

Толстогузов П. Н. Трагедия «Моцарт и Сальери»: феноменология и культурология конфликта / П. Н. Толстогузов // Научный диалог. — 2018. — № 9. — С. 192—202. — DOI: 10.24224/2227-1295-2018-9-192-202.

Tolstoguzov, P. N. (2018). Tragedy “Mozart and Salieri”: Conflict Phenomenology and Culturalology. *Nauchnyy dialog*, 9: 192-202. DOI: 10.24224/2227-1295-2018-9-192-202. (In Russ.).



УДК 821.161.1Пушкин.06+82-21

DOI: 10.24224/2227-1295-2018-9-192-202

Трагедия «Моцарт и Сальери»: феноменология и культурология конфликта

© Толстогузов Павел Николаевич (2018), orcid.org/0000-0002-7636-9045, доктор филологических наук, профессор кафедры филологии и журналистики, федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Приамурский государственный университет им. Шолом-Алейхема (Биробиджан, Россия), pnt59@mail.ru.

Рассматриваются вопросы, связанные со своеобразием конфликта в трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери». Актуальность исследования обусловлена чрезвычайной сложностью и принципиальной спорностью пушкинской позиции в жанровых поисках эпохи. Особое внимание уделяется феноменологическому и культурологическому аспектам конфликта. Со стороны феноменологии конфликт характеризуется как «непоследовательный» и тем самым достигающий необычайной жизненности на фоне эпохи. Показательно, что это конфликт, который внесен в сознание одного героя (Сальери) и который постоянно меняет свои характеристики. Со стороны культурологии конфликт характеризуется вовлечением смешанных признаков классической и романтической литературы. Кроме того, он, как давно замечено, осложнен подключением сложных культурных контекстов. В частности, в статье к анализу дополнительно привлекаются два контекста: музыкально-жанровых споров XVIII века и контрастных масок (Гераклит и Демокрит). Автор приходит к выводу, что Моцарт и Сальери не антагонисты в духе классицистской антиномии характеров и убеждений: они представляют собой двухаспектное единство (оба «сыны гармонии»), сложенное из интуитивной гениальности и глубокого рационализма, причем последний в границах романтической антропологии наиболее убедительно раскрывается через «злодейство».

Ключевые слова: трагический конфликт; классический герой; романтический герой; протагонист; антагонист; резонер; шекспиразация драмы; опера-серия и опера-буффа; герой-маска.

1. Общие особенности конфликта в трагедии А. С. Пушкина «Моцарт и Сальери»

Маленькая трагедия «Моцарт и Сальери» обсуждалась в научной литературе неоднократно. Обсуждения при этом представляли собой либо обоснование эстетической концепции автора (моцартианской или, реже, компромиссной и отчасти сальерианской), либо попытки сформулировать какую-то очередную версию конфликта или ее уточнение.

Попробуем взглянуть на дело как бы с чистого листа. (В режиме «быстрого чтения», предложенного Олегом Лекмановым в качестве методологической установки [Лекманов, 2013], которая представляется нам вполне допустимой и в иных случаях полезной именно в границах феноменологического подхода). На наш взгляд, это может помочь привлечь к интерпретации новый контекст, избежав при этом повторного обживания смыслового пространства традиционных истолкований. В центре внимания при этом с необходимостью должен оказаться именно конфликт, который выявляет себя в этой «исторической сцене» очень неоднозначно.

Обычный взгляд на сюжет трагедии позволяет увидеть, что ее можно было бы назвать не «Моцарт и Сальери», а просто «Сальери» без особого ущерба для смысла: именно прояснению позиции Сальери и посвящен сюжет в целом. Именно высказываниям этого героя принадлежат все наиболее значительные смысловые суммы в тексте. Именно его слова открывают и закрывают текст трагедии. Да и первоначальный вариант названия, «Зависть», сосредоточен именно на сальерианской проблематике. Сальери не только участник, но и своего рода автор основной ситуации, ее активный конструктор.

То есть объективно Сальери у Пушкина фабульный протагонист, тогда как роль смыслового антагониста он принимает на себя добровольно в силу своей основной цели: «я избран, чтоб его остановить» (здесь и далее текст трагедии приводится по этому изданию: [Пушкин, 1978]). Причем этот антагонизм мотивирован задачей сохранения, ни много ни мало, миропорядка и высшей справедливости: явление «херувима» Моцарта в мире «праха» противозаконно, равно как несправедливо наделение гением «гуляки праздного», а не труженика. (То есть «херувим» не просто оказался в низкой для себя сфере, но еще и воплотился в ничтожную личность).

Можно сказать, что нерв трагического действия проходит почти исключительно через Сальери. Моцарт во всем этом участвует как бы случайно, в его собственной позиции нет ничего, что бы преднамеренно и доктринально провоцировало конфликт. Он вовлечен в конфликт в значительной степени лишь как предмет размышлений Сальери, а не сам по себе. Как

полноправного субъекта трагического действия его в трагедии нет. (Мы должны что-то достроить в его образе «простодушного гения», чтобы получить эту полноправную субъектность, тогда как Сальери в наших усилиях не нуждается: он внятно говорит о своей позиции и столь же внятно действует. Он не только трагический злодей, но и ключевой резонер.)

Моцарта в этом, антагонистическом, смысле настолько нет в действии, что это даже обыграно в начале пьесы. Моцарт жизни и Моцарт сальерианского внутреннего поединка — разные сущности, отсюда многозначительная как бы оговорка при произнесении имени Моцарта в начале трагедии: «О Моцарт, Моцарт! — Ага, увидел ты! — Ты здесь!» (именуется разное: Моцарт только что произнесенного одинокого монолога Сальери и вошедший Моцарт, который лишь частично и очень условно совпадает с только что прозвучавшими ультимативными характеристиками: «бессмертный гений», «безумец», «гуляка праздный»).

Сальери — субъект трагического выбора, выводящего его за пределы его социальной и профессиональной роли музыканта-труженика и успешного артиста (ср.: трагический герой «избыточен относительно его внешней заданности (ролевой границы)» [Тюпа, 2004, с. 62], и в этом заключается его вина / преступление; он носитель внутреннего императива, который неизбежно сталкивается с внешними предписаниями или условиями среды). Как раз в этом аспекте Моцарт не трагичен: он вполне совпадает с самим собой. Правда, в финале он субъект трагических предчувствий («мне день и ночь покоя не дает мой черный человек»), но и только, полноценно трагичным дано быть лишь Сальери.

Единственная законченная мысль, высказанная у Пушкина Моцартом, это знаменитое высказывание «гений и злодейство — две вещи несовместные», которое как эхо повторит Сальери, но уже проблематизируя его в контексте своего тайного плана и расширяя контекст именем Микеланджело. (Кстати, в биографическом мифе о Микеланджело, будто бы умертвившего натурщика ради более точного эстетического впечатления, великий художник так же, как и Сальери, предстает в качестве конструктора, вовлекающего конкретного человека, натурщика, и его жизнь в свои духовные поиски. Здесь есть своеобразная логика: если «создатель Ватикана» все же был убийцей, значит искусство может в иных ситуациях потребовать человеческой жертвы. Эта цена не кажется Сальери чрезмерной. В конце концов в лице Моцарта он вновь «умерщвляет звуки», то есть продолжает служить искусству так, как он понимает это служение.)

Есть и другие признаки полноценной трагичности Сальери: постоянное мучительное несовпадение героя с его (за)данностью мотивирует

его к совершению самоубийственных в метафизической (грех убийства) или даже реальной перспективе поступков (ср. правдоподобное мнение В. Э. Вацуро о «чаше дружбы», которую Сальери собирался допить вслед за Моцартом, чтобы вместе с ним уйти из жизни [Вацуро, 1994, с. 282]). У такого героя в прошлом — утраченная идиллия жизненной цельности (ср.: «Я счастлив был: я наслаждался мирно своим трудом, успехом, славой»), что также является трагедийным признаком.

Это своего рода неожиданность: трагедия и в ее традиционном классическом виде, и прошедшая романтическую шекспиризацию не может в такой степени сосредоточиться на одном герое, она должна быть развернута как деятельное, фабульное проявление героя в его принципиальных столкновениях с миром иных, антагонистических волей. Ср. известное высказывание Аристотеля о том, что фабула в трагедии важнее характера («начало и как бы душа трагедии — это фабула, а второе — характеры») [Аристотель, 1998, с. 1073]: эта мысль не опровергалась ни классицистами, ни романтиками. Ср. также замечательное рассуждение Жан-Поля, спорящего с Аристотелем и вместе с тем как бы развивающего аристотелевскую мысль: «Если разыгрывать фабулу в противовес герою, мы с возмущением узрели бы божество в преисподней и дьявола в вышних» («Приготовительная школа эстетики», 2 отдел, программа 11; см.: [Жан-Поль Рихтер, 1981]).

И мы видим этот парадокс в «Моцарте и Сальери»! Злодей совершает то, что он называет делом судьбы, восстановлением справедливости (дьявол в вышних), а его жертва, Моцарт, являет собой «херувима» и «священный дар» в облике «гуляки праздного», трактирного завсегдатая (божество в преисподней).

Правда, Сальери позже начинает угадывать себя и свой выбор в роковых предчувствиях Моцарта, связанных с «черным человеком». Ему, возможно, дано понять, что на этот раз уже он, конструктор, оказался внутри моцартовской интуиции судьбы, и не это ли делает его решение окончательным, бесповоротным? Впрочем, мы не настаиваем на этом наблюдении и вообще хотели бы уйти от излишней психологизации конфликта, которая довольно часто, на наш взгляд, уводила интерпретаторов в сторону от магистральных трагедийных смыслов именно при разборах «Моцарта и Сальери».

Итак, Сальери — протагонист, именно его ситуация трагична, и при этом он завистник и убийца. Любая реабилитация Сальери, чем бы она ни мотивировалась, — концепцией честного художника-ремесленника доромантического типа или всегда вызывающим симпатию предельно откровенным

самораскрытием, чем-то еще, — всегда сталкивается с одной трудностью: в конечном счете он завистник и убийца, и его, как говорится, можно понять, но нельзя простить. Слово «злодейство» не случайно звучит в финале, его произносит сам Сальери вслед за Моцартом. Он уже не оспаривает здесь это ни своей ролью инструмента провидения, ни чем иным.

Такая финальная этическая квалификация собственного поступка, «злодейство», также неожиданна, ведь до этого речь шла о восстановлении справедливости. Или для Сальери это злодейство по форме, а благо по сути? Трудно сказать. Здесь пушкинский Сальери будто бы становится на точку зрения создателей биографического мифа о «злодее Сальери», на точку зрения своих будущих пристрастных обвинителей.

Причем злодейство Сальери объективно имеет непростую культурологическую подоплеку: будучи сознательным носителем смертного греха (зависть, *invidia* — смертный грех в католической семернице грехов), то есть злодеем в классическом понимании этого слова, а также будучи концептуально «ремесленником», то есть антиромантиком, — в своем богоборческом вызове небу («правды нет и выше») он, скорее, романтический, то есть отчасти оправданный злодей.

Эти культурологически разные позиции как бы осциллируют в трагедии: в первом монологе Сальери романтичен в своем вызове высшим силам, но классичен в своем понимании искусства как высокого ремесла, а в финале его слова о злодействе близки позиции классического наказанного и саморазоблаченного злодея, но тут же как бы в противовес возникают чисто романтические категории «гения» и «тулой, бессмысленной толпы». (О доминировании инверсий в стилистике и содержании трагедии см.: [Беляк и др., 1995]; о культурологической сложности конфликта в трагедии одна из последних по времени работ, в которой, правда, не обсуждается проблематика романтического и классического, — работа Ю. К. Руденко, см.: [Руденко, 2015]).

Романтически и кантиански трактованная гениальность становится в трагедии отдельной и опять же противоречивой темой. В финале Моцарт говорит Сальери: «он (Бомарше. — *П. Т.*) же гений, как ты да я». При этом Сальери уже давно твердо знает, что ни его труды, ни его «моления» не сделают его обладателем «бессмертного гения». Тем не менее он как бы соглашается здесь с рассуждением Моцарта и в дальнейшем переживает потрясение от подозрения, что совершенное им злодейство является самым весомым доказательством его творческой безблагодатности. Если бы он был бесповоротно уверен в обратном, то никакого потрясения в финале бы не произошло. Перед нами вновь случай смысловой осцилляции, когда герой

меняет позиции в конфликте, развивающемся в основном в пределах его собственного сознания: да, я не гений — так что, я в самом деле не гений? Внешне угрюмый и принципиальный герой в себе самом неустойчив, как трость, колеблемая ветром. Такая «непоследовательность» придает конфликту необычайную жизненность на фоне литературных стандартов эпохи.

Еще важный момент: чем больше присутствия в трагедии Сальери как ключевого доктринального героя, тем значительнее, так сказать, краткие «следы» Моцарта в фабуле: если Сальери по-резонерски объясняет, выговаривает себя, то Моцарт кратко, между делом, но предельно выразительно проявляет себя. У них разные способы презентации своих личностей. Сальери мыслит, Моцарт творит и в качестве творца проявляет себя не доктринально, а случайно и творчески свободно (см. об этом: [Гаспаров, 1977, с. 122]), как бы просто совпадая время от времени (но все регулярнее на свою беду) с тем самым беззаконным «херувимом» / «праздным гулякой», который живет в сознании Сальери.

(Когда Б. М. Гаспаров пишет, что Пушкин достигает особой контекстной достоверности образа и перед нами здесь «именно Моцарт» (то есть не персонаж легенды) [Гаспаров, 1977, с. 121], то при всем уважении к этой точке зрения мы не можем не указать на ее культурологическую странность: «именно Моцарт» навсегда ушел из жизни на исходе 1791 года, оставив по себе свою музыку, воспоминания современников и долги. Жизнь прототипа и жизненность его литературного образа — совершенно разные реальности.)

В этих объемных странностях пушкинской трагической фабулы мы видим, среди прочего и уже отмеченного комментаторами, осязаемое влияние двух контекстов: музыкально-жанрового и масочного.

2. Музыкально-жанровый контекст конфликта

Б. М. Гаспаров развернуто указывал на многозначительную связь пушкинской трагедии с сюжетами моцартовских опер, прежде всего упомянутого в трагедии «Дон-Жуана» [Гаспаров, 1977]. Вот наш небольшой вклад в ту же важную копилку: дело, как нам представляется, идет не только о конкретных операх (в тексте пьесы упомянуты «Ифигения» Глюка, «Дон Жуан» Моцарта и «Тарар» самого Сальери), но также о двух основных оперных жанрах, конкурировавших в музыке второй половины XVIII века: опера-серия и опера-буффа.

Опера-серия была серьезным героико-мифологическим жанром, где герои выражали себя в продолжительных вокальных партиях. Опера-буффа, напротив, была жанром шутивным, в котором господствовал дуэт и об-

мен короткими фразами. Если взять за основу этот формальный признак, то Сальери выглядит, скорее, как герой оперы-серия, а Моцарт — как герой оперы-буффа.

Впрочем, дело не только в таком формальном сходстве, но и в 1) упоминании о музыкальных вкусах обоих композиторов и 2) принципах трагизма и комизма, то есть высокого и низкого, в понимании XVIII века. Известно, что Моцарт был по преимуществу мастером комической оперы, тогда как Сальери, прославившийся первоначально операми-буффа (вроде «Ученых женщин», 1770) позднее стал последователем реформатора серьезной оперы Глюка, о чем он и говорит в первом своем монологе («великий Глюк явился»). Герои и выражают себя в духе этих жанров: Сальери ведет себя серьезно и драматично, а Моцарт смешливо и комично (за исключением инверсированной последней сцены). Сальери дан нам преимущественно в монологе, а Моцарт — исключительно в диалоге.

Стилистически речь Сальери подчеркнута возвышенна, изобилует церковнославянизмами, тогда как речь Моцарта выдержана в духе обычного житейского разговора. Это также разводит героев по двум стилистическим полюсам. При этом инверсия финала не подлинная: для Моцарта нехарактерна тревожная задумчивость, охватившая его после визита «черного человека», а веселость и оптимизм Сальери имеют в финале игровой, фальшивый характер («что за страх ребячий?» — говорит тот, кто уже замыслил убийство).

Итак, переосмысленный в пушкинском контексте конфликт «высокого и низкого», равно как «серьезного и смешного», поддержаны здесь, на наш взгляд, внутренней отсылкой к конфликту музыкальных вкусов, ориентированных на разные музыкальные жанры.

Тема контрастных музыкальных жанров приводит нас еще к одному контексту: контрастных культурных масок.

3. Масочный контекст конфликта

У Сальери есть опера-буффа «Гераклит и Демокрит» (либретто Джованни де Гамерра, 1795). Сам по себе этот факт вроде бы не имеет прямого отношения к теме сальерианского конфликта, если бы не одно «но». Маски «плачущего» угрюмца и пессимиста Гераклита и «смеющегося» оптимиста Демокрита были со времен поздней античности одними из наиболее выразительных эмблематических воплощений конфликта «серьезное — смешное» (причем Демокрит, к слову, является известным теоретиком зависти: с его точки зрения, она полагает начало раздору и в первую очередь причиняет вред самому завистнику). Вместе с тем эти маски неотделимы

друг от друга, постоянно находятся в диалоге и являют собой позднее воплощение близнечного мифа.

В трагедии Пушкина Сальери-Гераклиту «не смешно», он негодует и плачет (в финале), а смеющийся Моцарт-Демокрит не склонен воспринимать серьезно прежде всего самого себя, и в первой сцене в его поведении отчетливо ощущается арлекинада. При этом оба музыканта «сыны гармонии», то есть творческая родня.

Тема контрастной и в то же время логически связанной друг с другом пары выразилась еще в одном драматургическом замысле Пушкина второй половины 1820-х годов: «Ромул и Рем». Возможная сердцевина замысла — убийство основателем Вечного города гордецом Ромулом насмешника Рема — фабульно близка конфликту в «Моцарте и Сальери». Личностные контрасты и воплощающие их контрастные маски влекли к себе Пушкина, который выразил *неразлучность* противоположностей знаменитыми строками в «Евгении Онегине»: «волна и камень, стихи и проза, лед и пламень». Пушкина при этом интересовало не просто совмещение «низкого» и «высокого», «серьезного» и «смешного», но прежде всего их жизненная взаимосвязь и обратимость. («Когда Пушкин совмещает высокое с низким, комическое с серьезным, то это не обход, не игнорирование факта, — это преодоление, в которое вложена вся сила побеждаемой трудности») [Гинзбург, 1936, с. 400].)

Внести диалектику неразлучных противоположностей в трагедию было непросто: этому сопротивлялась логика драматического конфликта, предполагавшего неуклонное прояснение того или иного антагонизма. Преодолением этого сопротивления объясняется особый характер конфликта в «Моцарте и Сальери».

Моцарт и Сальери не антагонисты в духе классицистской антиномии характеров и убеждений, они представляют собой двухаспектное единство (оба «сыны гармонии»), сложное из интуитивной и даже несколько идиотической гениальности и глубокого рационализма, причем последний в границах романтической антропологии наиболее убедительно раскрывался через «злодейство». Сальери — необыкновенный завистник: он ставит памятник предмету своей зависти и в своих, и в его глазах. Его зависть возвышает Моцарта при жизни последнего до той высоты, до которой «безумца» сможет возвысить лишь отдаленное потомство.

4. Заключение

Итак, последовательная сосредоточенность действия на характерах (в духе заветов Шекспира и Жан-Поля), и прежде всего на одном из них,

делает пушкинскую трагедию выразительницей необычного конфликта. Это конфликт, который внесен в сознание одного героя (Сальери) и который постоянно меняет свои характеристики. Он классичен и романтичен в одно время. Оправдание и вина здесь постоянно меняются местами. Злодей ратует за справедливость, а бессмертный гений мало что знает о себе. Гений и злодейство здесь как ультимативны в своих значениях, так и проблематичны. Второй герой, Моцарт, только к финалу обретает не вполне отчетливый признак сознательного и драматического отношения к собственной судьбе. Он, безусловно, случайная жертва чужой мысли о нем, и в то же время он впервые в глазах Сальери обретает свой бессмертный статус, который затем станет его посмертным уделом в веках.

Контекст музыкальных споров эпохи и контекст расхожих культурных масок, за которыми в отдалении мерцают фундаментальные смыслы близнечного мифа, придают этому необычному диалектическому конфликту культурологическую глубину и сложную феноменологическую светотень.

Источники

1. *Пушкин А. С.* Моцарт и Сальери / А. С. Пушкин // Полное собрание сочинений : в 10 томах. — Ленинград : Наука, 1977—1979. — Т. 5. Евгений Онегин и драматические произведения. — 1978. — С. 306—315.

Литература

1. *Аристотель.* Поэтика / Аристотель // Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. — Минск : Литература, 1998. — С. 1064—1112.

2. *Беляк Н. В.* «Моцарт и Сальери» : структура и сюжет / Н. В. Беляк, М. Н. Виролайнен // Пушкин : Исследования и материалы. — Санкт-Петербург : Наука, 1995. — Т. 15. — С. 109—121.

3. *Вацуро В. Э.* Записки комментатора / В. Э. Вацуро. — Санкт-Петербург : Академический проект, 1994. — 347 с.

4. *Гаспаров Б. М.* «Ты, Моцарт, недостоин сам себя» / Б. М. Гаспаров // Временник Пушкинской комиссии 1974. — Ленинград : Наука, 1977. — Вып. 12. — С. 115—122.

5. *Гинзбург Л. Я.* К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе / Л. Я. Гинзбург // Пушкин : Временник Пушкинской комиссии. — Москва, Ленинград : Издательство АН СССР, 1936. — Вып. 2. — С. 387—401.

6. *Жан-Поль Рихтер.* Приготовительная школа эстетики = Vorschule der Aesthetik [Электронный ресурс] / Жан-Поль Рихтер // RuLit. — Режим доступа : <http://www.rulit.me/books/prigotovitelnaya-shkola-estetiki-read-401933-115.html>.

7. *Лекманов О. А.* Опыт быстрого чтения. «Стихи о неизвестном Солдате» Осипа Мандельштама / О. А. Лекманов // Новый мир. — 2013. — № 8. — С. 144—149.

8. Руденко Ю. К. Диалог культур в маленькой трагедии «Моцарт и Сальери» / Ю. К. Руденко // История и культура. — 2015. — № 13. — С. 65—91.

9. Тюпа В. И. Типы эстетического завершения: трагизм / В. И. Тюпа // Теория литературы : в 2 томах. — Москва : Академия, 2004. — Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. — С. 62—64.

Tragedy “Mozart and Salieri”: Conflict Phenomenology and Culturology

© **Tolstoguzov Pavel Nikolaevich (2018)**, orcid.org/0000-0002-7636-9045, Doctor of Philology, professor, Department of Philology and Journalism, Amur State University named for Sholom Aleichem (Birobidzhan, Russia), pnt59@mail.ru.

The questions linked with originality of the conflict in Pushkin's tragedy “Mozart and Salieri” are considered. The relevance of the study is due to the extreme complexity and fundamental controversy of Pushkin's position in the genre search of the era. Special attention is paid to the phenomenological and cultural aspects of the conflict. On the part of phenomenology, the conflict is characterized as “inconsistent” and thus achieves extraordinary vitality against the background of the era. It is shown that this is a conflict that is brought into the consciousness of one hero (Salieri) and that constantly changes its characteristics. On the part of culturology, the conflict is characterized by the involvement of mixed features of classical and romantic literature. In addition, it has long been noted that it is complicated by the connection of complex cultural contexts. In particular, two contexts are additionally involved in the analysis in the article: musical-genre disputes of the 18th century and contrasting masks (Heraclitus and Democritus). The author comes to the conclusion that Mozart and Salieri are not antagonists in the spirit of the classical antinomy of characters and beliefs: they are a two-dimensional unity (both being “the sons of harmony”), composed of intuitive genius and deep rationalism, the latter within the boundaries of romantic anthropology most convincingly revealed through “villainy”.

Key words: tragic conflict; classic hero; romantic hero; protagonist; antagonist; raisonneur; Shakespearization of drama; Opera-Seria and Opera-Buffera; hero-mask.

Material resources

Pushkin, A. S. (1978). Motsart i Salyeri. In: *Polnoye sobraniye sochineniy. Evgeniy Onegin i dramaticheskiye proizvedeniya*. Leningrad: Nauka. 10/5: 306—315. (In Russ.).

References

- Aristotel. (1998). Poetika. In: *Etika. Politika. Ritorika. Poetika. Kategorii*. Minsk: Literatura. 1064—1112. (In Russ.).
- Belyak, N. V., Virolaynen, M. N. (1995). «Motsart i Salieri»: struktura i syuzhet. In: *Pushkin: Issledovaniya i materialy*. Sankt-Peterburg: Nauka. 15: 109—121. (In Russ.).

- Gasparov, B. M. (1977). «Ty, Motsart, nedostoin sam sebya». In: *Vremennik Pushkinskoy komissii 1974*. Leningrad: Nauka. 15/12: 115—122. (In Russ.).
- Ginzburg, L. Ya. (1936). K postanovke problemy realizma v pushkinskoy literature. In: *Pushkin: Vremennik Pushkinskoy komissii*. Moskva, Leningrad: Izdatelstvo AN SSSR. 2: 387—401. (In Russ.).
- Jean Paul Richter. *Vorschule der Aesthetik*. RuLit. Available at: <http://www.rulit.me/books/prigotovitel'naya-shkola-estetiki-read-401933-115.html>. (In Russ.).
- Lekmanov, O. A. (2013). Opyt bystrogo chteniya. «Stikhi o neizvestnom Soldate» Osipa Mandelshtama. *Novyy mir*, 8: 144—149. (In Russ.).
- Rudenko, Yu. K. (2015). Dialog kultur v malenkey tragedii «Motsart i Salieri». *Istoriya i kultura*, 13: 65—91. (In Russ.).
- Tyupa, V. I. (2004). Tipy esteticheskogo zaversheniya: tragizm. In: *Teoriya literatury. Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya poetika*. Moskva: Akademiya. 1: 62—64. (In Russ.).
- Vatsuro, V. E. (1994). *Zapiski kommentatora*. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt. (In Russ.).