

*С. В. Герасимова, Е. С. Пак\**

## «МОЦАРТ И САЛЬЕРИ» А. С. ПУШКИНА КАК МОДИФИКАЦИЯ ЖАНРА МИСТЕРИИ

Обозначив основные доминанты исследования маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери», исследователи отмечают как черты сходства ее с мистерией, так и черты отличия. Методология исследования основана на герменевтическом анализе основополагающего соотношения между сакральными логосами культуры и их профанными двойниками — архетипами, что формирует уникальность ее кода. Частью, определяющей целое культуры, прежде всего, является ее сакральный код. С отсылкой к исследованиям М. А. Дударевой делается вывод о связи русского сакрального кода с апофатикой, выдвигается гипотеза о влиянии на него учения о кенозисе. Профанный код культуры не только противостоит сакральному коду, но и определяется им. Как и в мистериях, сюжет маленькой трагедии задан логосами мученичества и благодати. Моцарт соотнесен со страдающим Христом и его библейским прототипом — Авелем. Библейскими аналогами Сальери являются Иуда и Каин. Тема яда сближает его со змеем-искусителем. В отличие от современной драмы, в мистерии соединены комическое и трагическое начало. Пушкин модифицирует жанр мистерии. У него комический пафос соотнесен с положительным героем, на которого также спроецированы мифологемы Орфея и гомерического смеха. Делается вывод о том, что Моцарт воплощает мистериальные логосы на языке архетипов.

**Ключевые слова:** Мистерия, Пушкин, Достоевский, логос, архетип, Авель, Орфей, Дионис, комическое, юродивый

*S. V. Gerasimova, E. S. Pak*

*«MOZART AND SALIERI» BY A. S. PUSHKIN AS A MYSTERY*

Having outlined the main dominants of the study of Pushkin's little tragedy «Mozart and Salieri», the researchers note both the features of its similarity with the mystery, and the

---

\* Герасимова Светлана Валентиновна, кандидат филологических наук, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Института славянской культуры Российского Государственного университета им. А. Н. Косыгина; metanoik@gmail.com

Пак Елена Сергеевна - кандидат культурологических наук, лингвист, доцент кафедры лингвистики и межкультурной коммуникации Института славянской культуры Российского Государственного университета им. А. Н. Косыгина; pak-es@rguk.ru

features of its' differences. The research methodology is based on the hermeneutic analysis of the fundamental relationship between the sacred logos of culture and their profane counterparts — archetypes, which forms the uniqueness of its code. The part that defines the whole of a culture is, first of all, its sacred code. While referencing to the research of M. A. Dudareva a conclusion about the apophatic essence of the Russian sacred code was made, and then a hypothesis about the dominance of the doctrine of kenosis in it was put forward. The profane code of culture not only opposes the sacred code, but is also determined by it. The plot of the little tragedy is given by the logoi of martyrdom and grace as in the mysteries. Mozart is correlated with the suffering Christ and his biblical prototype, who is Abel. Biblical counterparts of Salieri are Judas and Cain. The theme of poison brings him closer to the serpent-tempter. The mysteries unlike modern drama combine comic beginning and tragic one. Pushkin modifies the mystery genre. His comic pathos is correlated with a positive hero, whom the mythologemes of Orpheus and Homeric laughter are also projected on. It is concluded that Mozart embodies the mysterial logoi in the language of archetypes.

**Keywords:** Mystery, Pushkin, Dostoevsky, logos, archetype, Abel, Orpheus, comic, holy fool.

## ЦЕНТРАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ

Изучением маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина занимались многие поколения филологов. С момента гибели поэта вышло 15 полных собраний сочинений, а шестнадцатое продолжает издаваться поныне. Среди выдающихся исследователей, рецензентов, комментаторов и редакторов пушкинского наследия в этих собраниях сочинений выступили В. Г. Белинский, С. Е. Раич, С. П. Шевырев, Н. А. Полевой, П. Н. Сакулин, С. М. Бонди, Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, Д. Д. Благой и др. Особый вклад в изучение языка Пушкина внес В. В. Виноградов. «Моцарту и Сальери» посвятили статьи философы: С. Булгаков, Вс. Иванов, Л. Шестов.

Современное понимание маленькой трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери» зиждется на концепции М. П. Алексеева, который полагает, что в основе пушкинского замысла «Моцарта и Сальери» [21] лежит представление о романтическом гении, восходящее к труду В. Ваккенродера и Л. Тика «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного, изданные Л. Тиком», из которого Э. Т. Гофман, восхищенный «Достопримечательной музыкальной жизнью художника Иосифа Берглингера», переведенной С. П. Шевыревым, и другие немецкие романтики, заимствовали поэтическую идею гения. Для Берлингера музыка — это и священнодействие, и математически точная наука. Пушкин преобразил эту идею, создав на ее основе как образ Моцарта, так и Сальери [1, с. 539–540]. Если И. Берлингер в произведениях Л. Тика и Э. Т. Гофмана шел к гениальности через постижение ремесла и скорбел от того, что в основе трепетной гармонии лежит математическая точность, то Сальери гордится этим, в результате чего под пером Пушкина он утрачивает черты романтика, которые переходят к Моцарту. Сальери становится классицистом, противостоящим Моцарту-романтику. Именно так воспринимает центральный конфликт трагедии Г. А. Гуковский, свидетельствующий, что Сальери — «рационалист и скептик, смеющийся над мечтами, предчувствиями,

романтическими порывами духа» [11, с. 306]. В. Г. Белинский видел суть конфликта в противостоянии гения и таланта. Гершензон — закона и благодати, поскольку «случайному или произвольному определению «неба» человеческое сознание противопоставляет свой закон», — закон справедливости, или, что то же, разумной причинности» [8, с. 114].

Связь Моцарта с романтизмом подчёркивает и В. Э. Вацууро, свидетельствуя о влиянии на замысел А. С. Пушкина эссе немецких романтиков — «Это знаменитая книга Вакенродера и Тика «Об искусстве и художниках», переведённая как раз в... кружке «Московского вестника», — в кружке молодых эстетиков-любомудров, интересовавшихся живописью, музыкой, литературой...» [4].

Именно с этим кружком и с Шевыревым сближается Пушкин, вернувшись в Москву: «В декабре 1826 г. в доме А. С. Хомякова был заключен союз Пушкина с любомудрами. Пушкин напечатает в журнале 33 стихотворения, включая отрывок из «Бориса Годунова» и др. В письме от 1 июля 1826 г. к М. П. Погодину поэт дал восторженный отзыв о журнале: «Московский Вестник... первый единственный журнал на Святой Руси» [5, с. 238]. Но со временем Пушкин разойдется с любомудрами во взглядах: «Здесь можно видеть еще один полемический выпад против «Московских юношей» — представителей круга «Московского вестника», пропагандировавших взгляд на математику как «Необходимое условие всех наук», или «закон мира» <...> и охотно прибегавших в своих статьях к математическим метафорам. Полемизируя с одним из «Исторических афоризмов» М. П. Погодина, пытавшегося дать алгебраическое описание исторического процесса, Пушкин в заметке «О втором томе «Истории русского народа» Полевого» (1830) записал: «... провидение — не алгебра...» (Акад. Т. 11. С. 127). См.: Мазур Н. Н. Пушкин и «Московские юноши». С. 84–85» [2, с. 797]. Вступая в спор с любомудрами, Пушкин лишает Моцарта искушенности в математике, характерной для композитора Берглингера [3, с. 106], наделяя своего героя той способностью творить по наитию и под воздействием благодати, которая доминирует при описании гениальных художников [3]. Вместе с тем, «сравнение Моцарта с херувимом, возможно, навеяно стихотворением С. П. Шевырева «Преображение»» [2, С. 804].

Долинин А. А. отмечает, что первые биографы Моцарта «подчеркивали контраст между его возвышенной творческой натурой и эксцентрическим бытовым поведением» [13, с. 35], что выразилось в готовности Моцарта забавляться фальшивым звучанием скрипки в руках слепца.

Наиболее полный каталог возможных интерпретаций «Моцарта и Сальери» представлен в 7 томе незаконченного двадцатитомного собрания сочинений А. С. Пушкина, где читаем: «Сальери сближали и с Каином Байрона, подчеркивая при этом, что богоборчество является главным мотивом действий пушкинского героя (Строев В. «Моцарт и Сальери» Пушкина // Столица и усадьба. 1916. № 67. С. 11). <...> Сальери в первом своем монологе предстает как «новый Каин» — старший сын из евангельской притчи о блудном сыне, позавидовавший брату, незаслуженно с его точки зрения одаренному отцом <...> в трагедии скорее ветхозаветный, чем новозаветный архетип <...> Сальери совершает убийство «из-за благодати небесной» (Винокуров Е. Заметки о Пушкине // ВЛ. 1974. № 1. С. 233–234; о гении Моцарта как даре Божественной благодати

см. также: Иванов Вяч. Два маяка // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 332–335; Непомнящий 1999. с. 315)». [2, с. 791]. М. Гершензон и Ю. М. Тынянов указывали на Катенина как на прототип Сальери [2, с. 794].

Из наиболее важных интерпретаций, не вошедших в комментарии, отметим сопоставление воззрений Пушкина с кантовской философией. Так, Л. А. Калинин отмечает, что Пушкин перерос идеалы Просвещения и романтизма и обратился к «Критике способности суждения» и «Антропологии с прагматической точки зрения» И. Канта. Если для просветителей XVIII в. гениальность — естественное свойство людей, то для Канта «гениальность есть свойство не природы, а свободы. <...> Необычность же свободы гения в том, что она — такая свобода — всегда ориентирована на конечную цель существования человечества» [15, с. 147].

Наконец, отметим, что лауреатом премии журнала «Вопросы литературы» за 2014 год стала Марина Кузичева, автор статьи «Пушкин и Моцарт: к вопросу о родстве поэтик», воспроизводящая музыкальную атмосферу Петербурга и Москвы пушкинского времени, развивающая тему не только музыкальности и полифонизма маленькой трагедии, но и «Закона и благодати»: «Если характеризовать персонажей пьесы словами о законе и благодати, как это делает М. Косталевская, то благодать здесь именно не отменяет закон, но добавляет еще одно, недоступное логике измерение» [16]. Моцарт и Сальери предстают как два равноправных голоса, причем способность Моцарта мыслить музыкальными фразами сопоставлена с поэтикой Пушкина: «Глубокое родство этих двух художественных систем коренилось в задаче: в поиске нового, универсального, синтетического языка. Такой язык должен был наиболее полно выразить динамическую картину мира, охватив и примирив еще актуальные стилистические слои прошлого и динамику настоящего, для выражения идеи «всечеловеческой универсальности», обнимающей и превосходящей сложность и изменчивость человеческой души» [16].

## ЦЕЛЬ И ГИПОТЕЗА ИССЛЕДОВАНИЯ, НОВИЗНА

Опираясь на достижения литературоведения, авторы статьи ставят перед собой цель проанализировать специфику жанра маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина, систематизировав ее мистериальные логосы и их сниженные и даже травестийные варианты — мифологемы и архетипы. Для этого необходимо решить две важнейшие задачи: соотнести сакральные логосы с мифологемами архетипами в трагедии и отметить мотивы и образы, сближающие текст Пушкина с концептами закона и благодати, восходящими к Библии и торжественной проповеди св. Илариона Киевского «Слово о законе и благодати», а также с мистериями.

С момента своего зарождения драма носила религиозный характер. Античная трагедия, с точки зрения самих греков, была религиозной драматической поэзией, то есть на нашем языке — мистерией. Теорикон — деньги, выдававшиеся из казны — афиняне получали, чтобы посетить театр (со времен Перикла) и религиозные праздники (с 395 г.), поскольку именно драматические поэты

Греции помогли народу преодолеть духовный, нравственный и религиозный кризис, который переживало общество [17, с. 200–201]. Подобно античным трагедиям, средневековые мистерии, миракли и моралите укореняли в народном сознании религиозные сюжеты, ценности, заповеди.

Универсальная связь драмы и религии отразилась и в пушкинском шедевре «Моцарт и Сальери», поэтому в основе нашего герменевтического подхода будет соотнесение сакральных библейских логосов, с одной стороны, и их травестийных двойников, мифологем и архетипов — с другой. Одни и те же концепты на высоком уровне сакральных логосов и на низком, порой травестийном уровне архетипов, мифологем и двойников логосов будут иметь разные воплощения. Соотношение логосов и архетипов исследуется нами в статье «Архетип и логос печи и камина» (Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2019. Т. 10. № 2. С. 353–372) и в других статьях, где даны развернутые определения терминам «логос» и «архетип». Обобщая ранее сказанное, отметим, что логос и архетип соотносимы с платоновскими идеями и их материальными воплощениями. Однако логос и архетип встречаются на всех уровнях иерархической структуры культуры: от рационального и бытового, до бессознательного. Если логосы структурируют сакральный ум, то архетипы — плотский разум. Человек проецирует на культуру собственную структуру, в которой ведут напряженный диалог ум и плоть, то смеющаяся, то плачущая, то подчиняющаяся разуму, то бунтующая против него. Структура логосов образует сакральной код культуры, ее богословский потенциал, определяющий сакральный быт, сакральную символику и образность. У логосов есть двойники — архетипы, причем травестирование — лишь один из вариантов двойничества. Как Адам пал и разбился, так и культурный логос — пал и разбился на множество своих двойников. Пронизывая бессознательное и подсознательное, эмоциональное и телесное в человеке, его профанный, обыденный, научный, но не сакральный ум, архетипы формируют несакральный (условно называемый профанным) код культуры: ее мифы и мифологемы, сюжеты фольклора, структурируют игру воображения и мифопоэтическую образность, проецируются на формы повседневного быта и поведения людей, на достижения науки и цивилизации. Логос может присутствовать в профанной культуре в бесконечно малых «гомеопатических» дозах, которых достаточно для того, чтобы он мог оказать воздействие на мир. Профанный код может быть агрессивен по отношению к сакральному, но даже в этом случае зависим от него. Диалог между логосами и архетипами, сакральным и профанным кодом культуры, определяет ее личностную уникальность.

В данной статье выдвигается гипотеза, объясняющая специфику жанра маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» Пушкина, рассматриваемой здесь как модифицированная мистерия. Модификация состоит в том, что мистериальный сюжет, действующими лицами которого будут персонификации *Закона* и *Благодати* или герои-вариации на образы Каина и Авеля, реализован на уровне мифологем и архетипов. В результате трансформации библейского сюжета и его логосов в мифологемы оказывается возможным проникновение смеховой культуры в сферу положительного героя, что не характерно для мистерий.

Драма «Моцарт и Сальери» представляет собой модификацию жанра мистерии, соединяющую в себе библейские идеи, и их воплощение на языке мифологем и архетипов, и сопутствующее им смеховое начало.

Маленькая трагедия «Моцарт и Сальери» хорошо изучена в контексте библейских идей и образов. Новизна нашей работы состоит именно в предположении, что Пушкин в образе Моцарта персонифицирует не благодать и создает вариацию не на образ Авеля, а работает с мифологемами и архетипами, соотносимыми с библейскими идеальными образами и логосами. Абель в святоотеческой традиции воспринимается как библейский прообраз Христа. Моцарт у А. С. Пушкина — это страдающий и смеющийся Дионис, указывающий на Христа в той мере, в какой мифологема и архетипы могут быть соотнесены с логосами Библии. Данная проблема лежит также в сфере исследования трансформаций мифологической и фольклорной традиций в поэтике Пушкина [6, 7]. Это означает, что поэт всегда творчески перерабатывал то, что есть и было в фольклоре и мифе, вступая в спор с традицией, извлекая имагинативный Абсолют из мифа [9].

Итак, наша гипотеза состоит в том, что драма «Моцарт и Сальери» представляет собой модификацию жанра мистерии, соединяющую в себе библейские идеи, и их воплощение на языке мифологем и архетипов, и сопутствующее им смеховое начало.

Рассмотрим драму «Моцарт и Сальери» как производную от сакрального и профанного кода русской культуры и мистерийные логосы этой драмы.

Литературоведческий анализ сакрального кода требует использования лексики, фиксирующей ключевые концепты и логосы сакральной культуры: обожение, образ и подобие Божье в человеке, благодать, свобода поскольку они входят в центральный фрейм сакральной культуры, которым является «святость».

К профанному коду русской культуры (мировой?) относятся концепты и мифологема пьянства, дионисизма, веселья, своеволия, поскольку они являются травестийными аналогами сакральных логосов и входят в центральный фрейм профанной культуры «естественность». Пьянство травестирует логос сакрального принятия вина — причастия. В результате феномен принятия вина в русской культуре оказывается амбивалентным и связанным как с логосами, так и с архетипами, что проявляется также в том, что в эпической традиции и в литературной картине мира Н. Некрасова пьянство коррелирует с инвертированной реальностью, космическим хаосом, который можно претворить в порядок [14].

Естественное с точки зрения сакральной культуры является, вопреки Сенеке, безобразным и греховным, святое для профанной культуры — достойным лишь отвержения, даже смешным.

В результате выстраиваются центральные корреляции сакральной и профанной культуры, отраженные в маленькой трагедии Пушкина:

Веселье — своеволие — пьянство.

Духовная радость — свобода — духовная жажда (причастие).

С точки зрения фарисеев, в поведении Христа было что-то от пушкинского Моцарта. Спаситель общался с мытарями и блудницами — Моцарт привел

слепого скрипача. Христос участвовал в свадебном пире в Кане Галилейской, на котором гости могли вдоволь выпить вина. Пьет на сцене и Моцарт. Фарисеи и Христос выразители сакрального кода культуры, в которой есть полюса сакрального добра и зла. Сакральное добро одиноко и отвержено в этом мире силами сакрального зла, действующего под влиянием демонов, личных Мефистофелей и т. д.

Моцарт отвержен, приговорен Сальери к смертной казни. На судьбу гения проецируется логос судьбы Христа, и Его ветхозаветного прообраза — Авеля. Моцарт также персонификация благодати, поскольку его дар композитора не от земных трудов, как у Сальери, разъявшего музыку, как труп, а от небесного наития и благословения. Судьба Моцарта воспроизводит библейские логосы, но в сниженном, порой травестийном варианте, на языке мифологем и архетипов. Трагический вектор судьбы Моцарта складывается из россыпи отдельных ситуаций, многие из которых комичны, а герой в них — травестийный аналог самого себя, обретающий духовную высоту в мученической развязке.

Для новозаветного человека, хранящего образ Божий и стремящегося обрести подобие, цель жизни в обоении. Эту идею невольно приводит читателю на ум Сальери, называя Моцарта богом. «Человек, сотворенный по образу Божию, призван добровольно достичь «божественного подобия» — свидетельствует Мейендорф [20, с. 8]. В контексте «Моцарта и Сальери» важно, что Моцарт является композитором, творцом. А способность к творчеству — это и есть одно из важнейших проявлений в человеке образа Божия, ибо не только в таинстве творения мира, но «Бог всегда остается Всемогущим Творцом» [20, с. 39]. Образ Божий в человеке проявляется и в способности к слову, и в бессмертии души, в «свободе» [20, с. 314]. А Подобия человеку не дано достичь своими силами, это возможно только по благодати.

Подобие — это и есть благодать, действующая в человеке. Творчество может быть деструктивным, только благодать преобразует творческую способность в полноту Образа Божьего в человеке и делает творчество созидательным. Прекрасно не само творческое начало, а благодать, которая изливается в процессе творчества.

Двойственность Моцарта заключается в том, что, с одной стороны, он соединяет в себе Логос благодатного мученика, *умирающего за полноту присутствия в нем Образа Божьего, то есть творческого потенциала*, но, с другой стороны, он не ищет возможности соединить Образ с Подобием, то есть с благодатью, он реализует только ее мифологический аналог, или архетип гомерического смеха. Он существует в двух измерениях, причастен обоим несовместимым пафосам — комическому, реализующему профанный код культуры, и трагическому, соотносённому с сакральным кодом культуры — с важной оговоркой: в рафинированно христианской культуре средневековья трагедии не писали. Трагедия не отражает христианский сакральный код культуры, связанной с идеей торжества над смертью, поэтому мы утверждаем, что перед нами мистерия, а не маленькая трагедия, а Моцарт и травестийный персонаж профанной культуры и возвышенно-прекрасный герой сакральной культуры. Моцарт внутренне расколот: он являет в себе Образ Божий и подобие карнавального Всечеловека. Его смерть становится причиной психологического

фиаско Сальери, усомнившегося в том, что он гений, ибо гений и злодейство несовместны, и духовной победы Моцарта. Мистериальное начало драматического шедевра Пушкина связано с феноменом духовной победы Моцарта над злом, персонификацией которого становится Сальери.

Сальери выступает как богоборец не только потому, что создает богоборческую теорию, оправдывающую его зависть («Но Правды нет и Выше»), то есть Сальери обвиняет Творца в том, что Он дал благодать, которая не подчиняется законам земной логики, но Сальери Богоборец и в том, что он убивает Образ Божий в человеке, то есть ненавидит творческий потенциал Моцарта. Он противится как Богу, так и образу Божьему в человеке — именно с обвинения Творца его собственным творением начинается монолог Сальери, уверяющего, что правды нет и выше.

Сюжетный канон сближает Моцарта с Авелем, тогда Сальери — Каин, и даже со Христом, тогда Сальери — Иуда, а также персонификация закона. Сальери отравляет Моцарта, поэтому на языке мистериальной символики он также соотнесен со змеем искусителем, а Моцарт — с пострадавшим от него Адамом.

Сакральные логосы, спроецированные на драму Пушкина, сближают ее с мистерией, но не канонической, а модифицированной в духе идей Пушкина.

#### МИФОЛОГЕМЫ И АРХЕТИПЫ ПРОФАННОГО КОДА КУЛЬТУРЫ, СООТНЕСЕННЫЕ С ОБРАЗОМ МОЦАРТА

Важнейшим принципом модификации мистерии в художественном мире Пушкина будет соотнесение ее сакральных логосов с архетипами профанной культуры.

Моцарт — это благодать, явленная на языке дохристианского мифа и архетипа. Моцарт, например, подобен Орфею, о котором Лукиан Самосатский в 12 главе эссе, обращенного к «Неучу, который покупал много книг», повествует, что певец обладает властью привлекать сердца не только людей и животных, но воодушевлять даже камни [19, с. 350]. Подобные свидетельства есть и у многих других античных авторов.

Архетип Орфея в античных сказаниях предваряет логос Адама в раю, который был царем над всякой тварью, давал всем имена, отражающие их сущность, и твари служили ему, своему царю. Подобно ему, Моцарт чувствует свою причастность всем. Он Всечеловек, обладающий универсальным языком и способный говорить со всеми. Он приводит слепого скрипача, хохочет вслед его игре, поэтому возникает вопрос о возможности соединения благодати и смеха в одном образе. Моцарт соединяет несоединимое, принимает в свою душу и смешного скрипача и как друга чтит будущего убийцу. Это всеочувствие становится знаком всечеловечности Моцарта.

Однако в современной культуре *смех и благодать несовместимы*.

Благодать реализуется в Логосах Святости. Этим логосам соответствуют бытовые двойники, назовем их мифологемы и архетипы.

Своеобразие личности Моцарта в том, что он, противопоставленный закону как носитель благодати, реализует не ее Логосы, а архетипы, которые от-

носятся к Логосам, как, в понимании Платона и других философов-идеалистов, материальные объекты относятся к небесным идеям.

Моцарту присущ гомерический смех. Гомерический хохот профанной культуры — это двойник сакральной радости. Гомерический хохот у Гомера соотнесен с ситуацией пира, а сакральное радование соотнесено с причастной чашей. Образ Моцарта у Пушкина также списан в ситуацию пира, со смехом и вином как важнейшими доминантами профанной культуры. С гомерическим хохотом нисходят на землю энергии, удерживающие мир от растворения в хаосе, как утверждает А. Ф. Лосев, также подчеркивая двойственность этого смеха: земная скорбь и война сопровождается гомерическим хохотом. Мир страдает — а небо смеется. Такой смех можно признать только демоническим, деструктивным. Лосев отмечает также, что божества чужды человеку, они не являются его помощниками перед лицом смерти, рока и жизненных неудач. Поэтому поразительно, что Прокл Диадокх (412–485), характеризую гомерический хохот, пишет: «Говоря кратко, смех богов следует определить как щедрую энергию, направленную на все, и причину порядка того, что находится в мире» [18, с. 367]. Миф о гомерическом смехе сохраняет предчувствие возможности изливания с неба благодати, поддерживающей гармонию мира. Смех хранит форму предчувствуемой реальности, наполняя ее демоническим смыслом. Смех — это языческий двойник благодати. Словом, гомерический хохот с точки зрения носителей этой религиозной системы выполняет те же функции, что и Эринии. Их задача удерживать мир в космическом порядке и преследовать преступников, которые разрушают его своими грехами. Безобразные демониссы Эринии тоже двойственны: с одной стороны, они (или их функциональные аналоги в мифе) губительницы Орфея, они воплощение зла, с другой — они выражают надежду человека на небесного мстителя, который положит конец грехам людей. Они воплощают чаяние древних людей найти небесного мстителя, не допускающего преступлений.

Смех и благодать, противопоставленные в современной культуре, существуют в архаическом сознании, которое идеализируется в трагедии как сопряженное с первовременем и первобытием.

Смех Моцарта сродни и смеху на тризне, который изливает первобытный человек в надежде на то, что он мертвое будет наполнено жизненной энергией.

Словом, если в Моцарте можно видеть благодать, противопоставленную закону, то эта благодать дана не на языке христианской культуры, а как архаическое предчувствие благодати, присущее дохристианским народам и воплощенное в гомерическом хохоте. Логосу радования у А. С. Пушкина соответствует архетип гомерического хохота.

Моцарт (1756–1791) как «бог» актуализирует и барочные представления, реализованные в бурлескных и ироикомиических произведениях. Творчество самого Моцарта относят к Венской классической школе. Моцарт — классицист в музыке, но ему присущи и черты позднего музыкального барокко. Поэтому барочно-бурлескная интерпретация образа Моцарта более соответствует духу его эпохи, нежели романтическая. Травестийный вариант возвышенного встречаем у поэта и либреттиста Д. Лалли (1679–1741) в «Перелицованной Энеиде» (1633 г.) (Италия); у писателя П. Скаррона (1648–1652 гг.) в «Перели-

цованном Вергилии» (Франция), у поэта А. Блюмауера (1783–1786 гг.) в «Вергилиевой Энеиде, или приключениях благочестивого героя Энея» (Австрия). Продолжателем этой традиции в России стал И. П. Котляревский (1769–1838). В «Вергилиевой Енеиде, на малороссийский язык перелицованной Иваном Котляревским», божества ведут себя в духе Моцарта, который отшучивается, что божество его проголодалось.

Кроме того, образ Моцарта, как было уже сказано, включает и контексты смеховой культуры. Гармонично сопрячь в едином образе Моцарта идею благодати, черты смеховой культуры и барокко возможно только если связать его с логосом всечеловека Адама до грехопадения. Адам соединяет в себе все способности, все потенции будущего человечества: он познал блаженство рая и ад изгнания, скорби повседневного труда и надежды на примирение с Богом.

Моцарт погибает мученически, и это сближает его с архетипическим образом Орфея, растерзанного вакханками. Сальери выступает как богоборец уже в начале драмы, заявляя, что нет правды ни на земле, ни выше. Показательно, что Сальери убивает того, кого недавно назвал богом, поэтому он выступает как осознанный богоубийца и мистериальный злодей (Каин, Иуда, змий искуситель — убивающий ядом, как Сальери и др.). Трагедия преобразуется в мистерию: убитый духовно торжествует над вынесшим ему смертных приговор. Травестийный пласт повествования вновь возвращается в сакральный.

Мистерия в художественном мире Пушкина подверглась модификации, так как центральный образ — Моцарт — соотнесен не только с сакральными логосами Христа, Авеля, мученика, но и с профанными — Орфея, носителя гомерического хохота, барочной традиции карнавального смеха в контексте бурлескных жанров.

Невозможно не согласиться с М. А. Дударевой в том, что сакральный код русской культуры во многом определяется апофатикой — неявленностью. Моцарт являет Христа и Авеля, не являя их, но переводя на уровень архетипов. Не менее характерна для русского сакрального кода концепция кенозиса — самоумаления, выражающегося в готовности Моцарта умалить предназначенный ему логос Христа и Авеля до архетипа Орфея или Диониса.

## ПРИНЦИПЫ МОДИФИКАЦИИ МИСТЕРИИ

Западноевропейские средневековые мистерии ставились параллельно с фарсами (в 1496 году фарс «Мельник, чью душу в ад черт уволок» шёл одновременно с «Мистерией о святом Мартине» и «Моралите о слепом и хромом»). Древнегреческие тетралогии также объединяли трагедии и сатирические драмы, то есть комедии. Такое соединение комического и трагически возвышенного встречаем в «Моцарте и Сальери». «При этом высокое в пьесе совмещалось с повседневным и возвышенное сочеталось с комичным» [10, с. 792], к тому же «зло в мистериях очень часто комично и гротескно, что открывало целое поле для неожиданных экспериментов и удачных находок» [10, с. 790]. Пушкинская модификация жанра мистерии заключается в том, что комично добро, а зло философично, пафосно и даже возвышенно.

Кроме того, в мистерии Йокширского цикла «Непослушание и грехопадение», следующей за текстом Библии, змей искушает Еву надеждой стать как боги, то есть мудрой и способной различать добро и зло, Сальери же называет Моцарта богом, ревнует его, что тот своим творческим потенциалом являет Образ Божий. Словом, в ветхозаветном контексте змей, вливающий в Адама яд смертности, искушает его преждевременным обещанием стать как боги — то есть иллюзией обожения, а в новозаветном контексте аналог змея искушителя ревнует Всечеловека Моцарта, аналога Адама, к тому потенциалу обожения, который ему дан.

В отличие от мистерий пушкинской драме присущ одухотворенный комизм, который сближает Моцарта с юродивыми. Но Моцарт являет не Логос юродства, а его архетип, мифологические эскизы к нему. Но насмешливо-архетипический, юродствующий потенциал личности Моцарта стремится реализоваться в духовных Логосах.

Соединение высоты духовного подвига и внешнее показное святотатство, в котором косвенно обвиняет Моцарта Сальери, свойственно святым, возложившим на себя самый тяжелый крест и самый искусительный подвиг — юродства. Подвиг юродства известен с пятого века. Живя среди городского шума, юродивый прикрывает святость внешним юродством. Внешнее безумие и абсурд — способ сохранить смирение и скрыть сокровенный опыт Богообщения от любопытной толпы. В этом также проявляется кенозис русского сакрального кода.

Моцарт соединяет в себе духовную чистоту, которая проявляется в том, что он исполняет важнейшую заповедь из Нагорной проповеди Спасителя — «не судите и не судимы будете» (Матф. 7: 1) и комичность юродивого. Недавно прославленный святой Гавриил Ургебадзе (1929–1995) надевал диадему и шел вдоль улиц, чтобы рассмешить прохожих. Моцарт идет в компании слепого скрипача, искусство которого вызывает его задорный смех.

Возможно, именно личный опыт Пушкина, поскольку Моцарт — это еще и автобиографический герой, привел к тому, что прекрасное становится смешным, а зло — возвышенным. Пушкин предваряет идею Достоевского, свидетельствующего о том, что смешным быть не стыдно, и доверяющего высказать ее князю Мышкину: «Нечего смущаться и тем, что мы смешны, не правда ли? Ведь это действительно так, мы смешны, легкомысленны, с дурными привычками, скучаем, глядеть не умеем, понимать не умеем... быть смешным даже иногда хорошо, да и лучше: скорее простить можно друг другу, скорее смириться...» [12, с. 552–553]. В качестве прототипа для князя Мышкина послужил Достоевскому Дон Кихот, образ которого также коррелирует с Моцартом. Их объединяет пафос возвышенно смешного. Моцарт — это не идеал личности, а смеховой диссонанс, который может разрешиться в святости и действительно разрешается в мученичестве. Моцарта делает аналогом святого не жизнь, а смерть. Точнее он ближе не к мученику, а к страстотерпцу, потому что он погибает как носитель Образа Божьего в человеке от руки своего друга, погибает за свидетельство о том, каким величием может обладать любимый Богом человек.

Пушкин привносит в свою драму мистериальное единение комического и трагического пафосов, разнесенных в драме нового времени по разным

жанрам. Пушкинская модификация мистериального комизма состоит в том, что он соотнесен с типом смеха, характерным для житий юродивых.

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сопоставление Моцарта и Сальери с благодатью и законом, с Авелем и Каином для русского литературоведения является традиционным. Авторский вклад в развитие научной традиции состоит в том, что сюжет пушкинской маленькой трагедии соотнесен с мистерией, в которой выделены образы, восходящие к сакральному коду культуры и профанному. К сакральному коду относятся проекции на тип Моцарта библейских логосов: Личности Христа, Авеля, благодати. К профанному плану пушкинского шедевра относятся мифологемы Орфея, гомерического смеха, Диониса, спроецированные на личность Моцарта. Пушкинская модификация жанра мистерии состоит в том, что Моцарт, соотнесенный с полюсом добра в мистерии, оказывается героем, вписанным в смеховую традицию, что роднит его с юродивыми, князем Мышкиным, Дон Кихотом. Моцарт соединяет в себе потенциал войти в сакральный код русской культуры и стать носителем благодати и образом Божьим и действительную близость к архетипам, смеховой культуре, мифологемам. Моцарт в жизни колеблется между сакральным и профанным кодом культуры и в момент смерти возвращается в область сакральных кодов. Его делает святым не жизнь, а мученическая смерть. Жизнь соотносит его с профанными архетипами, а смерть — с сакральными логосами. При жизни Моцарт был двойником святого, говорящим о святости на языке архетипов и мифологем, а в момент смерти он достигает полноты мученической святости. Самоумаление Моцарта до архетипического и трагического воплощения в жизни предназначенных ему свыше логосов свидетельствует о примате в русском сакральном коде апофтики и концепции кенозиса.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев М. П. «Моцарт и Сальери» // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 524–547.
2. Багно В.Е., Виролайнен М. Н., Дмитриева Н. Л., Долинин А. А., Кац Б. А., Китанина Т. А., Лотман Л. М., Степанов Л. А., Фомичев С. А., составление, подготовка текстов, примечания. «Моцарт и Сальери» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений в 20 тт. Т. 7. СПб.: Наука, 2009. С. 777–813. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 20 томах / Российская Академия Наук, Институт Русской Литературы (Пушкинский дом); Редакторы тома М. Н. Виролайнен, Л. М. Лотман. Том 7. СПб: Санкт-Петербургская издательско-книготорговая фирма «Наука», 2009. 1070 с.
3. Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. 263 с.
4. Вацуро В.Э. О «Моцарте и Сальери» Пушкина. URL: <https://omiliya.org/article/omotsarte-i-saleri-pushkina-ve-vatsuro.html> (Дата обращения: 16.10.2019).
5. Гаврилов И. Б. Степан Петрович Шевырёв о «русском воззрении» // Христианское чтение. 2016 № 1. С. 229–289.

6. Галиева М. А. Имагинативный абсолют в фольклоре (на материале фольклорной экспедиции МГУ 2014 г.) // *European Social Science Journal* (Европейский журнал социальных наук). 2014. Т. 8, № 3. С. 295–299.
7. Галиева М. А. Ритуальный орнамент в Сказке о царе Салтане А. С. Пушкина // *Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина*. 2015. Т. 2, № 1. С. 16–21.
8. Гершензон М. *Мудрость Пушкина*. М.: Т-во «книгоиздательство писателей в Москве», 1919. 229 с.
9. Голосовкер Я. Э. *Имагинативный абсолют*. М.: Академический Проект, 2012. 318 с.
10. Горбунов А. Н. От сотворения мира до его конца (мистерии Йоркского цикла) // *Мистерии Йоркского цикла*. М.: Ладомир. Наука, 2014. С. 767–829. С. 792.
11. Гуковский Г. А. *Пушкин и проблемы реалистического стиля*. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. 416 с.
12. Достоевский Ф. М. *Идиот* // *Собрание сочинений в 15 тт.* Т. 6. Л.: Наука, 1989. 671 с.
13. Долинин А. А. Из нового комментария к «Моцарту и Сальери». URL: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=10150> (дата обращения: 27.10.202)
14. Дударева М. А. Апофатика культуры в поэме Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо: национальное бытие и инобытие» // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки*. 2021. Т. 23, № 80. С. 68–74.
15. Калинин Л. А. Теория гения в эстетике Канта и «Моцарт и Сальери» Пушкина // *Кантовский сборник: Межвузовский тематический сборник научных трудов*. 2001. № 1 (22). С. 138–171.
16. Кузичева М. Пушкин и Моцарт: к вопросу о родстве поэтик // *Вопросы литературы*, 2014. URL: <https://voplit.ru/2022/07/31/pushkin-i-motsart-k-voprosu-o-rodstve-poetik/> (дата обращения: 28.10.2022)
17. Курциус Э. *История Древней Греции в 5 томах*. Т. 4. Минск: Харвест, 2002. 398 с.
18. Лосев А. Ф. *Гомер* / Предисл. А. А. Тахо-Годи. М.: Молодая гвардия, 2006. 400 с.
19. Лукиан Самосатский. *Неучу, который покупал много книг* / пер. Н. П. Баранова // *Античность. Литература и искусство*. М.: Директ Медиа Пабблишинг, 2004. С. 346–356.
20. Мейендорф Иоанн (протоиерей). *Византийское богословие. Исторические тенденции и доктринальные темы*. / Пер. с англ. В. Марутика. Минск: Лучи Софии, 2001. 336 с.
21. Пушкин А. С. *Моцарт и Сальери. Полное собр. соч.* в 10 тт. Т. 5. М.: Издательство Академии Наук СССР, 1957. С. 357–368.