* оживает во всем богатстве его оркестрового и хорового звучания.

Вероятно, не сохранилось никаких следов того, как *сценически* был представлен этот эпизод в первых постановках трагедии, но из современных режиссеров, кажется, никто не избежал соблазна так или иначе включить в этот момент запись. Собственно, это скорее интуиция, чем соблазн. А то, что дело не в технических возможностях сцены или их отсутствии, доказывает соответствующее место из оперы

спокойно? Куда убежать с колеблющейся земли? Куда уклониться из-под грозящего неба? Взирайте прилежнее на Голгофу: и там, где видится средоточие всех бед, вы откроете убежище» [Филарет 1: 89].

Н. А. Римского-Корсакова на пушкинский сюжет, где композитор даже и не пытается позволить Моцарту сыграть хотя бы несколько тактов на фортепиано, а сразу цитирует с помощью оркестра и хора первый номер «Реквиема». И хотя создание Н. А. Римского-Корсакова вызывает скорее уважение, чем восхищение¹, именно оно дает почувствовать всю органичность, даже неизбежность такого подхода. Хор естественно возникает на фоне непрерывно звучащего на протяжении *всей* оперы оркестра и становится равноправным участником действия, наподобие хора античной трагедии, до масштабов которой в этот момент разрастается *маленькая* трагедия Пушкина².

Придя к этому заключению, можно немножко иначе взглянуть и на *слезы* Сальери («Эти слезы впервые лью»). Вопрос, о чем плачет Сальери, так же часто занимает пушкинистов, как и вопрос, почему Сальери говорит, что плачет *впервые*, хотя уже в начале первого монолога упоминает о своих детских слезах, «когда высоко / звучал орган в старинной церкви нашей». Соответственно, одни исследователи сосредотачиваются на том, чтобы объяснить разницу душевных состояний Сальери, а другие склоняются к тому, что он забыл о своих детских слезах (мнения Д. М. Урнова, Б. М. Цейтлина, В. С. Непомнящего, А. Г. Гусаковой) [«Моцарт и Сальери»: 534, 795, 323, 292]. Однако исследователи И. М. Нусинов, А. Н. Глумов, Д. А. Гранин, Т. М. Глушкова, Б. М. Цейтлин сходятся на том, что смысл происходящего открывают нам его слова: «Как будто тяжкий совершил я долг, / как будто нож целебный мне отсек / страдавший член...» [«Моцарт и Сальери»: 195, 235, 404, 667, 789]. Между тем, похоже, что рационалист Сальери оказывается в этот момент настолько же бессильным

¹ Н. А. Римский-Корсаков, по-видимому, не догадался, что трагедия Пушкина *уже написана на музыку Моцарта*. Ср. с «Борисом Годуновым» М. П. Мусоргского, где музыка тоже играет роль судьбы, но не имеет предваряющего события трагедии собственного бытия.

² Ср.: «Не исключено, что после Эсхила, в трагедиях которого число одновременно находящихся на сцене актеров не превышало двух, произведение Пушкина первое в мировой драматургии, воскрешающее архаичный диалогический принцип древнегреческой трагедии. Это родство «Моцарта и Сальери» с классическим образцом тем более правомерно, что музыка у Пушкина несет смысловую в структурную нагрузку, сопоставимую с той, которой наделена обязательная в античной трагедии партия хора» (М. И. Косталевская) [«Моцарт и Сальери»: 808].

передать свои ощущения от музыки, насколько «безумец» Моцарт — пересказать связно сюжет «безделицы» (здесь, быть может, еще одно «зеркало» трагедии). Сальери *не знает*, о чем он плачет. Музыка суда обличает его и свидетельствует, что правда есть, и он чувствует свою «детскую» сладостную умаленность и умиленность уже не перед мощью органнх труб, а перед величием праведного Судии: “Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis”¹. Но беда его (наказание его) в том и заключается, что он сам не осознает эту разницу (о чем и свидетельствуют его бессвязные слова). Поэтому и слепой / зрячий Моцарт не играет ему больше², поэтому и сам Сальери так легко возвращается к мучительным мыслям о своей возможной негениальности.

Наконец, рассмотрим кратко возможные пересечения трагедии с жизнью Пушкина, хотя и по этому поводу написано уже немало.

Как давно замечено, о том, что Моцарт «безумец» и «гуляка праздный», мы знаем прежде всего от Сальери³. Но попробуем восстановить образ Моцарта по тем немногим указаниям, которые можно почерпнуть из его собственных реплик и действий.

¹ Царь устрашающего величия, спасающий достойных спасения, спаси меня, источник благодати.

См. у М. А. Новиковой: “Эти слезы впервые лью”, — говорит Сальери, слушая Реквием. Он ошибается: “эти слезы” уже лились. <...> Описав громадный круг, пьеса прорвалась к своему истоку. Реквием возвращает блудного сына в отчий дом: в лоно той, укорененной в “космическом строе”, культуры. Снова стоит посреди “старинного” миростроения ребенок” [«Моцарт и Сальери»: 583]. Следует только уточнить, что речь идет не о *космическом*, а об *эсхатологическом* основании средневековой культуры.

² Борис просит молиться, Сальери просит играть еще — обе просьбы отвергнуты.

³ «Моцарт и Сальери при встрече оказываются драматургически не в равном положении, и мы невольно готовы увидеть Моцарта не таким, каков он у Пушкина, а таким, каким его видит Сальери. Очевидно, этим и объясняется появление во многих (если не во всех) постановках беспечного, беззаботного, занятого лишь собой “гуляки праздного” (В. Э. Рецпер) [«Моцарт и Сальери»: 363]. Даже Ахматова здесь обманулась: «В какой-то мере все первые персонажи маленьких трагедий Пушкина, — пишет она, — чем-то похожи друг на друга. Гуан, Моцарт и Альбер — это один и тот же человек в разных костюмах и в разных положениях» [Ахматова: 166].

Прежде всего, он — добрый семьянин. Не случайно он сам идет предупредить жену о своем, по-видимому, недолгом отсутствии, хотя для этого достаточно было бы послать к ней слугу из трактира. Он играет «на полу» с сыном, — конечно же, потому что и сам в душе ребенок, но, возможно, еще и потому, что жена занята или поручила ему это. Скрипача он слышит *не в трактире*, а проходя мимо, но он согласен пойти и в трактир по приглашению Сальери. Получив заказ, он «тотчас» садится за работу. Почувствовав, что Сальери «не до него», готов беспрекословно уйти. Хотя и не без сожалений, но так же беспрекословно готов расстаться и с «Реквиемом», если за ним придут. Без рассуждений принимает чашу от Сальери. Собственно, он только дважды настаивает на своем: когда говорит: «Довольно, сыт я», — и когда отказывается продолжить исполнение «Реквиема». За этими исключениями, он — человек, как бы *не имеющий своей воли*, а это значит, что он — *праведник*. Только он праведен той особой скрытой праведностью, когда живущий в миру человек учится творить волю Божию, принимая по возможности безропотно все, что приносит ему находящийся день, и чем более ему это удастся, тем более он действует уже не сам, а через него действует (говорит) Бог. Эта мистико-аскетическая традиция также восходит к французскому августинизму XVII в., только уже не янсенистско-паскалевскому, а Фенелонову¹. К указанной догадке приблизился, кажется, только один М. О. Гершензон, который писал:

Сальери действует в пьесе (убивает Моцарта), потому что действие, целесообразная активность есть вообще его стихия, тогда как Моцарт как бы пассивное орудие небесных сил. Это одна из заветных мыслей Пушкина, обычный у него контраст: действует — земное, от ущерба или греха; небесное же (красота, совершенство, избыток) — пассивно неподвижно, не стремится и потому не действует [«Моцарт и Сальери»: 117]²,

¹ «Ничего не искать, ничего не отвергать, все находить в настоящем времени: все предоставлять делать Тому, Кто творит все во всем, и волю свою неподвижно повергать в волю Божию» [Фенелон 1: 137]. Ср.: «На все то, что представляется мне ежедневно к исполнению в порядке Божиим, должен я взирать, как на такое дело, которое Бог на меня возлагает, и исполнять оное с таковою точностью и спокойствием, каковых Бог от нас требует» [Фенелон 2: 222]. См. подробнее, напр.: [Хондзинский 2010: 107–110].

² Ср. у свт. Филарета Московского в Слове на текст *Се, человек* (Ин. 19: 5): «Иисус в таком состоянии, в которое приведен волею других; в чу-

однако писал Гершензон это уже в начале XX в., когда традиции фенелоновской мистики были прочно забыты.

В библиотеке Пушкина сохранилось неразрезанное собрание духовных сочинений Фенелона 1835 г. [Модзалевский: 232], но это, конечно, не значит, что он не читал его раньше. Пик увлечения фенелоновой мистикой (достигавшей русского читателя не только в оригинале, но и в многочисленных пересказах других, в том числе и отечественных авторов) приходится как раз на первую четверть XIX в. — время безраздельного господства французской культуры. Характерно замечание П. Я. Чаадаева, писавшего А. И. Тургеневу, что, не найдя в окружающей его среде «готовой» религии, он «принужден был принять исповедание Фенелонов, Паскалей и Бэконов» [Чаадаев 2: 100]¹.

Как бы то ни было, если монологи Сальери представляют в известном смысле «житие Сальери, написанное им самим», с узнаваемыми чертами средневековой житийной литературы², то этот образ тем более оказывается в конечном счете опрокинутым отражением юродивого Моцарта.

Добавим к этому, что, хотя черновики «Моцарта и Сальери» не сохранилось и поэтому сегодня невозможно установить, сразу ли в них присутствовал «семейный» портрет Моцарта, известно, что первые наброски маленькой трагедии восходят к 1826 г. [Пушкин 7: 777]. Однако 1830 г., год окончания трагедии, — это и год предполагаемой свадьбы Пушкина, мысль о которой не оставляла его на протяжении Болдинской осени. Иными словами, Моцарт мог представ-

ждей одежде; не видно никакого действия Его; не слышно никакого слова Его; Его как бы нет. Что же здесь нам указывается в Нем? — то самое, что Иисус является без воли, без действия, без слова. <...> все сие представляет нам образ человека высочайше терпеливого, мужественного, кроткого, смиренного, никакою всеобщю враждою непобедимого в любви, непоколебимого в мире со всеми, человека бесстрастного, чистого, святого, и — чтобы соединить сии черты в одну их объемлющую, — человека совершенно преданного Богу» [Филарет 1: 235].

¹ В чаадаевской библиотеке, кстати, имелись духовные сочинения Фенелона, изданные в 1822 г. [Чаадаев 2: 624].

² Об этом убедительно пишет М. А. Новикова: «Музыкальное ученичество Сальери — его послушничество. Еще один момент Сальериева “жития” идеально “средневеков”: учение у “великого Глюка”» [«Моцарт и Сальери»: 562].

ляться Пушкину в том числе и как *проективный идеал собственной жизни*¹.

Но тогда здесь возникает еще одна тема, которая занимала многих дореволюционных авторов, и практически полностью выпала из поля зрения исследователей «Моцарта и Сальери» в XX в. Если слова о гении и злодействе и «Реквием» напоминают о непреложности божественного суда, то под него подпадает, очевидно, и сам автор трагедии, желавший, как известно, *убить* Дантеса.

Для иллюстрации сказанного достаточно сослаться на статью Вл. С. Соловьева «Судьба Пушкина». Отметив, что к концу 1820-х гг. Пушкин приходит к пониманию того, что «красота есть только осязательная форма добра и истины», и желает вследствие этого переменить жизнь, — Вл. С. Соловьев подчеркивает:

Если бы Пушкин жил в средние века, то, достигнув этого понимания, он мог бы пойти в монастырь, чтобы связать свое художническое призвание с прямым культом того, что абсолютно достойно. Ему легко было бы удалиться от мира, в исправление и перерождение которого он, как мы знаем, не верил. В тех условиях, в которых находился русский поэт XIX в., ему удобнее и безопаснее было избрать другой род аскетизма: он женился и стал отцом семейства [Соловьев 9: 43].

Главный тезис философа, его «нравственная аксиома» заключается в том, что гениальность накладывает несомненные обязательства на человека, если только «гений есть благородство по преимуществу, или высшая степень благородства» [Соловьев 9: 37]. Любопытно при этом, что Вл. С. Соловьев не дает прямой отсылки к «Моцарту и Сальери», однако в завершении статьи пишет: «У кого с именем Пушкина соединяется действительный духовный образ поэта в его зрелые годы, тот согласится, что конец этой добровольной с его стороны, им самим вызванной, дуэли — смертью противника — был бы для Пушкина во всяком случае жизненной катастрофой» [Соловьев: 58]. И даже еще

¹ Ср.: «У Пушкина немало произведений объективных, как “Борис Годунов” или “Капитанская дочка”; но лучшие его вещи глубоко автобиографичны, т. е. зачаты им в страстных думах о его собственной судьбе, когда его личное недоумение, созрев, открывалось ему как загадка универсальная, когда он постигал вселенский смысл своего личного и частного дела» (М. О. Гершензон) [«Моцарт и Сальери»: 115–116].

более резко: «Пушкин убит не пулю Геккерна, а своим собственным выстрелом в Геккерна» [Соловьев: 55]. Но во всем многостраничном сборнике В. С. Непомнящего только Д. А. Гранин мельком упоминает, что А. А. Ахматова спросила его однажды, может ли он представить себе, что Пушкин убил Дантеса? [Гранин: 406]. *И это действительно невообразимо.*

В свою очередь, попытка вывести Пушкина из-под удара собственной максимы, понуждает некоторых исследователей отрицать для этого ее универсальность. «Моцарт и Сальери» заключает в себе знаменитый вопрос о гении и злодействе, — пишет, например, А. В. Пустовит. — Пушкинский Моцарт полагает, что они несовместны. Сам Пушкин не мог так думать, — в 1830 г. (год завершения трагедии) он слишком много знал о злодействах Наполеона и Петра Первого (обоих называл гениями)» [Пустовит: 137]. И хотя формально это наблюдение верно, ему можно противопоставить, во-первых, соображение о том, что в контексте трагедии гениальность однозначно обусловлена областью художественного творчества, и в этом, кстати, тоже можно усмотреть некоторую параллель между Пушкиным и Кантом; а во-вторых, — как раз то самое установленное выше умение Моцарта слышать не только музыку, но и волю Божию.

Подведем итоги. Если «Моцарт и Сальери» действительно был задуман Пушкиным еще в Михайловском, почти параллельно с работой над «Борисом Годуновым», то не исключена и возможность смысловых параллелей и даже некоторой взаимодополняемости обоих сочинений. Действительно, в одном идет речь о том, как человек нравственно опускается до убийства, а в другом — как нравственно наказывается за него. Терзания зависти претворяются в терзания совести, а человеческий закон пользы в обоих случаях оказывается посрамлен законом Неба.

Юродивый Николка, на мгновение выглянув из-за спины слепого скрипача, не только указывает нам на Моцарта, но и позволяет заметить, что средневековый контекст пропитывает маленькую трагедию Пушкина, хотя лаконичность текста делает его почти незримым. Ведь где-то в глубине, лже-гуляке (юродивому) Моцарту противостоит лже-святой (аскет) Сальери. Но еще глубже, там, где таится судьба, живет в трагедии музыка Моцарта. Она направляет ее героев к предначертанному концу и возвещает суд. Это превращает трагедию в своего рода законченный миф (в лосевском смысле).

Если драматическое сочинение подразумевает помимо смыслового, стилистического и других измерений текста еще и *театрально-сценическое*, то в «Моцарте и Сальери» его место скорее занимает представленное выше *музыкально-мифическое*. Возможно, этим определяется конечная невозможность представления трагедии на сцене во всей полноте ее многомерного звучания.

Скорее всего, Пушкин желал указать в Моцарте на совершенную genialность как органическое единство не столько эстетического и этического, сколько эстетического и мистико-духовного начал, ведь даже если Моцарт «слеп метафорически», он слышит не только музыку, но и правду Неба. Таким образом, позднейшее представление Н. А. Бердяева о творчестве как альтернативном по отношению к святости пути, не предусматривается Пушкиным ни как художнический, ни как личностный идеал. И его последние страдальческие дни свидетельствуют, что Моцарт в нем, как и в трагедии, *победил*.

Список литературы

Источники

- Ахматова А. А. О Пушкине: статьи и заметки. М.: Книга, 1989. 366 с.
Кант И. Сочинения: в 6 т. М.: Мысль, 1965. Т. 4. Ч. 1. 544 с.
Кьеркегор С. Или — или. СПб.: Изд-во РХГА; Амфора, 2011. 822 с.
Летопись Серафимо-Дивеевского монастыря: в 2 т. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1903. Т. 2. 851 с.
Паскаль Б. Мысли // Тарасов Б. Н. Мыслящий тростник. М.: Языки славянских культур, 2009. 896 с.
Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 20 т. СПб.: Наука, 2009. Т. VII. 1070 с.
Фенелон Ф. Творения: в 2 ч. М.: в Губернской тип. у А. Решетникова, 1799.
Филарет Московский, свт. Слова и речи: в 5 т. М.: Изд. Департамента народного просвещения, 1873. Т. 1. 299 с.
Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избранные письма: в 2 т. М.: Наука, 1991. Т. 2. 671 с.

Исследования

- Кац Б. А. Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. 160 с.
Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: в 4 т. М.: Слово, 1999. Т. 2. 544 с.
Ливанова Т. Н. Моцарт и русская музыкальная культура. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1956. 111 с.

Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина (Библиографическое описание). СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1910. 442 с.

«Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени: Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней / сост. В. С. Непомнящий. М.: Наследие, 1997. 936 с.

Непомнящий В. В. Из заметок составителя при подготовке этой книги // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени: Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней / сост. В. С. Непомнящий. М.: Наследие, 1997. С. 843–912.

Пустовит А. В. Пушкин и западноевропейская философская традиция. Киев: Персонал, 2015. 408 с.

Соловьев В. С. Судьба Пушкина // *Соловьев В. С.* Собр. соч.: в 10 т. СПб.: Просвещение, 1913. Т. 9. С. 33–60.

Хондзинский П. В. Святитель Филарет Московский: богословский синтез эпохи М.: ПСТГУ, 2010. 304 с.

References

Kats, B. A. *Odinnadsat' voprosov k Pushkinu: malen'kie gipotezy s epigrafom na meste poslesloviia* [Eleven Questions to Pushkin: Small Hypotheses with an Epigraph in Place of the Afterword]. St. Petersburg, European University at St. Petersburg Publ., 2008. 160 p. (In Russ.)

Letopis' zhizni i tvorchestva A. S. Pushkina: v 4 t. [Chronicle of A. S. Pushkin's Life and Work: in 4 vols.], vol. 2. Moscow, Slovo Publ., 1999. 544 p. (In Russ.)

Livanova, T. N. *Motsart i russkaia muzykal'naia kul'tura* [Motsart and Russian Musical Culture]. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1956. 111 p. (In Russ.)

Modzalevskii, B. L. *Biblioteka A. S. Pushkina (Bibliograficheskoe opisanie)* [Library of A. S. Pushkin (Bibliographic Description)]. St. Petersburg, Imperial Academy of Sciences Publ., 1910. 442 p. (In Russ.)

"Motsart i Sal'eri", *tragediia Pushkina. Dvizhenie vo vremeni: Antologiiia traktovok i kontseptsii ot Belinskogo do nashikh dnei* ["Mozart and Salieri," a Tragedy by Pushkin. Movement in Time: An Anthology of Interpretations and Concepts from Belinsky to the Present Day], comp. by V. S. Nepomnyashchii. Moscow, Nasledie Publ., 1997. 936 p. (In Russ.)

Nepomniashchii, V. V. "Iz zametok sostavitelia pri podgotovke etoi knigi" ["From the Compiler's Notes During the Preparation of This Book"]. "Motsart i Sal'eri", *tragediia Pushkina. Dvizhenie vo vremeni: Antologiiia traktovok i kontseptsii ot Belinskogo do nashikh dnei* ["Mozart and Salieri," a Tragedy by Pushkin. Movement in Time: An Anthology of Interpretations and Concepts from Belinsky to the Present Day], comp. by V. S. Nepomnyashchii. Moscow, Nasledie Publ., 1997, pp. 843–912. (In Russ.)

Pustovit, A. V. *Pushkin i zapadnoevropeiskaia filosofskaia traditsiia* [Pushkin and the Western European Philosophical Tradition]. Kyiv, Personal Publ., 2015. 408 p. (In Russ.)

Solov'ev, V. S. "Sud'ba Pushkina" ["The Fate of Pushkin"]. Solov'ev, V. S. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols.], vol. 9. St. Petersburg, Education Publ., 1913, pp. 33–60. (In Russ.)

Khondzinskii, P. V. *Sviatitel' Filaret Moskovskii: bogoslovskii sintez epokhi* [Saint Philaret of Moscow: Theological Synthesis of the Era]. Moscow, Saint Tikhon's Orthodox University for the Humanities Publ., 2010. 304 p. (In Russ.)