

## Barbara Olaszek

Uniwersytet Łódzki  
Wydział Filologiczny  
Instytut Rusycystyki  
Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej  
90-522 Łódź  
ul. Wólczańska 90

### *Моцарт и Сальери* в поле интертекстуальных игр

Гений Пушкина издавна побуждал творческое вдохновение писателей. Эта тенденция заметна и в новейшей литературе. За последние годы появились две одноименные пьесы, *Моцарт и Сальери* Николая Коляды (2002) и Ольги Богуславской (2010), а также стихотворение *Реквием Моцарта* Валентины Ефимовской, которые своими заглавиями отсылают к маленькой трагедии Пушкина, но не являются простыми римейками. В понимании Бориса Акунина, писатель должен писать так, как раньше не писали. Он советует современникам не подражать, а «играть», состязаться с великими предшественниками. «Игра» становится двигателем текстообразующих механизмов, их организующим принципом.

В новейшей постмодернистской драматургии одним из распространенных способов образования новых пьес является использование цитат, сюжетов, реминисценций, т.е. то, что понимается под интертекстуальностью. «Постмодернистская интертекстуальность создается по принципу *игры*, сама превращаясь в игровой прием»<sup>1</sup>. Игра как прием образования текста предполагает соучастие автора, текста и читателя, которые «превращаются в единое, бесконечное поле для игры письма»<sup>2</sup>. Как известно, существуют разные стратегии образования нового текста посредством игрового использования чужих текстов. По мнению Галины Нефагиной, самыми распространенными инструментами текстообразования являются цитата и реминисценция<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Н. Н. Кякшто, *Русский постмодернизм*, [в:] *Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы*, ред. А. М. Березина, Санкт-Петербург 2002, с. 307. Курсив автора.

<sup>2</sup> И. П. Ильин, *Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм*, Москва 1996, с. 227.

<sup>3</sup> См.: Г. Нефагина, *Гоголевский текст в постмодернистской парадигме*, [в:] *Двести лет Гоголя. Сборник научных трудов*, ред. В. Щукин, Kraków 2011, с. 323–335.

Цитата может быть использована в традиционном виде, т.е. как включение чужого, не измененного текста, в свой, или же в редуцированном виде, как часть чужой фразы, дополненной авторскими словами. Целью цитации является наращивание смысла путем соотнесения с традицией или столкновения смыслов, вкладываемых в произведение авторами претекста и нового текста<sup>4</sup>.

Примером образования текста посредством использования цитат являются вышеназванные пьесы Николая Коляды и Ольги Богуславской *Моцарт и Сальери*. Их заглавия отсылают к общеизвестной маленькой трагедии *Моцарт и Сальери* Александра Пушкина, определяя ее статус претекста и, таким образом, задают направление читательского/зрительского восприятия<sup>5</sup>. Поэтому перед попыткой ответа на вопрос о силе пушкинской традиции в современных драмах целесообразно назвать главные идеи претекста.

Отметим основные ракурсы восприятия смысла пушкинской трагедии *Моцарт и Сальери* в научной литературе. В одной из последних статей Ирины Сурац, *Сальери и Моцарт*, найдем обсуждение важнейших прочтений пушкинского произведения<sup>6</sup>. Сергей Булгаков в эссе *Моцарт и Сальери* видел в произведении Пушкина трагедию о предельных гранях человеческого духа: «есть воистину трагедия, в которой обнажаются предельные грани человеческого духа». Философ выделил как ведущую проблему трагического характера творящей личности и вообще двойственной природы человека, проявляющейся в «двуипостасности дружбы». Вот его слова: «Словом, *Моцарт и Сальери* есть трагедия о дружбе, нарочитое же ее имя – „Зависть”, как первоначально и назвал было ее Пушкин»<sup>7</sup>. Булгаков в своем труде исследует онтологию дружбы и зависти в пушкинской трагедии.

М. О. Гершензон в статье *Моцарт и Сальери* сосредоточился на характере моцартианского и сальерианского начал в художнике, связывая их с проблемами писательского труда и вдохновения, разума и случая. Суть пушкинской драмы он усматривал не в противопоставлении характеров героев, а в изучении разрушительного действия страсти, которой, по его мнению, Пушкин придавал универсальный смысл и на которой, следуя шекспировскому плану, строил свои драматические опыты. В трактовке Гершензона мысль Пушкина была устремлена в глубину этой страсти<sup>8</sup>.

Ирина Сурац, исследовав работы по *Моцарту и Сальери*, пришла к выводу, что драматизм пушкинской пьесы состоит в столкновении двух путей творчества: основанного на вдохновении и на совершенстве мастерской, на

<sup>4</sup> См.: И. В. Фоменко, *Введение в практическую поэтику*, Тверь 2003, с. 107.

<sup>5</sup> См.: D. Szajnert, *Peryteksty, intencje, interpretacja*, «Zagadnienia Rodzajów Literackich» 2006, № 1–2, с. 39.

<sup>6</sup> См.: И. З. Сурац, *Сальери и Моцарт*, «Новый мир» 2007, № 6, с. 167–188.

<sup>7</sup> С. Н. Булгаков, *Моцарт и Сальери*, Приводится по сайту: <http://www.as-pushkin.ru/index.php?cnt=6&sub=9&page=23>

<sup>8</sup> См.: М. О. Гершензон, *Мудрость Пушкина*, Москва 1919, с. 120.

писательском ремесле. Поэтому поэты последующих времен, например, Анна Ахматова и Осип Мандельштам, при попытках художественного самоопределения обращались к пушкинскому *Моцарту и Сальери*, а Мандельштам считал, что в каждом художнике есть и Моцарт и Сальери.

Олег Федотов в статье *И Моцарт и Сальери... Метастихопоэтика романа Владимира Набокова «Дар»* последовал за Ириной Сурат, отметив актуальность для Набокова пушкинского противопоставления вдохновения и ремесла как двух стратегий творчества, отождествляемых с именами Моцарта и Сальери<sup>9</sup>.

Другой современный исследователь, Александр Белый, в статье *Преображение героя в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина* уменьшил значение различного понимания природы искусства в пушкинском произведении. Он обратил внимание на то, что в пьесе Пушкина оба художника убеждены в мастерстве друг друга, а причина конфликта между ними «не в профессиональной сфере, а в этике»<sup>10</sup>. Отметим, что значение этических вопросов правды и злодейства, дружбы и измены в *Моцарте и Сальери* Пушкина повторяется в большинстве работ. Можем полагать, что проблемы творческого самоопределения и этические вопросы, затронутые Пушкиным в *Моцарте и Сальери*, воодушевляли художников последующих времен. Они существенны для предпринятого нами исследования художественной рецепции пушкинской маленькой трагедии современными русскими драматургами.

В первую очередь надо обратить внимание на цитатный характер заглавий как импульс, заставляющий исследователя обратиться к произведениям названных драматургов. Уже первое знакомство с ними позволяет заключить, что пьесы Коляды и Богуславской не являются римейками-стебами, а связь с предшественником осуществляется на уровне цитат, ситуаций, мотивов.

Николай Коляда заглавием пьесы *Моцарт и Сальери* направил восприятие своего сюжета, пользуясь пушкинской ситуацией, – встречей признанного композитора Сальери с талантливым и незаурядным молодым Моцартом. Современный драматург «играет» составными элементами ситуации, меняя в пушкинской модели конфигурацию лиц и временные координаты. Он придумал следующую ситуацию: известный кинорежиссер пригласил к себе домой потенциального спонсора своего нового фильма. Оба героя знакомы друг с другом. Несколько лет назад знаменитый советский режиссер пригласил к себе на день рождения обещающего молодого писателя-сценариста (ситуация Сальери и Моцарт) с целью поспособствовать его творческому самоутверждению. Однако он не дал гостю возможности «блеснуть» перед собранной на празднике элитарной публикой, тогдашней богемой, которая,

<sup>9</sup> См.: О. Федотов, *И Моцарт, и Сальери... Метастихопоэтика романа Владимира Набокова «Дар»*, «Нева» 2013, № 8.

<sup>10</sup> А. Белый, *Преображение героя в «Маленьких трагедиях» А. С. Пушкина*, [в:] *Духовно-нравственные основы русской литературы*, Кострома 2009, с. 47–53.

по его словам, была «гений на гении». Напротив, он унизил начинающего писателя, бросив в угол его рукописи, выгнал вон из квартиры на улицу в мороз, потому что тот не подошел к собравшейся компании (явился на банкет без носков, напился, побил посуду, нахамил хозяину), и поэтому, что можно было с ним не церемониться. Данный поступок, результатом которого была тяжелая болезнь писателя, актуализирует пушкинскую проблему *гений и злодейство*.

Молодой человек после инцидента на празднике почувствовал себя униженным и возненавидел режиссера. Спустя несколько лет он стал опять его гостем, но оба поменялись местами: за истекшее время бывший непризнанный сценарист стал успешным предпринимателем, а знаменитый кинорежиссер, звезда которого погасла, – просителем, нуждающимся в финансовой поддержке художественных проектов. Их столкновение отражает современную ситуацию в искусстве, отличающуюся дезактуализацией романтических представлений о вдохновении и ремесленничестве, уступивших место коммерческим критериям оценки. «Никаких токов, ничего сверхъестественного нету, и удачи нету, и везения нету – ложь. Есть только ум, башка, руки, здоровье и главное – деньги, деньги, деньги, и они делают всё-всё-всё»<sup>11</sup>, – считает современный Сальери.

В новой ситуации гость стал мстить бывшему обидчику. Месть проявляется в стремлении унижить противника в личном и творческом плане. Бывший поклонник мастера отмечает окружающую пошлость бытовой и семейной обстановки хозяина, оспаривает художественное значение его работ. Еще более изысканной формой мести является предложение совместного сочинения сиквела пушкинского *Моцарта и Сальери*. Замысел имеет игровой характер: герои пьесы сочиняют текст, сохраняя пушкинскую ситуацию встречи двух знаменитых композиторов, одновременно меняя смысловые акценты. На этот раз гость выступает в роли Моцарта, предлагая следующий сюжет: они оба, – современный Моцарт и Сальери, – будут «сидеть, разбираться, выяснять отношения, убивать друг друга, выворачивать душу наизнанку, самую черную пречерную черноту показывать зрителям [...]»<sup>12</sup>. Намеченный план обнаруживает желание реального автора – Николая Коляды, рассчитаться с теми, кто в советском прошлом решал судьбы художников, разрешая или запрещая публикацию их произведений, постановку пьес и кинофильмов. Наше предположение подтверждает появление мотива рукописей: «Ты забыл, что рукописи не горят, не горят, не горят, не горят, не горят!»<sup>13</sup>, содержащей известный булгаковский афоризм «рукописи не горят», отражающий страх за судьбу своего наследства.

<sup>11</sup> Н. Коляда, *Моцарт и Сальери*, Приводится по сайту: [www.m.litfile.net/read/313177/317000\\_318000?page=1](http://www.m.litfile.net/read/313177/317000_318000?page=1) [15.09.2013].

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

В рамках задуманного сюжета герои, подобно пушкинскому Сальери и Моцарту, планируют солидарно «выпить чашу дружбы», т.е. принять смерть<sup>14</sup>. Предлагаются разные сценарии смерти, причем, все они игрового характера, такие как: «оба задохнулись от газа, зарезали друг друга, повесился один, а потом и другой рядом выпил яду, или оба в ванной вскрыли себе вены!»<sup>15</sup>. При обдумывании сюжетных ходов герои используют скрытые чеховские цитаты, например, требование любовного мотива как необходимого элемента драмы или обязательного использования реквизита в действии пьесы, т.е. следуют игровому принципу использования интертекста.

Мотив смерти сближает колядовскую пьесу с трагикомедией Ольги Богуславской, в которой главная героиня совершает самоубийство. Точек сближения имеется много. Они возникают благодаря общему претексту, каким является пушкинский *Моцарт и Сальери*.

Пьеса Пушкина послужила Ольге Богуславской предлогом для изображения судеб современных артистов сцены, механизмов их карьер. Главной проблемой в трагикомедии *Моцарт и Сальери* Богуславской является творческое самоопределение героинь – актрисы и несостоявшейся балерины. В пьесе изображена ситуация, в которой главная героиня, по случаю присуждения ей престижной премии «Успех» за роль в фильме, углубляется в рассуждения о природе своего таланта. Она постоянно сравнивает себя со старшей сестрой, одаренной красотой и талантом. Несмотря на художественный успех, героиня имеет сильный комплекс неполноценности. Он сложился на почве внешней непривлекательности (она считает себя некрасивой, даже безобразной женщиной) и, что значительно важнее, на основе разочарованности в том, что она является не драматической, но характерной актрисой с ярко выраженным комическим амплуа. В своих рассуждениях она приходит к выводу, что ее назначение – быть фоном для настоящих артистов: «если есть талантливые красавицы и красавцы, то должны быть и бездарные уроды. Для равновесия в природе. На чем же еще фоне им блистать?»<sup>16</sup>.

Связь пьесы Богуславской с пушкинской трагедией обнаруживается и на уровне мотивов. Главными являются мотивы зависти и соревнования. Героиня считает себя бездарным Сальери, роль которого – быть фоном талантливого Моцарта. Однако ход карьер сестер построен по игровому принципу: некрасивая, вызывающая своими ролями смех сокурсников, главная героиня стала известной актрисой; ее старшая сестра, обещающая балерина, не дождавшись успеха на сцене, оставила балет и стала старшим координатором отдела сотрудничества с другими отделами в магазине продажи сотовых телефонов. В проигрыше, если применить мерку художественного успеха,

<sup>14</sup> См. прочтение В. Э. Вацура, *Записки комментатора*, Санкт-Петербург 1994, с. 282.

<sup>15</sup> Н. Коляда, *Моцарт и Сальери...* [15.09.2013].

<sup>16</sup> О. Богуславская, *Моцарт и Сальери*, на сайте <http://www.protagonist.ru/autors/2010/b/autor-13> [15.10.2013].

осталась не «золушка» Елена, а вторая сестра Ирина, от рождения одаренная красотой и талантом. Об этом свидетельствует признание последней: «Ленка неординарная, а таких как я... Вечная победительница районных конкурсов. Пятачок за пучок. Я – никто, ноль»<sup>17</sup>. Если же применить субъективную человеческую мерку успеха, то в проигрыше остались обе сестры, каждая из которых несчастлива по-своему. Автор меняет героинь местами, играет ими, избегая прямого ответа на вопрос, что ценится выше в артисте – природные качества или усердный труд, т.е. ответа на вопрос, что перспективнее для творческой личности – врожденный талант или владение ремеслом.

Богуславская далека от превознесения одной из сестер. В ее изображении мотив зависти лишен остроты и не является двигательной силой действия. Сестры – не женский вариант архетипической пары Каин и Авель. Младшая сестра в обиде на судьбу за свое физическое безобразие, за комическую природу таланта, который она считает даже не талантом, но умением. Старшая в своей неудаче стать звездой балета обвиняет случай (две тетеньки из Хореографического училища, явившись на конкурс, выбрали не ее, но другую девочку-танцовщицу), беспечность матери как менеджера, ее близорукую уверенность в таланте дочери: «мама пыталась создать такое настроение, что, мол, мы себе цену знаем, а они еще сами пожалеют»<sup>18</sup>. В этом убеждении мать следует моцартианской идее гениальности. Другой причиной провала оказалась личная неподготовленность к поражению. Танцовщица не стремится совершенствовать мастерство исполнения, чтобы таким способом победить соперницу (сальерианская идея *техне*, но без продолжения, т.е. злодеяния в виде, например, нанесения увечья сопернице).

Автор пьесы идет в другом направлении. Она осовременивает пушкинские идеи, намекая на современные механизмы карьеры и роль в их формировании СМИ, особенно акцентирует проблему телевидения как злободневную тему. Об этом свидетельствует третье действие пьесы, в котором появляется своеобразная цитата современных технологий СМИ в этой области. Телеведущий, специалист в области театра и фильма, в программе, посвященной памяти преждевременно умершей Елены, подвергает анализу ее творческие достижения в комедийных ролях, обращая внимание в телепередаче на трагический характер ее таланта. Напомним, что она сама утверждала противоположное. Критик манипулирует сознанием телезрителей, намекая на зависть близких, сестры и шурина, как причину преждевременной смерти актрисы.

Так в очередной раз повторилась вечная история хрупкого гения, таланта и завистливой воинствующей бездарности. Эта история парадоксальна: посредственность всегда губит талант, но при этом всегда же остается в проигрыше. Посредственности не под силу отнять у гения или присвоить себе его дар<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Там же.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Там же.

Комментарий телеведущего отражает стремление автора пьесы актуализировать этические аспекты пушкинской трагедии. Очередная сцена опровергает предположение о сестринской зависти как причине смерти (архетипический подтекст) и ставит акцент на преследование СМИ старшей, оставшейся в живых сестры, как на причину ее психической болезни (актуальный подтекст), на что намекают реплики врача и санитаря психиатрической больницы в финальной сцене.

Таким образом, представляется, что литературные цитаты и реминисценции, современные культурные контексты, привлекаемые драматургами, понадобились для выражения их отношения к пушкинской традиции, а также к советским и актуальным технологиям в области культурной политики. Современная интерпретация гениальности и злодейства порывает с их высоким пониманием в пушкинской интерпретации и сближает с мандельштамовским пониманием, допускающим присутствие в художнике моцартианского и сальерианского начал. Игровой характер изображения, установка на смысловую игру, снимают трагедийный пафос пушкинского произведения, его философский смысл, уходящий корнями в диалоги Платона, и отражают характер современной эпохи – ее этическую относительность.

*Barbara Olszек*

### ***Mozart and Salieri in the field of intertextual games***

#### **(Summary)**

The reception of Alexander Pushkin's 'little tragedy' *Mozart and Salieri* – that was originally meant as a dramatic study of envy – by the Russian literary and theatre scholars, has tended to move in the direction of exhibiting two types of artistic creators: Mozart – the genius, an artist with a God-given talent, and Antonio Salieri – the craftsman-composer who practices his musical craft with great skill and, moreover, to using sensational plot devices, such as murder committed out of envy, and the eruptions of human passions and emotions.

The authors of the latest versions of *Mozart and Salieri*, Nikolai Kolyada and Olga Boguslavskaya, make reference to the romantic original work by employing a model situation of contrasting two different types of artists, their opinions on the essence of art (brilliance and genius), and their disposition and ethical principles.

They fill in the Pushkin's pattern with the realities of artistic life in modern Russia. The authors use familiar quotations, situations and selected motifs and submit them to the conventions of the game, typical of the poetics of intertextuality. Thanks to the convention of the game (swapping roles, introducing contemporary themes, such as the role of cultural policy and television in building artistic careers), they manage to avoid the pathos and philosophical stigma of the original, providing, instead, a socio-cultural image of the creative individual's fate in modern times.

**Key words:** Alexander Pushkin's dramaturgy, the latest Russian drama, the classics and the present day, the game of poetics.