

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЛИЦА В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.111

DOI: 10.31249/chel/2021.03.06

Степанова А.А.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРАВДА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИСТИНА: СМЫСЛЫ ПЬЕСЫ ПИТЕРА ШЕФФЕРА «АМАДЕЙ»[©]

*Университет имени Альфреда Нобеля,
Днепр, Украина, anika102@yandex.ru*

Аннотация. В статье исследуется своеобразие воплощения образов Моцарта и Сальери и их взаимоотношений в контексте размышлений об утверждаемой в пьесе художественной истине, заключенной в вымысле, и значении исторической правды. Акцентируется внимание на постмодернистской форме воплощения классического сюжета. Исследование образов Моцарта и Сальери в пьесе дополнено анализом их своеобразия в кинематографической версии.

Ключевые слова: художественная истина; трагический конфликт; «театр в театре»; образы Моцарта и Сальери; образ музыки.

Поступила: 15.05.2021

Принята к печати: 31.05.2021

Stepanova A.A.
Historical realness and artistic truth: Peter Shaffer's
“Amadeus” meanings[©]
Alfred Nobel University,
Dnipro, Ukraine, anika102@yandex.ru

Abstract. The article investigates the features of embodiment of Mozart and Salieri images as well as and their relationships in the context of reflections on the artistic truth affirmed in the play, which is revealed in fiction, and historical truth meaning. The postmodern form of the classic plot is emphasized. The study of Mozart and Salieri images in the play is supplemented by the analysis of their originality in the screen version.

Keywords: the artistic truth; tragic conflict; “theater in theater”; images of Mozart and Salieri; music image.

Received: 15.05.2021

Accepted: 31.05.2021

Введение

Вопрос о соотношении исторической правды и художественной истины осмыслен глубоко и всесторонне как в философии, так и в литературоведении. Известно, что в эпоху постмодернизма отношение к исторической правде и ее понимание изменилось, как изменилось и отношение к научному знанию как таковому. Достоверность исторического знания была подвергнута сомнению, актуальными стали вопросы о том, воспроизводит ли историческая наука правду истории или она, как и все в культуре, – только текст, в котором и правда, и вымысел имеют право на существование? (Вспомним известный тезис Хейдена Уайта о том, что «историческое знание – это всегда знание второго порядка, т.е. оно основано на гипотетических конструкциях возможных объектов исследования, требующих толкования с помощью процессов воображения, имеющих больше общего с “литературой”, чем с какой-либо наукой» [Уайт, 2002, с. 9]). Что создают историки – правду или миф? Если же история есть текст, то его можно переписать, а стало быть, все может быть правдой. В ситуации, когда возможно всё и всё есть текст, понятие художественной истины в его классической трактовке как способности искусства познавать глубинную суть явле-

ния с помощью чувственного образа, который «в самом своем явлении имеет высший, более глубокий смысл и значение» [Гегель, 1968, с. 109] и не нуждается в доказательствах, казалось, утратило свой смысл. Растворилось в эпохе симулякров Ж. Бодрийяра. Однако утратило ли?

В случае Питера Шеффера и его пьесы «Амадей» (“Amadeus”, 1979) этот вопрос, как представляется, актуален. Что создает Шеффер? Постмодернистский текст или «художественный образ, позволяющий познать истину»? [Бурмакин, 2008, с. 29]. Всегда ли историческая правда значима в отношении к созданному на ее основе художественному образу? Наконец, как позволяющий познать истину художественный образ вскрывает имманентные смыслы исторической правды? Попытка ответить на эти вопросы и составляет цель данной статьи. Размышления в этом направлении представляются нам целесообразными, поскольку, во-первых, позволяют рассмотреть проблему соотношения правды и вымысла в литературном произведении в несколько ином ракурсе – представить вымысел не только как «художественную конструкцию возможной действительности» [Шмид, 2003, с. 25], но и как способ наиболее пронизательного видения исторической правды, освещения тех ее смыслов, которые невозможно оспорить; во-вторых, дает возможность сфокусироваться на идее знаменитой пьесы Шеффера, которая, несмотря на значительный интерес к «Амадею», осталась на периферии внимания исследователей, растворившись в полемике по поводу правды и вымысла, о чем подробнее будет сказано ниже.

Судьба Моцарта, точнее, его смерть, вызвавшая множество слухов и сплетен еще в XVIII в., оказалась благодатной почвой для создания мифа, который довольно быстро стал частью истории. Слухи обрели эстетическое воплощение и вместе с ним вид исторической достоверности в произведении А.С. Пушкина (чьим «Моцартом и Сальери» и был вдохновлен П. Шеффер) и не только. Начиная с XIX в. было создано несколько десятков художественных произведений о жизни и смерти Моцарта (среди них «Моцарт на пути в Прагу» Эдуарда Мёрике, 1855 г.; «Моцарт. Хроника последних лет жизни и смерть» Йоханнеса Дальхова, 1966 г.; «Так был ли он убит?» Вольфганга Риттера, 1989 г.; «Убийство Моцарта» Дэвида Вейса, 1970 г.; «Гений и злодейство» Геннадия Смолина,

2007 и др.), в которых осмысленная Пушкиным художественная истина обретала статус универсальной. Благодаря силе искусства миф об убийстве Моцарта оказался столь устойчив, что прочно укрепился в культурном сознании, сделав весьма проблематичным восстановление исторической правды, в том числе и в силу объективных причин. Когда историки и биографы устали доказывать естественность смерти Моцарта, к делу подключились медики, а затем и юристы¹.

Своеобразие конфликта в пьесе

Очевидно, что тема смерти Моцарта в искусстве (как в литературе, так и в живописи и музыке) раскрывается через осмысление отношений Моцарта и Сальери и неизбежно концентрируется вокруг проблемы гения и злодейства, снова возвращаясь к Пушкину и тиражируя известный сюжет. Потребность искусства создавать новые смыслы заявила о себе только в 1979 г., когда на сцене Королевского национального театра Великобритании был поставлен «Амадей». Конфликт в пьесе выходил далеко за рамки литературного на уровень универсального и трансцендентного, и новые смыслы Шеффера потрясали. Но и тогда, в отличие от критиков и исследователей, определить суть конфликта и ценность пьесы удалось, пожалуй, только Милошу Форману, случайно посетившему премьеру. «Когда поднялся занавес, – писал М. Форман, – моему изумлению не было предела. В этой пьесе могла идти речь о любых двух людях, связанных общим призванием и разделенных несправедливостью высшего дара. Я смотрел на Сальери, короля посредственности, бившегося в тисках чувств, которые он питал к гению. Трактовка образа Сальери как жертвы зависти и восхище-

¹ Если гений Пушкина смог сделать сказку почти былью, то пьеса П. Шеффера перевела размышления историков в политическую плоскость. Постановка «Амадея» в Италии вызвала откровенное негодование и привела к инициированию Миланской консерваторией судебного процесса над Сальери по обвинению в убийстве Моцарта (и это при том, что, в отличие от пушкинского, Сальери Шеффера имел весьма косвенное отношение к смерти композитора). В мае 1997 г. на заседании суда в Миланском дворце юстиции Сальери официально был оправдан «за отсутствием состава преступления» [Дмитриев, 2003].

ния, благоговения и предательства, предложенная Шеффером, потрясла меня» [Форман, 1999, с. 327].

Изображенный Шеффером конфликт, происходящий в душе Сальери, по своей природе и величию – классический конфликт античной трагедии. В «Амадее» просматривается идея всемогущества Бога, герой вступает в противоборство с Богом и с судьбой, завершающееся неизбежным поражением, его страдания призваны вызвать потрясение и сострадание у зрителя. Для героя Шеффера это конфликт и с самим собой и с Богом одновременно. Сальери боготворит музыку Моцарта и осознает собственную заурядность: «*Сквозь решетку этих аккуратно выведенных нот я увидел – Абсолютное Совершенство!*»; «*Я смотрел ошеломленно и видел, как из своей повседневной жизни он творит искусство. Мы были с ним простыми людьми, но он из заурядного творил легенды... А я из легенд – лишь заурядное...*»; [Шеффер, 2018]. Не услышав ответа на свои мольбы, Сальери свои обвинения и гнев обращает к Богу: «*Grazie, Signore! Вы даровали мне желание славить вас – чего не скажешь о большинстве людей, – но вы же и заставили меня умолкнуть, Grazie tanto! Вам было угодно вложить в меня понимание Несравненного, которое недоступно большинству людей! А затем вы позаботились, чтобы я всегда ощущал свою неполноценность. (Его голос обретает силу.) За что? Почему?.. В чем состоит моя вина?..*» [Шеффер, 2018]. Муки, которые испытывает Сальери, слыша музыку Моцарта, грандиозны. Шеффер акцентирует их как в монологах самого персонажа, так и в авторских ремарках, отражающих его душевное состояние, – и монологи Сальери, и ремарки содержат лексику, окрашенную яркой экспрессией: «*Орган продолжал свое пение, и мое страдание становилось все глубже, все пронзительнее, проникая в мой воспаленный мозг... (В страшной агонии кричит.) Что это? Откуда? Скажите же мне, господин, мой Синьор! Откуда взялась эта боль? Откуда эта потребность звука? Которую невозможно утолить, но которая исполняет душу восторгом!*» [там же]. Божественность музыки Моцарта свидетельствовала о том, что именно его, а не Сальери Бог избрал своим «наместником». И Сальери объявляет Богу войну, вживаясь в образ античного героя-богоборца, который, как отмечала И.В. Шталь, традиционно выстраивает «свои отношения с божеством на основе непреходящего равенства: <...> Герои не

прощают богам, и боги не прощают героям» [Шталь, 1983, с. 106]. Возмездие, настигающее его, поистине сокрушительное, сопоставимо с гневом античных богов, обрекающих героя на вечные страдания, – осознание Сальери собственной бездарности и прижизненное забвение, сменяющее оглушительную славу. Подлинность переживаний Сальери не вызывает сомнений. Согласимся с мыслью Флориана Крауса о том, что «история Сальери рассказана исключительно искренне и объективно по трем причинам: во-первых, история Сальери – это исповедь, рассказанная непосредственно перед тем, как он пытается покончить с собой; во-вторых, он ничего не выиграет, если солжет; в-третьих, между исповедью и “грехами” прошло достаточно времени»¹ [Kraus, 2000]. Эта искренность, безусловно, воздействовала на эмоции публики в зале и держала ее в напряжении.

Конфликт, связанный с образом Моцарта, переносится во внешнюю плоскость и представляет собой, по мнению исследователей, конфликт художника и общества. Малгожата Хочай отмечает, что гений Моцарта игнорируется жителями Вены, его популярность призрачна [Choczaj, 2012, s. 178], к этому приложил значительные усилия и сам Сальери. Успех же Сальери, напротив, растет, однако радости ему не приносит: *«Венская публика принимала каждый новый его концерт с таким же визгом одобрения, с каким встречала новые фасоны дамских шляп. Каждый проигрывался только один раз и потом совершенно забывался!.. И лишь мне было дано понять, что в восемнадцатом веке никто лучше его не писал...»* [Шеффер, 2018]. Безусловно, согласно концепции пьесы, неудачи Моцарта были связаны с реализацией плана Сальери и его борьбой против Бога, но нужно отметить и объективные моменты, в упоминании которых возникает образ Вены XVIII века. После премьеры оперы «Похищение из Сералея» император Иосиф, высказывая свое мнение о ней, говорит: *«Слишком много нот»* [там же]. По свидетельству историков и музыковедов, «сегодня это мнение представляется неуместным и смешным, но в XVIII веке его разделили бы и знатоки, и любители. Шесть струнных квартетов Моцарта, посвященных Гайдну, многие считали непонятными и неиграемыми, потому что в них было “слишком много неправильных

¹ Здесь и далее переводы автора статьи.

нот”. Некоторые недовольные клиенты часть партитур Моцарта вернули его издателю, г-ну Артариа» [Brown, 1992] (курсив наш. – А.С.). Сравним: Сальери, который был единственным, способным постичь совершенство музыки Моцарта, говорит о тех же нотах: *«Убери хоть одну ноту – музыка исчезнет. Измени одну фразу – здание рухнет...»* [Шеффер, 2018]. Музыка Моцарта не соответствовала эпохе, поскольку исходила из совершенно нового, незнакомого тогдашним композиторам, способа написания – свободного и несообразного ни с какими нормами. А нормы эти существовали. Как свидетельствует Питер Браун, в XVIII в. «существовал лексикон музыкальных идей, разработанный и принятый для определенных типов выражения. Композитор мог выбрать из этого банка и создать музыкальный продукт, полностью понятный его аудитории» [Brown, 1992]. То, что предлагал Моцарт, в музыкальном мире было совсем новым и по существующим канонам – неприемлемым. Совершенно другое чувство музыки утверждается в полемике Моцарта с Ван Свитеном и Штреком, упрекающими его в выборе «недостойного сюжета» для оперы («Женитьба Фигаро», 1786 г.) во втором акте. Пикировка по поводу «Фигаро» перерастает в столкновение двух взглядов на назначение оперы и сущность искусства и переходит в страстный монолог, в котором, с одной стороны, наиболее выразительно проявляется инаковость Моцарта, а с другой – уже ощутима скорая смена эстетических эпох: *«Я хочу писать о людях настоящих, барон, о реальных событиях жизни!.. Мне нужна жизнь, барон, а не набившие оскомину легенды... Все Митридааты, цари Понта, Идоменеи, цари Крита и прочие античные существа?! Они навевают скуку! Скуку и больше ничего! (Он вдруг вскакивает на стул, как оратор, и выкрикивает.) Все серьезные оперы восемнадцатого века ужасно скучны!.. Я бы хотел написать финал на целых полчаса! Квартет, переходящий в квинтет, переходящий в секстет. Чтобы он и дальше ширился, а звуки множились и поднимались в высь, сливаясь в новое, совершенно новое звучание!.. Могу побиться об заклад, что господу именно так и слышится мир. Миллионы звуков, возникающие на земле, возносятся к нему и, сливаясь у него в ушах, становятся музыкой, неведомой нам!»* [Шеффер, 2018]¹.

¹ Здесь именуется в виду новации Моцарта, предпринятые в жанре оперы,

Инаковость Моцарта подчеркнута и описаниями его внешнего вида, данными в авторских ремарках. Яркая одежда композитора, его непоседливость и подвижность являют разительный контраст с тремя иконами от королевской оперы – «полным и надменным» Розенбергом, «чопорным и благородным» фон Штреком и «образованным и серьезным» Ван Свитеном: «Молодой человек в роскошном парике и ярком дорогом платье»; «Моцарт в экстравагантном камзоле и при парадной шпаге» и пр. [Шеффер, 2018]. Внешний контраст, на котором акцентирует внимание Шеффер, ярче оттеняет контраст музыкального мышления Моцарта и традиций музыкальной культуры XVIII в. И здесь драматург, имевший опыт музыкального критика, исторически достоверен. В работах музыковедов, рассматривающих творчество Моцарта в музыкальном и культурном контекстах XVIII–XIX вв., подчеркивается новаторство художника, осуществившего реформу оперного жанра [Черная, 1963; Левик, 1975; Аберт, 1990; Чигарева, 2000 и др.]; композитора, «смелые модуляции и далекие тональные сопоставления в музыке которого приводили в смущение его современников и казались им музыкальной дерзостью» [Левик, 1975, с. 163]¹.

где впервые каждый персонаж получал свою собственную музыкальную характеристику, воплощенную в индивидуальной музыкальной теме. Как отмечает Б. Левик, «музыкальные характеристики действующих лиц в операх Моцарта сохраняют свое значение не только в сольных номерах или дуэтах, но и в некоторых больших ансамблях. В финалах “Свадьбы Фигаро” и “Дон-Жуана”, в секстете из “Дон-Жуана” и в некоторых других ансамблях каждый из участников имеет свою интонационную сферу. Создается одновременное сочетание разных музыкальных характеристик в пределах единой архитектурно-стройной ансамблевой сцены» [Левик, 1975, с. 167].

¹ Исследователи отмечают, что «многие зрелые произведения композитора не были поняты его современниками»; причина этого видится в «стилевом перевороте позднего периода творчества, который превратил Моцарта <...> в “романтического художника”. Однако именно такие сочинения, не понятые представителями XVIII столетия, оказывались наиболее востребованными в последующие эпохи, зачастую становясь и предметом заимствования. <...> В восприятии многих музыкантов XIX столетия “светлая”, “солнечная” сторона творчества австрийского композитора стала преобладающей. Она несла с собой столь необходимую для переходной эпохи крушения идеалов Просвещения и разрушения риторической системы «преображающую аполлоническую иллюзию» (Ф. Ницше)» [Рогожникова, 2008, с. 14–15].

Пародийность и симулякр

Содержательная сторона пьесы, включающая отсылающие к Античности трагические коллизии Сальери и драматическое противостояние Моцарта венскому двору, включает, однако, и иной смысловой пласт, реализующийся в постмодернистской форме изложения, благодаря которой происходит снижение пафоса и открывается другая сторона происходящего на сцене. Прежде всего обращает на себя внимание эклектика жанров (здесь уточним: понятие «эклектика» употребляется в его изначальном античном понимании как «разумного выбора»). Приемы античной трагедии, динамизм действия сочетаются с развернутой формой эпического изложения. Исследуя композицию пьесы, Ф. Краус заключил, что форма «Амадея» имеет явные черты эпической драмы, восходящей к Брехту. В качестве основного эпического элемента Краус совершенно обоснованно выделяет наличие образа рассказчика, вокруг которого выстраиваются уровни коммуникации, характерные для эпического театра. Среди них исследователь выделяет «уровень вымышленного опосредования», акцентирующий образ рассказчика и других персонажей как вымышленных; «уровень вымышленного действия», на котором персонажи общаются друг с другом; и «уровень нехудожественного общения», включающий в себя реальных людей – зрителей в зале, с которыми рассказчик (Сальери) общается напрямую, периодически прерывая действие, что создает эффект отчуждения [Kraus, 2000]. Дополняя наблюдения Ф. Крауса, отметим, что в «Амадее» прерывание действия часто происходит в прямом смысле, это указано в ремарках: *«Все, кто на сцене, кроме Сальери, застывают на месте. Он же обращается к зрителям»*; *«Моцарт застывает на месте, и Сальери делает шаг в сторону к публике, чтобы сделать отступление»* и т.п. [Шеффер, 2018]. С другой стороны, постоянное обращение рассказчика к зрителям – исповедь Сальери перед тенями будущего – представляет мастерский прием вовлечения зрителя в действие, делающий зрителя сопричастным происходящему на сцене. Таким образом размывается граница между автором и реципиентом. К эпическим элементам драмы также относится рассказ Сальери о собственном детстве и детстве Моцарта, указание точной хронологии событий и описания мест действия.

Наличие образа рассказчика активизирует прием «театра в театре», в котором режиссером выступает Сальери. Его торжественное обращение к зрителям *«Милостивые дамы! Достопочтенные господа! Разрешите предложить вам спектакль...»* [Шеффер, 2018] сразу же указывает на игровой момент – искусственность происходящего, вскрывающую в пьесе контраст подлинного и мнимого: персонажей, таланта, искусства. В этом «внутреннем» театре Моцарт представлен зрителю в основном глазами Сальери, *«охваченного гадливостью»* при виде *«грязного подонка»*, *«свихнувшегося и сильно навеселе от дешевого вина»* [Шеффер, 2018]. Сальери гиперболизирует в характере Моцарта грубость, самоуверенность, непристойность поведения («визжащий» смех, сквернословие, манеру издавать непристойные звуки), акцентирует пьянство и нищету, сопровождающую Моцарта в последние годы жизни. Он намеренно сгущает краски, демонстрируя непреодолимую пропасть между даром творить божественную музыку и самим существом творца, возмущаясь и негодуя, что *«Моцарт и был волшебной флейтой бога, этого неумолимого игрока!»* [там же].

В ремарках автора образ Моцарта значительно мягче – *«это очень нервный, непоседливый молодой человек, у которого руки и ноги почти постоянно находятся в движении. Его голос, чистый и высокий, переходит в резкий незабываемый смех, напоминающий смех ребенка»* [там же]. Шеффер не раз отмечал в интервью, что хотел подчеркнуть детское непосредственное начало в образе Моцарта: *«Меня часто критикуют за то, что я изображаю его слабоумным, но на самом деле я хочу передать его детскую ипостась: его письма читаются как что-то написанное восьмилетним ребенком»* [Shaffer, Kendal, 2013].

Однако и у автора образ Моцарта далек от оригинала (хотя бы в силу объективных причин – невозможно воссоздать достоверно образ человека, жившего двести лет назад). И образ Моцарта глазами Сальери накладывается на образ Моцарта глазами автора как фикция на фикцию, копия на копию, образуя симулякр – подобие, лишенное подлинника. В этом свете черты симулякра обретает и образ Сальери – прием «театра в театре», образующий, в свою очередь, прием «симулякра в симулякре», обнажает мнимость Сальери как трагической фигуры и его страданий за счет включения пародийного осмысления образа.

Уже появление Вентичелли в первой сцене пьесы «отсылает к поэтике водевиля, в которой среди темноты разносится шепот жителей Вены», на что указывает М. Хочай [Choczaj, 2012, s. 176]. Нам же представляется, что собирательный образ Вентичелли представляет пародию на хор в античной трагедии, поскольку выполняет те же функции – «ветерки» комментируют действие, передают душевное состояние персонажей, оценивают их поступки в соответствии с существующей моралью. Но высокая миссия хора опрокидывается – в авторских ремарках Вентичелли предстают вестниками слухов и сплетен, при появлении которых *«сцена обретает характер быстрой зловещей увертюры»* [Шеффер, 2018]. Образ Вентичелли открывает пародийный план осмысления образа Сальери. Чистота его трагических страданий запятнана пустыми тщеславными амбициями – он жаждет славы и бессмертия (при этом соглашается на позорное бессмертие, для чего и демонстрирует свою причастность к смерти Моцарта: *«Помянут с любовью Моцарта – помянут с ненавистью и меня!»* [там же]), ради чего заключает сделку с «богом коммерции», в описании которой ощутима пародия на «Фауста». Исполненный патетического звучания монолог, в котором Сальери объявляет Бога своим врагом навеки и клянется вести с ним борьбу до последнего дыхания, казалось, должен вызывать аллюзию на дьявола, но inferнальность Сальери – пародийная, поскольку, во-первых, свою непримиримую борьбу с Богом он ведет опосредованно, направляя удары не на Бога, а на Моцарта, во-вторых, причастность Сальери к смерти Моцарта также мнимая – он не способен ни на что, кроме интриг.

В злобной пародии на Моцарта, созданной Сальери, и пародийности самого образа Сальери в его же самохарактеристике просматривается пародия на два известных литературных типа героя – богоборца-бунтаря (до которого «недоФауст» и «недоДьявол» Сальери явно не дотягивает, ибо все время боится возмездия: *«Я был лишь провинциалом-католиком, и душа моя трепетала от страха»* [Шеффер, 2018]) и одновременно на героя-художника (Моцарт, во-первых, не настолько беден и не настолько пьян¹, во-

¹ Как указывает П. Браун, документы свидетельствуют, что Моцарт редко пил сверх меры, а его доход, согласно последним исследованиям, был необычайно высок для музыканта, что в течение нескольких лет позволяло ему входить в число самых богатых жителей Вены. Так или иначе, Моцарт никогда не был беден по

вторых, отвергнут обществом не по причине непристойного поведения и сквернословия). Спектакль, который демонстрирует Сальери, оказывается триумфом мнимого.

В авторской же концепции пьесы – утверждение настоящего в образе Моцарта как Другого – творца не постижимой публикой божественной музыки. Непосредственность поведения, несообразность ни с какими нормами, свобода от суеты и тщеславия позволяют композитору жить музыкой не «во имя» и не «ради», а просто жить и записывать то, что звучит в голове и что на века переживет своего творца. В этой ситуации становится совершенно не важным, каким был Моцарт на самом деле и соответствует ли его образ историческому оригиналу. Важным является только то, что он оставил человечеству. Именно эту истину и утверждает пьеса.

Путь к экранизации и поэтика фильма

Шефферовскую трактовку Амадея критики не приняли. Посыпались упреки в несоответствии исторической правде и попытки эту правду восстановить. Впечатления от «исторической неправды» усилились после премьеры экранизации пьесы, и содержание рецензий и научных статей о Шеффере и «Амадее» с 1980-х по 2000-е гг. сводилось в основном к попыткам исправить допущенную драматургом и режиссером историческую неправду ([Gianakaris, 1981; Jones, 1987; Brown, 1992; Tibbetts, 2004; Keefe, 2009] и др.). Примерно, после 2010 г. подход к осмыслению пьесы Шеффера в западной литературной критике стал более взвешенным, и предметом исследования стала поэтика пьесы. В этот период исследователи отмечают, что Шеффер тщательно готовился к созданию пьесы. В «Амадее» представлен достаточно достоверный портрет эпохи конца XVIII века. Пьеса изобилует политическими мотивами (император Иосиф II, двор, масонство), социальными (заметки о жителях Вены, место художника в социальной иерархии: *«Мы служили малоприметным людям – толстозадям*

меркам своего времени. В последний год его финансовое состояние ухудшилось по причине того, что началась Австро-турецкая война (1787–1791), и многие из его финансовых покровителей покинули свои венские резиденции и несли службу на поле боя. Но несмотря на общее и особое экономическое положение, Моцарты продолжали жить в привычном для них стиле [Brown, 1992].

банкирам, заурядным священнослужителям и музыкой увековечивали их тупость» [Шеффер, 2018]), психологическими (анализ ненависти), религиозными (конфликт с Богом) и конечно, музыкальными [Choczaj, 2012, s. 174].

Шквал критики побудил П. Шеффера подчеркнуть в послесловии к изданию 1993 г., что пьеса «Амадей» «никогда не задумывалась как документальная биография композитора, а фильм тем более... Мы открыто претендуем на великую свободу рассказчика приукрашивать свою историю вымышленным орнаментом в интересах художественного замысла... Нас интересовали не факты, а неоспоримые законы драмы» [Shaffer, 1993, p. 109].

В отличие от критики публика приняла пьесу с восторгом. Однако, несмотря на очевидный успех, Шеффер был недоволен образом своего Моцарта. Думается, созданная воображением Сальери пропасть между неприглядным образом композитора и его божественной музыкой, оказалась слишком большой. К тому же Шефферу казалось, что «Сальери слишком мало связан с гибелью Моцарта» [цит. по: Brown, 1992]. И драматург с большими опасениями и после двух лет настойчивых уговоров уступает натиску Милоша Формана и соглашается на экранизацию. Сценарий к фильму как к совершенно самостоятельному произведению давал возможность изменить трактовку образа Моцарта и сюжетную линию отношений «Моцарт – Сальери» с помощью доступных кинематографу средств. Нам представляется, что в процессе осмысления образа Амадея необходимо в равной степени обращаться как к пьесе, так и к фильму. Издание пьесы 1993 г. было дополнено послесловием Шеффера «Постскриптум: пьеса и фильм», и в нем Шеффер говорит не только о совместной работе с Милошем Форманом, о том, как в процессе экранизации преобразовалась концепция пьесы, но и о том, что «Амадей» обрел свою *завершенность*: «Наш совместный фильм определенно является первой и последней метаморфозой Амадея. Прежде всего, и независимо от того, насколько успешно он будет принят зрителями, он не будет иметь никаких продолжений» [Shaffer, 1993, p. 110]. В этой связи полагаем целесообразным рассматривать пьесу и экранизацию (сценарий Шеффера) как некое эстетическое целое, ибо в сюжетной линии отношений Моцарт – Сальери фильм дополняет сценическую версию новыми смыслами.

Как отмечал Милош Форман, «на сцене музыка и слово часто мешают друг другу. Причина этого очень проста – оба средства выражения воздействуют на слух зрителей. Однако в кино изображение значит больше, чем слово, и музыка может сочетаться с изображением самым естественным образом, и при этом сила воздействия и музыки, и изображения только увеличивается. В фильме мы могли показать гений Моцарта, оставшийся за рамками пьесы. Мы считали музыку третьим главным персонажем фильма» [Форман, 1999, с. 336]. Однако функция музыки в фильме была значительно шире и не ограничивалась образом третьего главного персонажа. Связано это было с технологией экранизации «Амадея». Если обычно музыкальное сопровождение накладывается на уже отснятый и смонтированный материал, то в случае с «Амадеем» было наоборот – режиссер решил сначала смонтировать музыкальную тему и уже в соответствии с музыкальным сопровождением снимать сцены фильма [там же, с. 337]. Таким образом, поведение актеров перед камерой, сама специфика создаваемых образов персонажей должна была соответствовать музыкальному сопровождению. Музыка Моцарта, звучащая в фильме практически непрерывно, стала основным способом повествования – она формировала образы Моцарта и Сальери, она рассказывала о переживаниях персонажей, она выступала элементом психологизма, углубляла смысл визуальных образов, сообщала новое решение сценам.

Как известно, в фильме нет единой музыкальной темы. Музыкальное сопровождение действия на экране представляет собой фрагменты произведений Моцарта, смонтированные в соответствии с эпизодами написанного сценария. Иначе говоря, музыкальное сопровождение создавалось под готовый текст в соответствии с представлениями Формана и Шеффера о том, какую музыкальную окраску должна иметь та или иная сцена. Однако когда дело дошло до съемок, музыкальная тема, казалось бы, идеально соответствовавшая видеоряду, «заставляла» корректировать сценарий, по-другому расставлять акценты, придавать сценам новый смысл. Примером тому может послужить работа над сценой визита Констанцы к Сальери, когда она просит маэстро посмотреть сочинения Моцарта. В театральной версии эта сцена была преисполнена драматизма: Сальери, читающий партитуры Моцарта и испытывающий восхищение и боль, с одной стороны, и Констанца, гото-

вая на все ради любви к мужу, – с другой. Этот драматизм предполагалось сохранить и в фильме. Звучащие в фильме фрагменты, которые «читает» Сальери, – Андантино из Концерта до мажор для флейты и арфы, Allegro moderato из Симфонии ля мажор, Tempo di Menuetto из Концерта для двух фортепиано № 10 ми-бемоль мажор, Allegro maestoso из Симфонии Concertante (Sinfonia Concertante) ми-бемоль мажор – сменяются молитвой Christe Eleison (Христос, помилуй) из мессы до минор, когда камера сосредоточивается на Констанце, ждущей момента соблазна и снимающей одежду. Звучащая молитва, напоминающая о жертвенности Христа, переносила ореол жертвенности и на Констанцу. Но для концовки сцены в фильме музыка требовала иного смысла. В изначальном варианте фильма, как и в пьесе, Сальери выгоняет Констанцу – ему достаточно ее унижения. В процессе монтажа эта сцена была вырезана – звучащая в ней музыка заставила Формана понять, что «никакая супружеская измена, никакое унижение в глазах света не смогут повредить ее величию. Я бы никогда не поверил, что такое возможно, но музыка внезапно превратила тонкую, полную драматизма сцену в мелкую, банальную и совершенно ненужную. В окончательном варианте фильма Сальери смотрит на рукописи, слышит соответствующие каденции, и это ошеломляет его. Он уже не думает о соблазнении, о мести, об унижении. Он просто получает окончательное подтверждение собственного ничтожества. Он швыряет листы на пол и пробегает по ним, он бежит из этой комнаты, от этой женщины, от музыки, от духа Моцарта. На этом эпизод заканчивается» [Форман, 1999, с. 354]. Решение режиссера, как представляется, было верным не только потому, что помогло придать новый смысл сцене и заострить драматизм мучений Сальери. В сокращенном варианте больше обращает на себя внимание ее композиция – момент чтения партитур выстраивается по принципу интеллектуального монтажа, вводящего в кадр попеременно то образ старого Сальери, то молодого. В этой сцене зритель видит два образа одновременно – еще полную надежды и уже завершенную, стоящую на пороге вечности жизнь, но не завершенное страдание перед музыкой, являющей лик и судьи, и абсолютной истины.

Кроме того, музыка делала невозможным и абсурдным проявление низменного в его любой ипостаси, будь то тело, похоть,

сквернословие, непристойные звуки и пр., что акцентировало в пьесе грубое животное начало в образе Моцарта. Поэтому последний в фильме существенно трансформирован, разрыв между творцом и созданной им музыкой исчезает. Музыка, сопровождавшая появление Моцарта в кадре, смягчила его образ, оттеняя детское и природно-непосредственное – такое же, как и у его музыки, – начало, которое еще более подчеркивалось образом Леопольда Моцарта – строгого отца, в сценах с которым Моцарт всегда выглядел ребенком. Появление в кадре Леопольда Моцарта сопровождалось звучанием фрагментов из оперы «Дон Жуан», образ отца в фильме напрямую ассоциировался с образом Командора в опере. В этом была отсылка и к реальному историческому моменту – отец Моцарта, как известно, умер в разгар работы над «Дон Жуаном».

В музыкальном повествовании ярче проявляется «инаковость» Моцарта по отношению к его окружению и в связи с этим одновременно явственнее ощутимо приближение смены эпох в искусстве. Контраст (музыкальный и цветовой) происходящего на сцене в операх «Похищение из сераля», «Женитьба Фигаро» и «Аксур» Сальери – наглядная демонстрация монолога Моцарта об изображении на сцене живой жизни и об уходящих античных героях.

Заключение

Музыка как воплощение подлинного формировала такие смыслы и такой тип повествования, которые исключали возможность пародии и разрушали симулякр. Образ Сальери обретает черты inferнальности, но уже не мнимой. И, как того хотел Шеффер, изменяется смысл взаимоотношений Моцарта и Сальери. Финальную сцену фильма драматург назвал кульминационной. Появление посланника в маске, сопровождающееся звучанием фрагмента из Концерта № 20 для фортепиано ре минор, переходящего в Реквием, знаменовало «переход от атмосферы светлого Просвещения к мрачной готике», эстетика которой вполне соответствовала кульминации, представляющей, по словам Шеффера, «ночной поединок между физически умирающим Моцартом и духовно ненасытным Сальери, мотивированный исключительно безумной жадью последнего урвать себе кусочек божественности» [Shaffer, 1993, p. 109]. В этой сцене, сопровождающейся звучанием

Лакримозы, Сальери, записывающий музыку Моцарта, предстает сразу в двух ипостасях: и Фауста, ненасытного в своей жажде божественного, и дьявола, забирающего вместе со звуками душу творца. Подобная трактовка легендарного сюжета умяляла роль «правды жизни» и провозглашала истину, непостижимую, как непостижима любая Великая музыка.

В этой ситуации историческая правда, достоверность фактов как таковые утрачивают свою значимость – становится не столь существенно, как жил, как умер и каким был Моцарт. В постмодернистском тексте П. Шеффера воплощен художественный образ, прозревающий единственно важный и неоспоримый имманентный смысл исторической правды – сущность Моцарта, его жизнь и смерть были предназначены для того, чтобы оставить человечеству музыку, которая еще не одно столетие будет трогать сердца. В этой способности «прозревать глубинную суть явления» и состоит художественная истина, утвержденная в пьесе «Амадей». И в ней же – высшая правда искусства: музыка в пьесе – единственный образ и единственная сфера жизни Моцарта, характеристика которой требовала достоверности. И Шеффером эта достоверность, почти научная, была scrupulously соблюдена.

Список литературы

- Аберт Г.* Моцарт : в 4 т. / пер. с нем. К.К. Саквы. – Москва : Музыка, 1990. – Т. 2. – 560 с.
- Бурмакин Э.В.* Истина в искусстве. Художественная правда // Труды Томского государственного университета. Серия философская. – 2008. – Т. 270. – С. 27–31.
- Гегель Г.В.Ф.* Эстетика : в 4 т. – Москва : Искусство, 1968. – Т. 1. – 330 с.
- Дмитриев А.* Юридически Сальери чист // Аргументы и факты. – 2003. – № 18, 23.09. – URL: <https://aif.ru/archive/1726815> (дата обращения: 24.03.2021).
- Левик Б.В.* Музыкальная литература зарубежных стран. Вторая половина XVIII века. – Москва : Музыка, 1975. – 305 с.
- Рогожникова В.С.* Моцарт в зеркале времени : текст в тексте (К проблеме интерпретации «чужого слова» в музыке) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – «Музыкальное искусство». – Москва, 2008. – 35 с.
- Уайт Х.* Мегаястория : историческое воображение в Европе XIX века / пер. с англ. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитоновой. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 2002. – 528 с.
- Форман М.* Круговорот / пер. с англ. Е. Богатыренко. – Москва : Вагриус, 1999. – 381 с.

- Черная Е.С. Моцарт и австрийский музыкальный театр. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1963. – 435 с.
- Чигарева Е.И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. – Москва : УРСС, 2000. – 279 с.
- Шеффер П. Амадей / пер. с англ. М. Гордеевой. – 2018. – URL: https://royallib.com/read/sheffer_piter/amadey_pesa_v_dvuh_deystviyah.html#0 (дата обращения: 22.04.2021).
- Шмид В. Нарратология. – Москва : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
- Шмаль И.В. Художественный мир гомеровского эпоса. – Москва : Наука, 1983. – 296 с.
- Brown P.A. “Amadeus” and Mozart : setting the record straight // The American Scholar. – 1992. – Vol. 61, N 1. – P. 49–66. – URL: <https://sckool.org/amadeus-and-mozart-setting-the-record-straight.html> (accessed 22.04.2021).
- Choczaj M. „Amadeusz”. Miloš Forman i Peter Shaffer // Przestrzenie teorii. – 2012. – N 18. – S. 173–200.
- Gianakaris C.J. A Playwright looks at Mozart : Peter Shaffer’s “Amadeus” // Comparative drama. – 1981. – Vol. 15, N 1. – P. 37–53.
- Jones D. Peter Shaffer’s continued quest for god in “Amadeus” // Comparative drama. – 1987. – Vol. 21, N 2. – P. 145–155.
- Keefe S.P. Beyond fact and fiction, scholarly and popular : Peter Shaffer and Milos Forman’s “Amadeus” at 25 // The musical times. – 2009. – Vol. 150, N 1906. – P. 45–53.
- Kraus F. Epic elements in Peter Shaffer’s “Amadeus”. – Munich : GRIN, 2000. – URL: <https://www.grin.com/document/96711> (accessed 22.04.2021).
- Shaffer P. Postscript : the play and the film // Shaffer P. Amadeus. – London : Penguin books, 1993. – P. 108–111.
- Shaffer P., Kendal F. How we made : Peter Shaffer and Felicity Kendal on *Amadeus* // The Guardian. – 2013. – 13.01. – URL: <https://www.theguardian.com/stage/2013/jan/14/how-we-made-amadeus> (accessed 22.04.2021).
- Tibbetts J.C. Faces and masks : Peter Shaffer’s “Amadeus” from stage to screen // Literature/film quarterly. – 2004. – Vol. 32, N 3. – P. 166–174.

References

- Abert, G. (1990). *Mocart* (Vol. 2). Moscow: Muzyka.
- Burmakin, Ye.V. (2008). Istina v iskusstve. Hudozhestvennaja pravda. *Trudy Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Serija filosofskaja*, 270, 27–31.
- Hegel, G.V.F. (1968). *Estetika* (Vol. 1). Moscow: Iskusstvo.
- Dmitriev, A. (2003, September 23). Juridicheski Saŕ'eri chist. *Argumenty i fakty*. Retrieved from <https://aif.ru/archive/1726815>
- Levik, B.V. (1975). *Muzykal'naja literatura zarubezhnyh stran. Vtoraja polovina XVIII veka*. Moscow: Muzyka.

- Rogozhnikova, V.S. (2008). *Mocart v zerkale vremeni: tekst v tekste (K probleme interpretacii «chuzhogo slova» v muzyke.* (Summary of Doctoral dissertation). Moscow.
- White, H. (2002). *Metaistoriya: Istoricheskoe vobrazhenie v Evrope XIX veka.* Ekaterinburg: Izdatelstvo Ural'skogo universiteta.
- Forman, M. (1999). *Krugovorot.* Moscow: Vagrius.
- Chernaya, E.S. (1963). *Mocart i avstrijskij muzykal'nyj teatr.* Moscow: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo.
- Chigareva, E.I. (2000). *Opery Mocarta v kontekste kul'tury ego vremeni. Hudozhestvennaja individual'nost'. Semantika.* Moscow: URSS.
- Sheffer, P. (2018). *Amadeus.* Retrieved from https://royallib.com/read/sheffer_piter/amadey_pesa_v_dvuh_deystviyah.html#0
- Schmid, W. (2003). *Narratologiya.* Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury.
- Shtal', I.V. (1983). *Hudozhestvennyj mir gomerovskogo eposa.* Moscow: Nauka.
- Brown, P.A. (1992). “Amadeus” and Mozart: Setting the record straight. *The American Scholar*, 61(1), 49–66. Retrieved from <https://sckool.org/amadeus-and-mozart-setting-the-record-straight.html>
- Choczaj, M. (2012). Amadeus. Miloš Forman and Peter Shaffer. *Przestrzenie Teorii*, 18, 173–200.
- Gianakaris, C.J. (1981). A playwright looks at Mozart: Peter Shaffer's “Amadeus”. *Comparative Drama*, 15(1), 37–53.
- Jones, D. (1987). Peter Shaffer's continued quest for God in “Amadeus”. *Comparative Drama*, 21(2), 145–155.
- Keefe, S.P. (2009). Beyond fact and fiction, scholarly and popular: Peter Shaffer and Milos Forman's “Amadeus” at 25. *The Musical Times*, 150(1906), 45–53.
- Kraus, F. (2000). *Epic Elements in Peter Shaffer's “Amadeus”.* Munich: GRIN. Retrieved from <https://www.grin.com/document/96711>
- Shaffer, P. (1993). *Postscript: The play and the film.* In P. Shaffer, *Amadeus* (pp. 108–111). London: Penguin Books.
- Shaffer, P., & Kendal, F. (2013, January 13). How we made: Peter Shaffer and Felicity Kendal on *Amadeus*. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/stage/2013/jan/14/how-we-made-amadeus>
- Tibbetts, J.C. (2004). Faces and Masks: Peter Shaffer's “Amadeus” from stage to screen. *Literature/Film Quarterly*, 32(3), 166–174.