



Татьяна
Лушкова

О «русскости»,
о счастье, о свободе

Татьяна Михайловна Глушкова

О «русскости», о счастье, о свободе

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=55426722

О «русскости», о счастье, о свободе / Т.М. Глушкова, сост., авт. закл.

статьи С.С. Куняев: Алгоритм; Москва; 2016

ISBN 978-5-906842-27-5

Аннотация

В свое время каждая статья Татьяны Глушковой (1940–2001) становилась предметом жесткой и бурной полемики. Ее работы «Традиция – совесть поэзии», «Притча о Сальери», «Чаша дружбы», «Повышенных способностей человек толпы», «Музыка России» внесли свою ноту в общую полемическую симфонию, посвященную Пушкину, Блоку и современной поэзии. Ее исследование «слова и дела» Константина Леонтьева до сих пор не утратило своей актуальности, более того, становится все современнее в своей полемике как с интерпретаторами философа прошлых лет, так и с современниками критика.

В этой книге представлены насыщенные содержанием, написанные прекрасным поэтическим языком статьи Татьяны Глушковой – проницательного, глубоко образованного критика,

яростного и пристального читателя поэзии, пристрастного и неукротимого публициста.

Содержание

I. Пушкинский словарь	5
Притча о Сальери	5
Чаша дружбы	86
Конец ознакомительного фрагмента.	107

Татьяна Глушкова

О «русскости», о счастье, о свободе

I. Пушкинский словарь

Притча о Сальери

Что – главное в образе пушкинского Сальери?

Лживость.

Постоянная натяжка между чувством и мыслью и даже между мыслью и мыслью.

«...Ужель он прав, И я не гений? Гений и злодейство – Две вещи несовместные», – говорит он в конце трагедии, как бы потрясаясь словами Моцарта и логическим следствием из них относительно себя.

Но он ведь и без того, без «злодейства», до «злодейства» – всегда знал, что он не гений.

Правда, он надеялся сравняться с гением, не будучи им, и полагал, что это возможно – путем «усильного, напряженного постоянства». Но что он не гений, а только труженик, уповающий победить, так сказать – количеством труда, пе-

реимчивостью, кропотливым разгадыванием чужих творческих «тайн» («глубоких, пленительных»!), – это он знал всегда. Он надеялся обмануть саму природу – природу не-гения да и природу искусства. Однако подлинного самообмана – не было. И потому трагедия души тут, в сущности, исключена, а возможна (и наличествует) только трагедия жизни, если угодно – трагедия карьеры. «Сорвалось!» – эта реплика Кречинского, пусть и полная отчаяния, по существу способна исчерпать собою трагедию Сальери. Во всяком случае ту, которую он сам переживает.

* * *

Какой уж тут гений, если он сам, с самого начала, сообщает о себе:

Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху...

Да, он придал себе все, что можно придать, не имея, однако, того, чего придать невозможно: «священного дара», которым, как открылось впоследствии Сальери, одаряет счастливых, «безумцев» неразумное, неправое (и, кажется, тоже именно «безумное») «небо».

Но ведь тут, в этих словах исповеди, речь о давней, так

сказать – начальной, стадии жизни Сальери, его жизни «в искусстве»?

Однако этой стадии – «Я сделался ремесленник» – гений не знает: ни в начале, ни в конце своего, художнического, пути. Хотя труд не менее свойствен ему, чем ремесленнику. Но это иной труд.

...Ремесло

Поставил я подножием искусству...

Подножие – значит: основание, основа. И разве так сказал бы об искусстве гений? И разве умный Сальери не знает, по крайней мере после знакомства с Моцартом, что гений так не сказал бы?

Знает. И, как ни горделив Сальери, как ни доволен прошлым своим путем, своей последовательностью и упорством, он избегает называть себя гением: именно слова «ремесленник», «ремесло», а также «наука» мелькают в его первом монологе на месте «гения» и «искусства».

Усиленным, напряженным постоянством

Я, наконец, в искусстве безграничном

Достигнул степени высокой, —

говорит он дальше, но «степень высокая» снова наводит на мысль о «науке» (в лучшем случае), а то и о цехово-ремесленническом или гильдейском разряде. Тут веет холод-

ной иерархией. Педантизмом уважительной самооценки. А гений? Что знает он об иерархических ступенях – высоких и низких, высших и низших?! Только одно, пожалуй: все – искусство, что – искусство!..

«Наука» – вот зенит ремесла, ремесленничества и, по Сальери, вполне «адекватный» практический синоним искусства.

...Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искусный,
Предаться неге творческой мечты.

Какая последовательность, постепенность! Какая рассчитанность и «урочность» дерзания: *«Тогда уже дерзнул, в науке искусный...»*. Сальери планирует дерзание, планирует «негу творческой мечты» и так уверен в этой «научной» формуле «творческого» пути, что и мы, читатели, не сразу замечаем абсурдность этой строгой последовательности, постепенности, этого планирования!

При чтении «Моцарта и Сальери» вообще случаются aberrации. Говорит Сальери, верует (во что-либо) Сальери, утверждает Сальери, объясняет Сальери, а нам кажется, по крайней мере – порою, что говорит... Пушкин. Что это – особенность драматической формы, ее объективная «ловушка», с нашими упрямыми поисками автора за каждым геро-

ем, или что-то иное? Думаю, аберрациям здесь способствует не столько сама по себе драматическая форма (неизбежное высказывание автором себя через персонажей) и даже не лежащая в основе «маленькой трагедии» тема творчества, которая особенно побуждает искать самого Пушкина за героями, но специфические черты Сальери как типа.

Сальери (вообще этот тип) всегда словесно впечатляющ. Красноречив. Он – оратор. Ему свойственна ораторская убедительность. И если представить себе массу, он, пожалуй, скорее завладеет ее вниманием, чем Моцарт или сам Пушкин, если бы те выступили в роли ораторов... Можно сказать также, что Сальери – актер. Способный играть «под Пушкина». А хоть бы и «под Шекспира». Или, вернее, берущийся играть – все, что сыграть невозможно. Хотя невозможность эта выяснится, пожалуй, не прежде, чем упадет занавес.

И вот, как ни убедительна речь Сальери, монолог его порою «двоится»: в нем слышны два несливающихся голоса – исповеди и оценки, самого Сальери и Пушкина.

«Звуки *умертвив*, Музыку я разъял, как *труп*»... О, Сальери естественно, органично для себя ассоциирует свою работу с научной, суть ее – с анатомическим театром, себя – с анатомом, вооруженным бесстрастным скальпелем или ланцетом. В пределах научной трезвости, исследовательской необходимости находится как будто и такая деталь, что данный анатом сам умерщвляет («умертвив... разъял») объект будущего анатомирования. Но вместе с тем это Пушкин го-

ворит нам о Сальери (а не только герой, уподобляющий себя анатому), это Пушкин «подсовывает» герою естественное, по логике того, но тягчайшее, мрачнейшее при взгляде со стороны сравнение: «как труп»; «разъял, как труп». Сравнение, от которого веет убийством. В первую очередь – убийством (а не страстью к познанию). Это сравнение заставляет особенно вздрогнуть, ибо рядом – слово «музыка». Ибо *трупу* уподоблена *музыка* – нечто неубиваемое, вечно живое, не смертное. Ибо, фантастическим образом, умерщвлена не *ее* «звуки», умерщвлена не *плоть*, а сам *дух*, нечто, *особенно* сущее, по существу – неубиваемое...

Так подготавливается, «вскользь» пророчится, так образно предвосхищается в трагедии натуральный труп. Труп Моцарта.

«Наука»... «Ремесло»... «Наука»... Вот понятия, соседствующие в пушкинском тексте и в сознании героя со смертью.

Самообмана у того, кто «стался ремесленник», не было. Самообмана, будто он – гений. Однако некое самообольщение все же, с течением времени, получило место.

«Предаться неге творческой мечты...», «Вкусив восторг и слезы вдохновенья...» Пожалуй, тут именно самообольщение: экзальтация, взвинченность, принятая за вдохновение. Недолгое самообольщение, ибо, «вкусив восторг», Сальери вскоре сам «жег» свой «труд» – «и холодно смотрел, Как мысль моя и звуки, мной рождены, Пылая, с легким дымом

исчезали», – сомнительные плоды этого «восторга» и «вдохновения».

Что способствовало экзальтации? Аскеза, точно «урок», наложенная на себя Сальери, потому что он убежден, что вдохновение предполагает не только твердый черед, срок своего прихода («Тогда уже», когда – «в науке искушенный»), но и особые, чрезвычайные условия жизненной обстановки: «Нередко, просидев в безмолвной келье Два, три дня, позабыв и сон и пищу...» – вот как поджидает, призывает к себе Сальери вдохновение. Даром что Моцарт, к примеру, «готовясь» (весьма бессознательно, конечно, готовясь) к своему бессмертному «Реквиему», – «играл... на полу С моим мальчишкой»!..

Что есть у Сальери, так это воля. Железная воля. Но воля, как, собственно, и аскеза, подразумевающая способность к жесткому самоограничению, жизни в «келье» и т. п., не является безусловным залогом *духа*. Ах, воистину: «Быть можно дельным человеком И думать о красе ногтей», – как говорил нам Пушкин. Или, на свой лад, – мудрец, хоть и «простец», Крылов: «А вы, друзья, как ни садитесь, Все в музыканты не годитесь».

Воля Сальери направлена по ложному пути. Она служит не выявлению лучшей природы этого человека (в предположении, что истинное, доброе, «светлое», лежит изначально в природе всякого человека), но всестороннему насилию над природой. Стать не собою – вот задача, вот умозрительней-

шая цель, которую поставил перед собою Сальери. Стать художником, стать творцом. Вопреки своим данным, своему рождению. Вопреки врожденной, «генетической» доминанте, не предполагающей в нем гения. И потому «железная воля» Сальери – это *несвобода*. Это не свобода, а насилие. Тщеславное (продиктованное тщеславьем) насилие над собой завершается преступнейшим насилием над другим – над Моцартом. Так мстит поправная природа. Так первое, исходное насилие порождает цепь, «цепную реакцию» насилий.

Самообольщение Сальери по части творческой неги и вдохновения кратко, непрочно. Ибо откуда ж бы иначе взяться затем признанию, которое так противоречит «восторгу» и «неге»: «*Усиленным, напряженным* постоянством... Достигнул степени высокой»? Есть ли что, более противоположное *неге*, чем *напряжение*? Чем эти эпитеты?.. Самообольщение Сальери столь непрочно, что вскоре, он прямо причислит себя к «чадам праха», способным лишь к «бескрылому желанью»: «...Он несколько занес нам песен райских, Чтоб, возмутив бескрылое желанье В нас, чадах праха, после улететь!» – скажет Сальери...

Впрочем, труженик Сальери на время как будто даже и покорил «искусство дивное» (или то, что кажется ему таковым). Но именно покорил. Взял силою. «Усильностью». «Слава Мне улыбнулась; я в сердцах людей Нашел созвучия своим созданьям». Но неглубока, призрачна эта «усильная» власть, эта трудовая победа. Сальери не знает этого.

Вернее, какое-то время не знает: «Я счастлив был: я наслаждался мирно Своим трудом, успехом, славой; также Трудом и успехами друзей, Товарищей моих...» Какое-то время он беспечен. «Как Моцарт»... То есть «почти» как Моцарт. Ибо беспечность коренится не в натуре его, но в факте успеха, славы и вся зависит от успеха и славы. Его «умиротворяет» не труд сам по себе, но труд, сопряженный с «успехом, славой». Его счастье («Я счастлив был...») связано с внешними относительно жизни души обстоятельствами. Ему не страшны успехи «товарищей... в искусстве дивном» лишь постольку, поскольку те ему именно *товарищи* – ровня (а быть может, и ниже его) и лишь покуда их «успехи» не грозят затмить его собственного «успеха», обеспечиваясь именно степенью- «усердия», в чем Сальери никак не отстанет...

Возмутитель этого счастья, этого добродушия, этой беспечности – Моцарт. «Гуляка праздный». Его искусство вызывает к бодрствованию истинную – угрюмую, ревнивую, мрачную – душу Сальери. Она мрачна, ибо живет подневольной жизнью – ради «искусства дивного». Ибо томит, давит и гнет ее насилие Сальери над собой. Насилие, продиктованное самолюбием и выкладками рассудка. Организуемое железной волей.

* * *

«Родился я с любовью к искусству...» – с самого начала

объявляет Сальери, и это принимают обычно за аксиому – очевидную правду его «рождения», его души. Но ведь это же ложь...

Сальери родился со склонностью к искусству, способностью опознавать (осторожно скажем: опознавать, а не – чувствовать!) красоту, а вернее – силу искусства. Но – без любви к искусству.

«Слезы Невольные и сладкие», которые текли у него, когда он в детстве слушал, как «высоко Звучал орган в старинной церкви нашей», – это слезы некоего мечтательного умиления (уж не собою ли, в частности; не своим ли «пониманием»?), это слезы чувствительности, но не любви. Любви – не до надменности. Даже и к посторонним, вне ее лежащим вещам. Она и их согревает, а на худой конец – не замечает их, как бы летя поверху, живя естественно полною своей полнотой. А Сальери, при своих «сладких слезах» («невольных и сладких»), которые текли, пока он слушал орган, *надменно* отрекся от всего прочего, от «праздных забав» и «наук, чуждых музыке». Инстинктом не-художника он «отверг» мир, полагая, что жизнь, плещущая за стенами «старинной церкви нашей» или «безмолвной кельи», *мешает* искусству. «Музыка» не распахивала перед ним мир, а только сужала. А надменность – не оттого ли, что Сальери, еще «ребенком будучи», видел (грезил, мечтал, воображал) себя где-то на высокой вершине («степени высокой», точке высокой) этого «сужающегося» ввысь, точно шпиль готического собора,

мира?

Так видит гордыня, а не любовь. Честолюбие, а не «самоотвержение». Тщеславие, а не вольная радость, светлая печаль или боль. Горячие, а может быть, даже и страстные слезы этого ребенка ослепляли, а не просветляли его.

«Ребенком будучи...» Но полно: был ли Сальери ребенком? Это себе невозможно представить. Ибо он, конечно же, из людей, которые никогда не знали детства, юности, молодости (в особенности же – детства!) и у которых всегда была зрелость, то есть *искушенность* («в науке» и во всем видимом им бытии). И знак тому – эта Сальериева надменность, присущая ему «с детства», словно по праву «знания», врожденной «умудренности» и «высшей» правоты... («Я знаю, я», – станет он позже уверять Моцарта с какой-то особенной интонацией *превосходства*, даже и в видимой «раздавленности»...)

* * *

Что Сальери влеком был не чистым призванием и даже просто – не призванием к «музыке», узнаем от него самого: «...предался Одной музыке. *Труден первый шаг И скучен первый путь...*»

Так не бывает при истинном призвании, при вольном влечении к искусству! Разве ж мыслима *скука* пути, «первого» или какого-либо иного, для художника? Ну, а «первый шаг»

как раз менее всего «труден», ибо юный творец слишком мало знает еще о совершенстве, с которым горько соизмеряет свой труд взыскательная творческая зрелость!.. Скучно же может быть тому, кто не без принуждения (пусть самопринуждения) вступил на путь («музыки» или другого искусства), отдавая себе отчет в длине этого пути, манящего дальней наградой, которая, по Сальери, не столько заключена в самой «музыке», сколько приходит извне. Тогда, конечно же, *скучен* «первый путь». Скучно – знать, что впереди еще столько – строго исчисленных – ступеней. Скучно – стоять на первой, озирая неумолимую эту, вожденную даль... «Труден первый шаг», когда он не столько внутренняя потребность (при которой куда трудней – не шагнуть!), сколько принуждение (пусть и самопринуждение), еще не вошедшее в привычку. Тут действует воля, а не порыв (к которому «трудность», конечно же, просто неприложима). Ну и трудно – еще бы! – «перстам» придавать «послушную, сухую беглость», когда душа скучает, не «дерзая» еще «предаться негетворческой мечте»...

А что тут работа «перстами», именно перстами, вовсе безотносительная к душе, говорит сам Сальери, поминая «послушную, сухую беглость».

«Сухой» по-русски – синоним «бездушного».

Чему ж послушны стали «персты» Сальери? Его воле. Железной воле. Принуждению, постепенно вытеснившему всякую свободу.

«...Преодолею Я ранние невзгоды», – говорит он, твердо встав на путь «безотказного», *успешного* ремесла.

* * *

Лживость и в том, что до Моцарта он «никогда... зависти не знал»:

О, никогда! – ниже, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки...

Но разве не зависть делает *уместной* эту справку; «диких парижан», которых «пленить умел» Пиччини?

Правда, тут еще *легкая* зависть – в сравнении с той «глубокой», «мучительной», что привела Сальери к убийству Моцарта. Но не следует верить и этому «добродушию» – в связи с Пиччини и Глюком: Сальери «не завидовал» – то есть не завидовал смертно, или не был еще, как он сам говорит, «змеей, людьми растоптанною, вживе Песок и пыль грызущею бессильно», – потому что не видел еще серьезной причины для *настоящей*, влекущей к убийству зависти. Дело в том, что Пиччини не убедил его в безусловной неруко-творности искусства. И не потому, что сам Пиччини был ремесленник, но потому, что для того, чтобы поколебать тако-

го рационалиста, как Сальери, бывает недостаточно таланта, а нужен именно ослепительный, «всесокрушающий» *гений* – вроде Моцарта. Нужен гений в полном расцвете его сил, в полном развитии его всепокоряющей славы – так что недостаточно даже, быть может, «Ифигении начальных звуков»... Так велика вера истинного рационалиста в *ratio*. На такой высокий пьедестал ставит он рассудок, «науку», усердие, труд. Так не верит он в *тайны* мира, природы, искусства.

Ведь вот что говорит он о Глюке: «...Когда великий Глюк Явился и открыл нам новые тайны...» *Открыл* тайны, а не указал на тайны... А открытое можно разрабатывать, «осваивать», доходить до «предела», воспринимаемого как конечная, «полная» истина... Тут и впрямь нужны, даже незаменимы сальери. Ибо гений – устремился бы дальше: к новым, новейшим тайнам, а вовсе не пошел бы «вслед за ним (Глюком. – Т.Г.). *Безропотно*, как тот, кто заблуждался И встречным послан в сторону иную».

«...*Встречным послан* в сторону иную»... Тут – вся случайность пути Сальери, этого безропотного *ведомого*. Путь тут диктуется не изнутри, он не заведомо, органически присущ, но указывается кем-то извне. Тут вся несамобытность героя, всецело и «безропотно» зависимо от вожатого.

Из Глюка Сальери почерпнул ложное представление о тайнах, которые якобы можно научиться «открывать» и, во всяком случае, успешно «разрабатывать». В каком-то смысле это и впрямь применимо к музыке. Однако – лишь по-

стольку, поскольку имеются в виду «тайны», а точнее – *секреты*, контрапункта, а не сила, могущество оригинального содержания. Надо ли говорить, что Глюк не повинен в адаптированных представлениях Сальери о тайнах? Тайнах, которые требуют ясновидения, тайнослышания, а не подразумевают некий доступный всякому добровольцу «шифр» к ним?..

Что Сальери «не завидовал» Глюку, Пиччини, молодому Моцарту, при том характере, который очерчен Пушкиным, – это свидетельствует не о любви Сальери к искусству, не о бескорыстии, а только о непонимании искусства, непонимании его принципиальной, глубинной сущности – недоверии к неподкупности ее. Когда Сальери говорит о «любви горячей, самоотверженьи», якобы присущих его отношению к искусству, – это ложь. Ибо это любовь к искусству в учете *выдуманной* его, искусства, природы. Той, а вернее – такой, природы, которая предусматривает место, почетное место для самого Сальери и предполагает даже возможность для не-гения *сравняться с* гением, а быть может, и превзойти его. То есть природа искусства исчислялась Сальери от природы отдельного человека, данного человека – своей собственной природы. От природы субъективной, относительной, частно-единичной, пусть и отнюдь не совершенной. По такому рассуждению, искусство не «единосушно» (Блок), и тем самым оно «демократично» – доступно обручению с ним каждого желающего, а тем паче труженика, «усердца».

Эта *выдуманная* природа искусства вкоренилась в сознании Сальери. Потому что у него *такое* сознание. Сознание, в котором прочно удерживается лишь прагматическая, своекорыстная мысль.

Эгоцентризм, любовь к себе у Сальери столь безграничны, или столь для него органичны, что если ему откроется когда-нибудь, что природа искусства – иная, чем как представлял он себе; что искусство вовсе не озабочено судьбой честолюбивого труженика, судьбою именно и лично Сальери, он убьет не себя, потерпевшего поражение, – он убьет торжествующее искусство, то есть живого носителя его. Чтобы тот стал – «как труп».

Какое уж тут «самоотвержение»? Тут – отвержение хоть бы и целого мира ради самоутверждения, ради *себя*, ради своей «правоты» и славы! «Самоотвержение» Сальери следует понимать как систему сравнительно малых, физических и бытовых жертв – ради большой и вполне осязаемой выгоды – *славы*. Это «любовь горящая» – ради *награды*. Это некая коммерческая сделка, предполагающая, впрочем, справедливость, но – слишком арифметическую справедливость: получить не меньше, чем потратил или отдал...

Однако мир стоит, «держится» отнюдь не на арифметической справедливости. В этом «расчетном», бухгалтерском смысле он даже и прямо несправедлив! Точно так же, как мир, «несправедливо», своевольно искусство. Поздно, поздно, лишь в связи с расцветом гения Моцарта начинает дога-

дываться Сальери, что искусство (да и само «небо») – неразумно, «несправедливо», «неправо»:

...О небо!

Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?..

«Небо» отвергло «договор», предложенный ему некогда «честным» Сальери: за труды, усердие и даже моления не наградило его «священным даром», «бессмертным гением». Вот откуда *богоборческий*, внешне трагический и глубокий, а на деле грубо рационалистический, грубо атеистический, сухой афоризм: «...Нет правды на земле. Но правды нет – и выше»! Не забудем, что это говорит не Пушкин, а Сальери. Что это скептицизм, «нигилизм» не Пушкина, а его героя: да не поддастся читатель той аберрации, о которой шла речь!

Для Сальери невозможна вера, вера-любовь к «небу» или искусству, ибо для него *недействительно* то, что не подчиняется логике, неподвластно «алгебре», ученому исчислению. Правда, верховная правда – точно как и искусство, – по Сальери, имеет бытие в том случае, когда дает гарантии лично ему, Сальери. Когда вписывает в себя то, что желаемо им, Сальери. Что «заслужено» им – его усердием и трудами,

меру которых, как и меру награды за них, он. Сальери, устанавливает сам. Правда отсчитывается от интересов Сальери, заслоняющих или подменяющих, в глазах героя, весь объективный мир. Отсюда и некая пародийность трагического «откровения» Сальери: «...Но правды нет – и выше». Пародийность, проясняющаяся с постижением этого характера.

Драма разума, обнаружившего, что мир и, в частности, само «небо» с этим разумом разошлись, – вот драма Сальери.

Эта драма повсеместно разыгрывалась в Европе XVIII века. А Сальери – человек этого, «просвещенного», «разумного» и «научного», века, хотя в то же время он, конечно же, и человек «древний», «самого старого письма», и поэтому в любую эпоху смахивающий все-таки на анахронизм. Хоть бы и будучи «с веком наравне», он все-таки вечно стар – и мы не в силах представить себе его ребенком или пылким, «зеленым» юношей: в его груди – «искушенное» («в науке», «знании»), седое, ветхое сердце. Оно неподвижно и потому-то жаждет остановить мир, «небо», ушедшие от «правоты» календарного какого-либо века. Не согласовать себя с «небом», космосом, но уподобить «небо» себе, поверяя его «алгеброй» – всей «просвещенной» косностью математически обобщаемого на всю природу единичного духа... В этом, философском, смысле Сальери, конечно же, анахронизм перед Пушкиным 30-х годов XIX столетия, как и перед «ребячески» простодушным Моцартом, никогда не знавшим пут теории, деспотизма разума или «закона», потому

что он ведь – «гуляка праздный», преданный «вольному искусству», «безумец» тож...

Драма самочинного, самодовлеющего разума – это драма индивидуализма. Но индивидуалист безусловный, вроде Сальери, не может принять для переживания, мужественного переживания, эту драму. Он не станет расплачиваться собою за «несовершенство», то есть «неразумность», нерационалистичность, миропорядка. Вера в первенство и совершенство разума столь велика, что Сальери не допустит «перекладыванья» ошибки, вины с «неразумной», «больной» головы на свою – «здоровую». Алгебраическую. Трудовую. Логическую. И он еще раз попытается обмануть мир, обмануть собственную драму, обмануть «небо», представив дело так, будто его, Сальери, личная драма – это драма не его, а как раз именно (неразумного, неправого) «неба»! И он попытается заставить платить – за собственную его, Сальери, ошибку – «небо». И «небо», по приговору Сальери, должно будет заплатить Моцартом.

Моцарт будет убит. Моцарт не может не быть убит. Этого требует весь разум, вся логика, вся рационалистическая природа Сальери! Тогда-то и восстановится «справедливость». Математическая справедливость. Логическая справедливость, а между тем (если воспользоваться выражением Белинского) «справедливость, парадоксальная в отношении к истине». Тогда-то и учредится «правда» – неотличимая от «алгебры», «разума» или неподвижного, глухого сердца...

И когда яд уже брошен в стакан Моцарта, Сальери плачет. Вчитались ли мы в «эти слезы»?

Они кажутся – по инерции нашей совести – слезами глубокого душевного потрясения, родственного раскаянию... Тем более, что Сальери просит погубленного им, отравленного уже Моцарта: «Продолжай, спеши Еще наполнить звуками мне душу...» Вот и мнится, что это горчайшие слезы, запоздалые слезы истинной, разом воспрявшей, хоть и запоздалой, любви. Однако это не так!.. Сальери и впрямь испытывает глубокое душевное волнение. Но это не горькое, а *счастливое* волнение. Миг убийства Моцарта – это для Сальери «звездный час». Звездный час его сухой, исковерканной – врожденной ему – рационалистской души. Ведь вот что говорит он (вслушаемся; да не заслонят нам эти, на миг умилившие нас, слезы строгой действительности пушкинского текста!):

...Эти слезы

Впервые лью: и больно, и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член!..

«Долг» – это, в частности, восстановление «справедливости», попранной «несправедливым», «неправым» небом. Это долг перед самозвано довлеющим разумом, всецело сливающимся для Сальери с долгом перед собой – носителем

такого разума. Характерно: не совесть, а *долг* воодушевляет Сальери. Сознание исполненного долга сладко, «звездно» переполняет его. А если ему также «и больно» («и больно, и приятно»), то это потому, что «звездный час» – час не простого, «односложного», идиллического блаженства. Это некая симфония ощущений с доминантой взволнованного торжества, глубокого ликования, прорывающегося сквозь все другие, разнозначные, разновеликие ощущения. Ведь это час напряжения *всех* сил, отпущенных человеку!

Но для чего это: «Продолжай, спеши Еще наполнить звуками мне душу...»? Это не столько любовь к «звукам», сколько некое сладострастье, острейшая из всех сладость – миг наивысшего самоутверждения: вот ведь как труден, тяжок, огромен «долг», исполненный им, Сальери; это, быть может, в сущности, даже *подвиг*: вот ведь *кого* убил он, человек *долга!*.. Сальери, конечно, не в силах сейчас толком, с академизмом и словесной жесткостью, обычно присущей ему, оценить эти падающие «звуки». Но главное: что убил он того, кто и в час смерти неотлучен от музыки, кто есть воплощенная музыка, гармония, а иными словами, «бессмертный гений», – это открыто для Сальери даже в миг острого, почти застилающего сознание волнения, глубокого его потрясения *собой*. Моцарт последним часом своим, этим фактом музыки, звучащей даже и в такой, последний его, миг, невольно подтверждает величину, значительность содеянного Сальери. Величину свершенного злодеяния, или «тяжкого дол-

га»... Этот «долг» столь слит с существом Сальери, столь бескорыстно-корыстен, столь гармоничен относительно его души, что исполнение его, это практическое торжество гармонии между разумом и эгоизмом, это убийство уподобляет Сальери своему физическому исцелению: «Как будто нож целебный мне отсек Страдавший член!..»

И лишь на миг испытывает он – не стыд, но как- будто неловкость перед Моцартом. А вернее – неловкость за Моцарта, ничего не понимающего в этой «звездной» минуте. «Друг Моцарт, эти слезы... Не замечай их», – говорит он. Потому что это слезы не над Моцартом, не о Моцарте, не по Моцарту – «эти слезы» суть слезы острейшего, досель небывалого еще в такой мере («...впервые лью»!) самовосхищения Сальери...

* * *

Рационалист не знаком с категорией совести. Она всецело замещена у него долгом. Ибо долг можно разумно мотивировать. Совесть же – неразумна, «нерациональна». Она способна противоречить долгу, противоборствуя исполнению его. Ибо долг, в сущности, не враждебен эгоизму. Меж тем как совесть отрицает какой-либо эгоцентризм своего носителя.

Сальери классичен как человек долга. «Тяжкий долг», совершенный им, это не долг перед искусством, пусть и ложно понятый долг перед ложно же понятым искусством. Это

долг прежде всего перед самим собой, единичным собой – своим честолюбием, своей жадностью к славе, своей жизнью, «...я избран, чтоб его Остановить, – не то мы все погибли. Мы все, жрецы, служители музыки, Не я один с моей глухой славой», – говорит Сальери. На самом деле озабочивают его даже не «мы все» – подобные ему компонисты и капельмейстеры, кропотливые муравьи в кружевах и камзолах, – но как раз «я один», он один, желающий не только не погибнуть, но и, хоть бы насильственно, утвердить свой *гений*, «...наконец, нашел *Я моего врага*», – тут же и проговаривается он, и мы понимаем: интерес лично-эгоистический только прикрыт групповым эгоизмом.

И все ж это не слишком искреннее рассуждение Сальери – «заступника» за «всех» («нас всех»), как и за искусство, – характерно. Характерен сам факт подобного рассуждения перед убийством... Сальери не дорастает до «могучего» злодея – романтического, «героического» злодея. Он, как видим тут, злодей не по единой лишь страсти, чистой страсти – он злодей также и «по уму». Ему недостает безоглядности в исполнении своей злодейской воли. Прямоты и слепой, безоглядной отваги. Он заботится о «доброй» славе – добром имени. Он оглядчив, расчетлив, «предусмотрителен» – ищет моральное алиби в «объективном», то есть «благовидном», оправдании зла, как ни жалок этот расчет, эти усиленные потуги связать концы с концами... И вот накатываются «слова, слова, слова», беспомощные, нелепые, нелогичные

– в устах *умного* Сальери. Пустые, притворные слова, которые, как, должно быть, догадывается и он сам, никого не в силах убедить. Сальери – «на всякий случай» – актерствует на авансцене, в последний раз играя роль «служителя музыки» и уже совсем плохо ее играя. «Что пользы, если Моцарт будет жив И новой высоты еще достигнет? Подымет ли он тем искусство? Нет; Оно падет опять, как он исчезнет. Наследника нам не оставит он. Что пользы в нем?..» – говорит Сальери, хотя все это рассуждение не более глубоко, философично, чем если б сказать: что пользы – кому-либо – жить, когда неизбежна смерть?..

Чему ж – в таком случае – завидует он, «мучительно» завидует? Тщете?.. Из чего ж хлопочет о собственном первенстве, если любая «песнь райская» столь мимолетна для мира, бессмысленна для судьбы искусства – канет, исчезнет, развеется вместе с исчезновением самого своего творца?.. И как увязать этот скепсис с недавними словами Сальери о «бессмертном гении», каким наградило «небо» Моцарта?

Все пессимистическое, скептическое рассуждение Сальери о бесследности «песен райских» для искусства, для мира, конечно же, лицемерно, лживо. Это, впрочем, неудивительно, ибо Сальери всегда, как-то органически, лжив. Рационалист неизбежно лжив, ибо заведомо следит всякий раз не правду, а логику. Некую математическую увязанность посылки и вывода. А из суммы таких, хоть бы и «очевидных», логичностей все-таки не складывается правда.

Но отчего ж Сальери – в данном случае – даже и нелогичен?

Да, умный Сальери мог бы сконструировать, пожалуй, нечто более вразумительное в оправдание своему умыслу – в обоснование того, что Моцарту «лучше» улететь («Так улетай же! чем скорей, тем лучше»). Но ум изменяет ему, логика оставляет его, потому что в «звездный час» господствует сама натура человека, которая, в сущности, не нуждается в оправданиях, объяснениях, правдоподобиях, которая, сама по себе, безразлична, безотносительна к осуждению и похвале. Эгоизм как ложь – вот, пожалуй, формула этой натуры... И сейчас уже все равно: любой мотив пригоден, любые «слова, слова, слова» сойдут, когда прорвался уже наружу натуральнейший для Сальери *сверхмотив* – абсолютного, доведенного до последней крайности служения *себе*, торжествующего эгоизма... Рационализм и эгоизм, рационализм и крайний индивидуализм взаимозаменяемы в практической роли своей, так что это ничего, это несущественно, если Сальери на миг «абсурдно» изменила логика. Она вернется «на помощь» к нему, когда дело будет сделано, и поведет Сальери к новому тупику. «...И я не гений?» – подымет голову логика, когда чувство – зависть, ненависть! – будет утолено. Что ж останется сделать после убийства? Что сделать, чтобы *стать* гением?

Это вечно будет поражать в Сальери: он не верит в изначальное бытие, а верит в *становление*. Он не верит в природу, не верит природе, и потому он в вечном конфликте с нею, упорно занимаясь ее *переделыванием*. Если говорить языком самого Сальери, он не верит в «небо».

Как переделщик, не столько осуществляющий себя, свое натуральное бытие, сколько планирующий свое «становление», то есть рукотворное, насильственное преобразование, он человек *метода*.

Методы Сальери разнообразны, а вернее сказать, они, будучи формами насилия *делателя*, разворачиваются по типу крещендо, «...перстам Придал послушную, сухую беглость И верность уху...» – помним мы о начинающем Сальери. И это был метод. Метод стать гением. Убийство Моцарта, по логике Сальери, – тоже метод. Который служит *тому же*. Другое дело, что, обдумываемое как метод, оно явилось, однако, прямым осуществлением подлинного Сальериева бытия. Самой природы Сальери...

В какой-то мере это неожиданно для него: он не знал, что убийство, к которому готовился тяжело, мрачно, торжественно, привлекая многословные доводы – натужные выкладки ума, будет для него столь сладостным, легким, приятным всему его существу: «Как будто нож *целебный* мне от-

сек Страдавший член!»; что оно исторгнет у него слезы, и именно *эти* слезы – счастья, глубокого счастья, о которых он говорит: «*Впервые* лью...»

Эта душевная легкость, приятность, живая *растроганность* Сальери, «незапно» пришедшая на смену испугу («Ты выпил!., без меня?»), – мало сказать, что она не связана с Моцартом: она связана с убийством, с самим этим злодейским деянием.

Вспомним слова Барона из пушкинского «Скупого рыцаря» – другой «маленькой трагедии», написанной в ту же осень 1830 года, что и «Моцарт и Сальери», и расположенной в цикле «маленьких трагедий» непосредственно перед «Моцартом и Сальери»:

...Какое-то неведомое чувство...
Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
...то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе...
Вот мое блаженство!

Очевидна лексическая и синтаксическая общность этого отрывка и речи Сальери в миг убийства: «...и больно и приятно... Как будто нож целебный мне отсек Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы... Не замечай их...».

Кстати, здесь впервые обращение Сальери к Моцарту звучит *нежно*. Из речи Сальери впервые уходит та – обычно подспудная, с трудом подавляемая – раздраженность, которая присуща всем его диалогам с Моцартом и на которую Моцарт однажды даже и прямо обращает внимание: «Ты, Сальери, Не в духе нынче. Я приду к тебе В другое время»... В тот раз Сальери преодолел себя: «Ах, Моцарт, Моцарт! Когда же мне не до тебя?..» Да ведь он и не собирается, при всей раздраженности, порывать с Моцартом. Ему и впрямь всегда *до него*, Моцарта, постоянно тревожащего его мысли, отравляющего все его дни, грозной тенью нависшего над всей его сущей и будущей судьбой... Его влечет этот беспечный мучитель, как влечет жертву – нечаянный ее, невольный – палач. Сальери отнюдь не желал бы «поссориться», порвать с Моцартом до той *настоящей* развязки их отношений (несводимой к мелочно-досадливой ссоре), когда «безумец», мучитель, «гуляка праздный», олицетворение «злейшей обиды», сам станет жертвой – уж не мучением, но источником наслаждения Сальери. Но раздражение, глухой ропот вечно покоробленной, «шокированной» при Моцарте Сальериевой души («И ты смеяться можешь?..»), лицемерная, усиленная любезность, едва сдерживаемое желание оспорить всякую Моцартову мысль, реплику, жест, поступок, которое порой принимает форму двусмысленного полусогласия (или вежливого несогласия), пресекающего разговор («Ты думаешь?..») либо переводящего его на другое («Что ты мне принес?» – в

ответ на предложение Моцарта прийти «в другое время»), – все это сохраняется при обеих встречах Сальери с Моцартом, и сентенция Сальери: «Ты, Моцарт, недостоин сам себя», – в которой слышно и высокомерие, и тайный гнев, и досада, – в сущности, висит в воздухе все время. «Другое время» наступает лишь при убийстве. В миг убийства, в прямом преддверии его. Только когда дело убийства для Сальери уже решено, он становится легок, весел – и впервые говорит нечто зажигательное, бравурное, чуть ли не «лицейски-пушкинское»:

И, полно! что за страх ребячий?
Рассей пустую думу. Бомарше
Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,
Как мысли черные к тебе придут,
Откупори шампанского бутылку
Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

Душа Сальери ничуть не смущена страхом – предощущением смерти, которым охвачен Моцарт («Мне совестно признаться в этом. . . Мне день и ночь покоя не дает Мой черный человек. За мною всюду, Как тень, он гонится. Вот и теперь Мне кажется, он с нами сам- третей Сидит»), Страх Моцарта лишь воодушевляет Сальери, сообщая ему как будто только уверенность в себе: все, все, вовсе независимо от Сальери, как заказ «черным человеком» Requiem'a, как вот это собственное настроение, тревога, «пасмурность» Моцарта, под-

тверждает: смерти – быть, убийству произойти! Страх Моцарта бодрит и *радует* Сальери, хотя лицемерие, а собственно – коварство, Сальери достигает тут апогея: он-то знает, что вовсе не *ребячий* страх, не *пустая* дума тягчит сейчас сердце Моцарта... А когда яд брошен уже в стакан Моцарта, на смену веселости приходит даже и нежность: конечно же, странная, садистическая нежность – палача к жертве, лишенная всякой жалости и обусловленная именно полной обреченностью жертвы, всецело предоставленной палачу, к полной свободе его наслаждения... И счастливый Сальери впервые косноязычен: «Друг Моцарт, эти слезы... Не замечай их. Продолжай, спеши...» – почти задыхается он от полноты «звездных» своих ощущений. «Друг Моцарт» – звучит почти как «дружок», с мягкостью, «слабостью», чуть ли не добротой, столь не свойственную Сальери. Так обращаются в минуты растроганности, безотчетной ласковости к миру – обращаются даже не непременно к друзьям, но к любому свидетелю, любому присутствующему при *счастье*. Впрочем, тут свидетель, «друг» – это одновременно и сама причина, источник счастья, служащая ему совершенно безропотная, в неведении своем, *жертва*, столь сладостная палачу...

«...Как будто нож целебный мне отсек Страдавший член!..»; «...и больно и приятно...» И как же не вспомнить тут пушкинского Барона:

Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность...

Трудно усомниться во взаимосвязанности пушкинских «маленьких трагедий» – всех четырех – друг с другом. Их герои перекликаются между собой, живя в едином – пушкинском – космосе, насквозь пронизанном их лучами и тенями. Эти перекличания разнообразны: прямые и косвенные, порою причудливые. Тут «двойники» и маски, зеркала сходств и перевернутых изображений. Потому-то читать да и ставить на сцене должно «маленькие трагедии» не выборочно, а в полноте их четырехчастного, подобного грандиозному катрену, стройного цикла: тогда-то и почувствуешь как многолюдность (многохарактерность) каждой из них, так и черты сквозного действия в душах героев, *сквозные* черты характеров, хоть и преображенных...

А возвращаясь непосредственно к «Моцарту и Сальери», добавим, что сопряженную с убийством легкость, приятность, растроганность испытывает Сальери от ослепительной, полностью осуществленной встречи с *собой*. От *обретения себя*.

Подлинная встреча с собой подразумевает для Сальери прощание с Моцартом. Вечную разлуку с ним.

...Ты заснешь
Надолго, Моцарт!

И это воистину «звездный час» Сальери. Миг или час его – небывалой – *свободы*. «Звездный час» делателя, впервые раскрепостившегося от «усильности», «напряженности» («горьких воздержаний, Обузданных страстей», как сказал бы пушкинский Барон) и чуждой ему роли «служителя музыки».

* * *

Непривычную счастливую легкость, счастливую *опустошенность* переживает Сальери. Блаженную тишину утоленной души... В которой в этот миг не клокочет ревность, не гнездится змеею – скользнула на волю! – зависть; не страдает – таимая прежде – ненависть, – и так непривычна, странна блаженная эта тишина... Не оттого ль: «...Друг Моцарт... Продолжай, спеши Еще *наполнить звуками* мне душу...»?

Падающая в гулкую, «чистую», свободную пустоту этой сбросившей давний тяжкий гнет «души» музыка Моцарта в этот миг для Сальери – просто *звуки*. Точно падающие гулкие капли воды... Не «гармония», не «песнь райская», а – «звуки»!.. У Сальери, у тонкого этого «моцартоведа», впервые как будто нет *слов*, нет эстетических мыслей, бодро возникавших прежде при слушании Моцартовой музыки; нет – хотя звучит гениальный Моцартов *Requiem* – этих восклицаний: «Какая глубина!..» Потому что он, в сущности, не слушает в этот миг, не слышит, и напрасно было приглашение

Моцарта: «Слушай же, Сальери, Мой Requiem», – ибо Сальери сейчас наконец-то просто *свободно живет*, и на фоне этой всколыхнувшейся в нем, воспрянувшей *его жизни*, оторвавшейся, отторгшейся наконец от «музыки», усильности, музыка Моцарта выглядит для него только полыми, гулками (безотносительными к «гармонии», «гению», «вдохновению»), абстрактными *звуками*...

* * *

Да, тут, в предпоследнем своем коротком монологе, в миг убийства, Сальери впервые сбрасывает маску. Маску, отчасти, может быть, сросшуюся с его лицом. Не потому ли срывать ее «...и больно...»? Маску «жреца музыки», долго заслонявшую от нас это лицо.

«...Есть люди, В убийстве находящие приятность»... Значит, Сальери непреложно жесток? Но разве ж не был он, на свой лад, жесток и к себе самому, пытаясь *выделат* из себя то, что не сродно его натуре? «...Нередко, просидев в безмолвной келье Два, три дня, позабыв и сон и пищу... Я жег мой труд и холодно смотрел, Как мысль моя и звуки, мной рожденны, Пылая, с легким дымом исчезали...» Жег, ибо напрасной была эта аскеза, неплодотворными – годы тяжелого «усердия»... Но Сальери и дальше был беспощаден к своей натуре: «...Что говорю? Когда великий Глюк Явился и открыл нам новы тайны (Глубокие, пленительные тайны),

Не бросил ли я все, что прежде знал, Что так любил, чему так жарко верил, И не пошел ли бодро вслед за ним...»

В этих «самосожжениях» Сальери (а их на пути его немало – пожалуй, даже слишком много) усматривают обычно высокую «самовзыскательность художника». Но: «Я жег мой труд и холодно смотрел...» Так смотрят на *чужое*. Даже – *чуждое*... Не то – у Моцарта:

Не приходил мой черный человек;
А я и рад: мне было б жаль расстаться
С моей работой, хоть совсем готов
Уж Requiem.

С «вольным искусством» всегда «жаль расстаться»: оно само по себе награда, радость, даже если б и оказалось ниже какого-либо другого создания и даже если пророчит гибель («Мне день и ночь покоя не дает Мой черный человек...»; «Признаться, Мой Requiem меня тревожит»)...

А Барон из «Скупого рыцаря» и впрямь похож иными чертами на аскетического, «самосжигающегося» Сальери:

Кто знает, скольких горьких воздержаний,
Обузданных страстей, тяжелых дум,
Дневных забот, ночей бессонных мне
Все это стоило?..

Только над Бароном свершается возмездие уже в рамках

«маленькой трагедии», когда он, в очередной раз, ту жестокость, какую применял к себе, обращает во внешний мир, к другому человеку.

Похожи Барон и Сальери и в их восприятии своих «врагов».

«*Безумец*, расточитель молодой... Он сундуки со смехом отопрет... – говорит Барон о сыне, рыцаре Альбере. – А по какому праву?...»

«Где ж правота...» – восклицает в сходных обстоятельствах Сальери.

И не вспомнится ли адресованное Моцарту – «*гуляка праздный*» – при дальнейших словах Барона: «Мне разве даром это все досталось, Или *шутя*, как *игроку*, который Грemit костями да груды загребает?...»

Впрочем, Барон – характер куда более открытый, прямой, чем Сальери. Это воистину человек страсти, в отличие от Сальери, человека рассудка. В силу этого – то он и более правдив в рассказе о своем пути:

Да! Если бы все слезы, кровь и пот,
Пролитые за все, что здесь хранится,
Из недр земных все выступили вдруг,
То был бы вновь потоп – я захлебнулся б
В моих подвалах...

Барон в какой-то мере даже и совестлив:

...Иль скажет сын,
Что сердце у меня обросло мохом,
Что я не знал желаний, что меня
И совесть никогда не грызла, совесть,
Когтистый зверь, скребущий сердце, совесть,
Незванный гость, докучный собеседник,
Заимодавец грубый, эта ведьма,
От коей меркнет месяц и могилы
Смущаются и мертвых высылают?..
Нет, выстрадай сперва себе богатство...

Барон мужествен в оценке своего пути. И чего-то да стоит эта троекратная «совесть» – слово, совершенно немислимое в устах Сальери! Как и страдание («выстрадай...»), вызванное муками совести... Не только перед убийством, в миг убийства, но и после убийства Сальери равно и абсолютно далек от чего-либо подобного. «...Гений и злодейство – Две вещи несовместные. *Неправда*», – пререкается он с убитым. Не совесть, а «логика», эмпирическая, формальная правота мысли тревожит его и та же, привычная, эгоистическая забота самоутверждения.

Барон – человек порочной страсти.

Сальери – «безупречного», неукоснительно бодрствующего рассудка.

Будучи человеком страсти, Барон не тщеславен. И нет никаких оснований думать, что он завистлив: «Я выше всех желаний; я спокоен; Я знаю мощь мою: с меня довольно Сего

сознания...».

Будучи человеком страсти, Барон выбирает не умогательную, а реально-жизненную цель (материальная, «физическая» власть над людьми), как и реальное средство достижения ее (золото), хотя такая реалистичность человека страсти и кажется парадоксальной – если сравнить ее с фантастичностью замыслов человека рассудка. Барон не стремится к тому, чего невозможно достичь золотом: так, он надеется поработить «вольного гения» (уповая на земные страсти его) своим золотом, однако не посягает на то, чтобы самому стать этим гением в его возвышенной, бессмертной природе. Он достаточно трезв или честен, чтобы, наоборот, сравнить себя с *демоном*, а не тягаться славою с «*неким херувимом*» или «бессмертным гением»: «...как *некий демон* Отселе править миром я могу». Он не завывает возможностей своей природы и достигает своей правильно поставленной цели. Он спокоен, ибо достиг, в собственном ощущении, той цели, к которой стремился: «Послушна мне, сильна моя держава; В ней счастье, в ней честь моя и слава! Я царствую...» Не полагая свою цель благой, не приукрашивая ни ее, ни своего пути к ней, он сознает осуществление ее как полноту своего бытия, и его беспокоит разве что судьба его «державы» после его смерти: «...о, если б из могилы Прийти я мог сторожевою тенью Сидеть на сундуке...»

Сальери же – вечно слаб, вечно неспокоен. Сальери вечно раздражен, менее или более, – то «дикими парижана-

ми», пленившимися музыкой Пиччини, то Моцартом который безнадежно отбросил его далеко вниз, к «чадам праха»...

«Счастье», «честь» и «слава» Барона объективны, ибо в мире денег золото дарит объективную силу и власть.

Счастье Сальери – тревожно, призрачно, условно. «Я счастлив был», – говорит он, разумея внешнюю успешность своей жизни до Моцарта. Но это всегда было *угрожаемое* счастье, и оттого-то, даже «в счастье» – «мнил я, злейшего врага Найду...». Это было мимолетное, вечно угрожаемое и, в сущности, совершенно иллюзорное счастье, ибо в мире музыки, в котором желал царствовать Сальери, внешний успех, улыбка славы не есть объективный залог власти, ее прочности...

Сальери, в сравнении с Бароном, безысходный неудачник, который вечно *ниже* честолюбивых своих желаний и никогда не достигнет своей честолюбивой цели. И истинное счастье открывается ему не в действительном приближении к поставленной цели, но в *средстве*, якобы служащем ей, – в самом злодеянии, которое для Барона отнюдь не было самоценным источником «блаженства» и более того – вызывало в душе его «когтистого зверя, скребущего сердце» – совесть, «от коей меркнет месяц и могилы Смущаются и мертвых высылают»... Сальери неправильно выбрал цель, способную дать ему счастье. Он выбрал «музыку», желая первенствовать в «музыке», чуждой его сухой и разве что сен-

тиментальной душе. И, может быть, ему следовало как раз, подобно Барону, выбрать золото, дающее «счастье» и власть, пропорциональные количеству «усердия» – пропорциональные самому количеству накопленного золота. То есть он мог бы и впрямь возвыситься – «царствовать» – именно в сфере «низкой жизни». И, пожалуй, не будет грубым парадоксом сказать: Сальери – это своего рода горький двойник Барона. Хотя в то же время он угадывается и в той разномастной толпе, что колышется за плечами Барона, – ну хоть бы в Товии:

Жид

...Товий торг ведет иной —
Он составляет капли... право, чудно,
Как действуют они.

.....

В стакан воды подлить... трех капель будет,
Ни вкуса в них, ни цвета не заметно;
А человек без рези в животе,
Без тошноты, без боли умирает.

Альбер

Твой старичок торгует ядом.

Жид

Да —
И ядом.

Обращаясь к яду, яду для Моцарта, Сальери лжив, нелогичен в мыслительных доводах в пользу убийства, но впервые прям и правдив в поступке, действии, наконец – в *чувстве* (впервые выпущенном им на свободу). Потому что рационалист тоже «может иметь чувства». Свои, особые чувства. Те, что ищут себе оправдания в рассудке. Чувства, которые «разумны». Не доброта, а разумность, иными словами – *полезность*, – вот мерило, «этическое» мерило этих чувств... Та полезность, которая для Моцарта «презренна» и относится всецело к области самодовлеющей «низкой жизни».

Чувство, выпущенное на свободу Сальери и обеспечившее ему «звездный час», или, пожалуй, *чувства* – это зависть и ненависть, мучительно снедавшие его. Свобода ненависти! Свободная, действенная ненависть – вот «нож целебный» (нож *полезный*), который «мне отсек Страдавший член!». И от этой полезности, устранившей страдание, Сальери счастлив...

Что Сальери не друг Моцарту, а именно ненавидит его, так же «глубоко, мучительно», как и завидует ему, – Пушкин выразил с непреложною ясностью. Вот ведь что рассказывает Сальери:

...сидел я *часто*

С врагом, беспечным за одной трапезой,

И никогда на шепот искушенья

Не преклонился я, хоть я не трус,

Хотя обиду чувствую глубоко...

.....

Как пировал я с *гостем ненавистным*.

Быть может, мнил я, *злейшего врага*

Найду; быть может, *злейшая обида*

В меня с надменной грянет высоты —

Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.

И я был прав! и, наконец, нашел

Я моего врага...

.....

Теперь – пора! Заветный дар любви,

Переходи сегодня в чашу дружбы.

Итак, Моцарт для Сальери – враг, злейший, чем «гость ненавистный», злейший из всех прежних, всех мыслимых! Он – ненавистней ненавистного, и «теперь – пора!» выпустить на свободу всю правду своего чувства, всю ненависть, претворив ее в действие, вероломно прикрытое «чашей дружбы»...

Но какая страшная жизнь отпахивается перед нами! Та самая, о которой говорил недавно Сальери: «Я счастлив был: я наслаждался мирно...» Эта жизнь пронизана ненавистью

– неиссякавшей, потаенно копившейся годами... Сальери – ненавистник, и таким был он всегда. Его и при «счастье», до Моцарта, окружали, оказывается, не столько «товарищи... в искусстве дивном», сколько «враги беспечные», посещали «гости ненавистные», и он так же лицемерил с ними, так же, ненавидя их, с ними «пировал»... Так вот что значит, на языке Сальери, «наслаждаться мирно»! Это значит: ненавидеть тайно, «не преклоняясь» еще «на шепот искушенья» – соблазн «злодейства»... И вот каковы «осьмнадцать лет» вечно угрожаемого, *часто* омрачаемого каким-нибудь «врагом беспечным», домоцартова «счастья» Сальери! И явился наконец «злейший враг». Ожидание его было даже содержанием, стимулом жизни Сальери, жизни, которая и длилась-то как будто во имя ненависти, хотя «жажда смерти мучила» его.

Пушкин подчеркивает, что Сальери ненавидит *великое*. Великое искусство, прежде всего... Что именно *великое* злейше «обидно» и враждебно ему... Верней, в первую очередь, сам Сальери, конечно, ему враждебен!

«Быть может, новый Гайден сотворит Великое – и наслажуся им...» – ожидал Сальери, все медля на этом «несносном» свете... И сбылось – «и новый Гайден Меня восторгом дивно упоил!». Но тут-то и возникает осознание *врага* – ясное опознавание «нового Гайдена» как «злейшего» врага! Тут-то и разгорается ненависть! Из «восторга»... А быть может, этот «восторг» и есть ненависть? Во всяком случае

он причудливо, «дивно» сопряжен с *великим*... Великое искусство служит на деле лишь толчком к «восторгу», не обуславливая собою его – зловещей – сути.

Это менее всего «чистый восторг» перед искусством. Подобно тому, как «творческая ночь», посещавшая Сальери («творческая ночь и вдохновенье»), не есть чистая творческая нега, а только – дикий – суррогат ее, плод экзальтации самовозбужденного мозга... («Творческая *ночь*» – как емко, хоть бы и нечаянно емко, это пушкинское словосочетание!) Музыка Моцарта не просветляет души Сальери. Она возбуждает в нем разве что эстетические мысли. А ее «глубина», «смелость», «стройность» побуждают «друга Сальери» к убийству. «Восторг», которым «дивно упоил» Сальери «новый Гайден», не служит творческому вдохновенью. Он – лишь могучее условие «звездного часа» делателя, залог вдохновения антисозидательного. Он и впрямь преддверье «творческой *ночи*!» Тьмы... «Теперь – пора!» – решает Сальери, именно прослушав Моцартову гениальную «безделицу». И «осьмнадцать лет» хранимый «дар Изоры» идет в ход непосредственно после музыки, вслед за нею, Моцартовой музыкой... «Дивное упоенье», влекущее опохмелить ядом!

Это, конечно же, «упоенье» не светом гармонии, а опасностью: близостью, живым дыханьем «злейшего» врага. Это некие «неизъяснимы наслажденья» – «бездны мрачной на краю». Как будто звучит *перевернутая* песнь Председателя из «Пира во время чумы», и надобно понять только, что

«бездна мрачная», Чума («царица грозная») для Сальери — это Гармония, явившаяся живым, полным сил «новым Гайденом», сотрясая судьбу Сальери...

Ведь Гармония, «вольное искусство» ему, Сальери, приговор. При его себялюбии, его славолюбии и вошедшем уже в привычку ощущение себя на «степени высокой в искусстве безграничном»¹ этот приговор, на свой лад, не лучше чумы... В удел Сальери, как чует он не столько в силу понимания искусства Моцарта, сколько в силу остро развитого инстинкта опасности (как бывает это у самозванцев или узурпаторов «степеней высоких»), выпадает теперь именно «глухая слава». Он отныне невидим или почти невидим в длинном ряду своих столь же невидимых «товарищей» («...не я один с моей глухою славой...»), будничных «жрецов, служителей музыки», и разве что только Моцарт, в своей щедрости «счастливица», «бога», но, быть может, также и в своей чуткости, нечаянно-интуитивной попытке предотвратить убийство, обласкает Сальери, вспомнив о Бомарше:

...Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство —
Две вещи несовместные. Не правда ль?

¹ Вот, кстати, типичная фраза рационалиста, пытающегося расчленить *безмерное* на уровни высоты, подступаясь к бесконечности с линейкой или рулеткой.

Простодушный Моцарт не неправ, говоря о Сальери: «Когда бы все так чувствовали силу Гармонии!...»

Только Сальери чувствует *ужас* перед «силой Гармонии», возникающей и живущей как-то вне разума, вне напряженной «усильности» труда, вне строгих условий для прихода вдохновения. Вне «молений» и напряженно «горящей», взыскующей отзыва, «любви»... Как все не постижимое разумом и уже потому Чужое, она вселяет в Сальери ужас за собственную его, совершенно иную, не вписывающуюся сюда судьбу, а поскольку он – делатель, верующий в насильственное становление явлений мира, Гармония вызывает у него *восторг* трудного, «героического», но возможного, при правильном методе, *одоления* ее.

«...Я избран, чтоб его Остановить», – говорит он о «новом Гайдене» – Моцарте, вестнике Гармонии.

Это и впрямь решимость – «бездны... на краю». На краю огромного и, казалось бы, необоримого. Ведь «остановить» Моцарта – значит: «остановить» небо. Ведь это оно, «небо», «озаряет голову безумца» – Моцарта – «бессмертным гением»!

Тут можно говорить о безумии самого Сальери, о порушенной психике этого вечного насильника над натурой, действительностью, истиной... Однако если это и безумье, то –

«умное», логичное в своем развитии: оно развивалось с логической «правильностью», ступень за ступенью, и все его ступени пронизаны единым логическим принципом. Это, так сказать, предсказуемое безумие – предсказуемое конкретно во всех его стадиях.

Мысль «остановить» небо – для Сальери не внезапное озарение (пусть и «безумное»): это для него – подготовленная, правильно выросшая, а по существу, коренная, органичная мысль. Ведь он никогда не верил в «небо», как не верил в неуправляемость чего-либо. Он верил только в строгий логический инструмент, в наглядность, очевидную ясность причинно-следственных связей, и истинным «небом», верховной субстанцией, которой подвластно *все*, был для него математически-без-ошибочный разум. Так что безумная (на наш взгляд) решимость «остановить» ушедшее от «правоты» небо – это, в системе Сальери, как раз миг полноты разума. «Для меня Так это ясно, как простая гамма», – говорит Сальери о «неправоте», а значит, с его точки зрения, уязвимости «неба» и надеется уязвить смертью «бессмертного гения»...

Речь тут, естественно, не о пушкинском, Моцартовом, аполлоническом разуме (ясном зрении, ясновидении), не о русском «уме» или «здравом смысле» – источнике мудрости и простоты (все русские слова все-таки слишком теплы для безумно-трезвой, цинической головы Сальери!): уместней всего тут, пожалуй, – ледяное, бесстрастное «ratio» с

«сухой беглостью» его «трудовой» логики. Этот-то, рационалистский, разум, логическое саморазвитие его, механическое развертывание «лестницы» его классических задач, ключ к которым – в формальной логике, а исток – в умозрачительной, волюнтаристской начальной посылке, служит залогом безотказного «философского» обоснования убийства. Всякого организованного убийства. И убийства Моцарта – в частности.

«...Поверил Я алгеброй гармонию», – говорит Сальери. Но нет, не «поверил», а лишь *поверял*. Иначе явление Моцарта не знаменовало бы для него опасности, не воспринималось бы как явление врага, «злейшего врага». Иначе не было бы этого ужаса: «...мы все погибли!» Ведь «поверенное», разгаданное, разъятое на образующие части – не страшно: из тайны оно превращается в науку, доступную для овладения ею! Сальери же – страшно. Его настигает «злейшая обида», «злейший враг» (*великое* и творец его, «новый Гайден») – угроза, опасность, вселяющая ужас... И Сальери лихорадит восторг дерзновенной победы над ужасом – физической победы над ним. Победы над Гармонией, этой – для Сальери – силой грозной, «бездной мрачной»!

Его отношения с Гармонией таковы ж, как и его отношения с Природой. Это – борьба (а не сыновняя послушность). Это – антагонизм, противостояние (а не жажда слияния). Это – желание упразднить ее, вычеркнуть, выгнать из мира: «Так улетай же! *чем скорей, тем лучше*», – понукает он вест-

ника гармонии с его «песнями райскими».

Сальери – не «сын гармонии», не нота из безграничной ее партитуры, но вечный воитель с нею, неутомимый ее «конкурент» и упразднитель, хотя вечно ломается его чернильное копьё, вечно бледнеет едкая его ночная лампада, угль «творческой ночи» – «пред ясным восходом зари»!

* * *

Одоление для Сальери – это всегда именно физическое одоление, всяческая работа «перстами»... И потому, чтобы одолеть (упразднить) ужас, открыты перед Сальери именно физические возможности. Их, вообще говоря, две: убить себя – либо убить Моцарта, этого «нового Гайдена», *воплощенную* причину «злейшей обиды» или Сальериева ужаса, грянувшего «с надменной высоты»...

«Дар Изоры» предназначался, собственно, для самого Сальери. Для минуты, когда жизнь покажется ему «несносной раной». Минуты вполне возможной, ибо ведь он и вообще «мало жизнь любит». Однако тщетно применять к самому рационалисту его логику – ту, которую сам он прилагает к внешнему миру. И если его «неумолимая» логика способна о что-нибудь разом обломаться, так это прежде всего о него самого – о глубокий эгоизм рационалистической природы.

«Что умирать?» – рационально вопрошает Сальери, когда подразумевается собственная его смерть. Этот вопрос

возникает в его мозгу вскоре после диаметрально противоположного – сопряженного с Моцартом: «Что пользы, если Моцарт будет жив...» Вскоре после того, как Сальери причислил себя к «чадам праха». И возникает во имя той спекулятивной «логики», которая должна обречь Моцарта на смерть.

Пушкин не комментирует противоречий мысли Сальери, логики Сальери, а только обозначает их – устами самого Сальери. Мысль о самоубийстве оборачивается мыслью об убийстве; рассуждение о бессмысленности жизни – рассуждением о неразумности умирать, – и мы сами должны оценить эту двойную логику, как и двойную этику рационалиста. Тут не рефлексия, а именно двойная логика. При однородной посылке она видоизменяется в своих выводах в зависимости не от состояний субъекта, но от объекта. И служит как раз двойной этике.

* * *

Милосердный «дар любви», «дар Изоры», переходит в «чашу дружбы», оборачиваясь «даром» вражды, ненависти.

Музыка Моцарта не пробуждает в Сальери «чувств добрых». А сам Моцарт – он только подталкивает руку Сальери, приближает свою смерть: слишком уж он не таит своей, Моцартовой, творческой природы, столь не сродной с угрюмой, сухой душой «друга»! Ну зачем он приводит к Сальери этого

смешного «скрыпача» из трактира?! Зачем хохочет, услышав эту смешную «скрыпку»?! Зачем с такой легкостью, с детским таким удовольствием (озорством!) позволяет ей, смешной «скрыпке», перевернуть, коверкать «Из Моцарта... что-нибудь!»? Зачем ему не страшно это «бесчестье», эта пародия на Моцарта? Зачем он забыл даже про свежее свое сочинение, с каким шел к Сальери, сочинение, о котором «друг Сальери» воскликнет: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!», – забыл ради «скрыпача слепого», ради нелепой потехи, – уж не хочет ли он тем показать Сальери, что эти «глубина», «смелость», «стройность» для него, Моцарта, сущий пустяк, вовсе не требовавший «усердия» и не стоящий серьезности?.. Всем своим поведением (да хоть бы и этим: «...божество мое проголодалось») Моцарт невольно, не думая о том, мучительно оскорбляет Сальери. А с ним вместе и «искусство», которое Сальери не отделяет от себя и привык даже подменять собой!

Конечно, Моцарта можно одернуть: «Ты, Моцарт, недостойн сам себя»... Можно прогнать слепого «скрыпача»: «Пошел, старик»... Можно оборвать «ребяческий» смех Моцарта, когда он первый смеется корявой пародии на своего «Дон Жуана», – оборвать гневными речами о «малыре негодном», что пачкает – «*мне*² пачкает Мадонну Рафаэ-

² Как характерно это маленькое «мне»! Полагая искусство делом (трудом) надменной касты, Сальери уверен и в элитарной предназначенности художественных творений, словно бы заведомо адресованных некоему узкому кругу.

ля»... Но ведь все это (подобное) повторится снова и снова! Как повторится и «глубина», «смелость», «стройность» Моцартовых созданий.

Характерно, что Сальери не видит в Моцарте ничего дельного, ничего достойного и поучительного для себя, кроме – самой по себе – его музыки (которой просто невозможно научиться!). «Безумец», «гуляка праздный» – вот все, что думает Сальери о Моцарте, когда отвлекается от его творений. Он не знает о целостности личности художника, о том, что простодушие Моцарта, его внутренняя свобода, легко позволяющая ему смеяться над собой («Нет, мой друг, Сальери! Смешнее отроду ты ничего Не слыхивал...»), его праздность (позволяющая ему, например, «остановиться у трактира И слушать скрипача слепого»), – все это *связано* с его музыкой, все это – даже залог музыки, невидимо зреющей в его свободной душе...

Как они не схожи! – то и дело мысленно восклицает читатель, следя встречи этих двух «друзей»... У Моцарта больше общности со слепым скрипачом из трактира, чем с Сальери: оба они – Моцарт и этот скрипач – простодушны, просты... Потому-то, в частности, когда Сальери прогоняет старика, Моцарт тоже хочет уйти, словно бы это прогоняют его: «... Тебе *не до меня*», – говорит он Сальери.

Но не в несходство характеров – Моцарта и Сальери – упирается мысль Пушкина. (При самом по себе несходстве не исключен был бы все же «искренний союз, Связующий

Моцарта и Сальери».) Пушкин ведет речь о невозможности их сосуществования. О том, что «звездный час» одного подразумевает небытие (бытие «как труп») для другого.

* * *

В «звездный час» фокусируется судьба человека. Является проявляет себя. Властно заявляет о себе – поверх всей «разумной», «достойной» или «мирной» жизни, которую человек ведет.

Что убийство – это именно его судьба, возможность, ставшая неизбежностью, затененное до поры, но неотвратимое «предначертание», – в этом пушкинский Сальери признается сам: «Нет! *Не могу противиться я доле Судьбе моей: я избран, чтоб его Остановить...*»

«Его» – это Моцарта... Впрочем, собственно Моцарт тут, в судьбе Сальери, случаен. Не зря, решившись на убийство, Сальери наедине с собой именуется Моцарта не конкретно, а родово, обобщенно: «новый Гайден». Это и впрямь мог бы быть любой «новый Гайден», любой, вроде Моцарта, антипод Сальери. И «я избран», относительно Сальери, следует понимать как то, что он *призван* к убийству.

«Не могу противиться я доле...» Это рвется, наконец, на свободу подневольная, угнетенная досель природа Сальери, рвется отомстить за себя, за свою искаженность долгим, подневольным служением «искусству дивному».

Судьба – это, может быть, некий «надзор» мироздания над человеком. Над соответствием между его природой и жизнью. Между его возможностями и действительными стремлениями. Это – воля природы, ее высшая правда, по которой бунт жизни против природы неизбежно кончается бунтом, «мстью» природы, бунтом, вовлекающим в орбиту своего взрыва не одну единичную жизнь...

В орбите этого взрыва оказался Моцарт. И это показывает нам, что месть природы не имеет в виду педантичной справедливости и, во всяком случае, не является средством «срочного» и «очевидного» утверждения гармонии. Мечь – это самопроявление как раз хаоса. Разбуженного насильем над гармонией, насильем над природой. Разбуженного всею неорганичной «творческой» жизнью Сальери.

Мечь – непомерна. Она не сверяется с нашими, частными представлениями о мере вины и невиновности. Она «бессмысленна» в видимой форме своей, она знает только причину своего взрыва, но как будто бы безразлична к многостороннему смыслу своих ближайших следствий, не озабочена ими... И вот – гибнет Моцарт. Разрушительная стихия погребает невиновного... Она служит как будто всецело замыслу Сальери, интересам Сальери. И, торжествуя посреди этого хаоса мести, Сальери восклицает: «...Ты заснешь Надолго, Моцарт!»

Но это – только мечтанье. Это только кажется ему! Он видит лишь то, прагматическое, ближне-полезное ему, что

и способен видеть рационалист, вооруженный «алгеброй» практик. Он не замечает, что «небо», «заплатившее» ему Моцартом, сделало это в особо приуроченный час. Не ранее, например, чем был написан «Реквием». Заказан Моцарту и написан им «Реквием»... Он не замечает, что Моцарт – не агнец на черном алтаре Сальериева Рационализма. Что ему, Сальери, неведомы *все* замыслы «неба» (да и того пришедшего в движение хаоса), которое кажется безразличным к судьбе Моцарта и всецело служащим замыслу Сальери...

Ты сочиняешь Requiem? Давно ли? —

с удивлением спрашивает Сальери.

– Давно, недели три...

Сальери не знал этого, когда твердо решился на убийство.

Моцарт и тут, в последние дни жизни, *опередил* его, предвосхитил будущее, чутко слушая «небо», природу, свою судьбу.

И где уж Сальери знать *дальние* смыслы возбужденной им катастрофы?!

* * *

Судьбу Сальери следует отделить от судьбы Моцарта, хотя

эти лица как будто крепко связаны узлом убийства, связаны как палач и жертва.

Убийство (убийство Моцарта) – это судьба Сальери.

Для Моцарта же тут лишь биографический факт, при котором так же проявляется этот характер (гений Моцарта), как и при других фактах его биографии.

Судьба Сальери, достигшая своего апогея в убийстве, упирается в это убийство как в свой финал, свой венец, как в полную осуществленность *призвания* Сальери.

Судьба Моцарта движется поверх его смерти, поверх этого мига, который для убийцы Моцарта есть «звездный час». Ибо Моцарт неубиваем, как неубиваем дух. Неспроста даже и Сальери нечаянно уподобляет его «некоему херувиму», то есть именно нетленному, бессмертному существу. И это уподобление срывается с языка Сальери даже не под влиянием свежего впечатления от музыки Моцарта (как, например, возглас: «Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь»), но в рассуждении наедине с собою, как некая самоочевидность.

Судьба Сальери – убийство. Судьба Моцарта – творчество, *созидание*. (Созидательность гения подчеркнута, кстати, словесной переключкой в конце «маленькой трагедии», когда поминается «Бонаротти»: «Гений и злодейство – Две вещи несовместные... и не был Убийцею *создатель* Ватикана...») Созидание сопутствует физической жизни Моцарта вплоть до последних ее минут. «Мой Requiem меня тревожит...» – и он продолжает играть, наполняя «звуками... ду-

шу», даже когда уже «нездоров» от выпитого яда.

А Сальери? Он не показан Пушкиным *за музыкой!* За клавесином или фортепьяно... Потому что Пушкин ведет речь о подлинной – немзыкальной – природе Сальери, а не о его «профессии», избранной им «профессии музыканта». Эта профессия – антипод призванию – не имеет для Пушкина никакого самоценного значения. И даже «Ла ла ла ла» из оперы Сальери, этот «один мотив», напевает нам *Моцарт*. Словно бы этот мотив может «стать» музыкой, соприкоснуться с нею только *посредством* Моцарта. Самого же Сальери Пушкин не подпускает *непосредственно* к музыке, к творчеству, ибо это означало бы сказать неправду о герое. Художественную неправду. Как и неправду об искусстве. Пушкин в своей обрисовке Сальери так же правдив, верен природе, как правдив и верен природе он в обрисовке противоположной тому фигуры – Моцарта. Который у Пушкина *весь и всегда* за музыкой. Созданной и создаваемой им... Так появляется он на сцене – в сопровождении «скрипача слепого», играющего «арию из Дон Жуана» («Из Моцарта нам что-нибудь!»); так и покидает он сцену, исполняя «мой Requiem».

Творчество, эта *судьба* Моцарта, обнимает собою всю его жизнь. Вся его жизнь направлена на созидание и тем самым против смерти, и потому даже *при* смерти звучит – вопреки ей, поверх нее, над нею – «мой Requiem». Так «надзирает» судьба над жизнью (вплоть до самой гибели) Моцарта, не оставляя никакого «зазора» между его жизнедеятельностью

и его природой. Жизнедеятельность Моцарта до последнего его вздоха соответствует природе его – природе «сына гармонии».

За что ж он погиб? «Для чего» он погиб? То есть как можно понять смысл этой гибели из пушкинской «маленькой трагедии»?

Если бы Моцарт просто умер, мы знали бы только о бессмертии его искусства вопреки смертности самого творца. Насильственная же гибель Моцарта не только не повредила этому бессмертию, но, как ни странно, сама по себе тоже послужила творчеству – доказательству всеобъемлющей идеи созидания. Послужила невольно, и – доказательством от противного: от антисозидания как смерти. Эта насильственная гибель, которая происходит при музыке, при звучащем еще, только что созданном великом «Реквиеме», это прямое пресечение музыки убийством так противопоставили творчество – «злодейству», убийство – творчеству, что о *созидательной* сущности гения стал – под конец пьесы – догадываться, хотя и смутно, даже такой умствующий анти-творец, каков Сальери: «...ужель он прав, И я не гений?.. И не был *Убийцею создатель* Ватикана?» И во всяком случае, впервые в своей жизни Сальери размышляет об отсутствии у него «священного дара» *в связи* со своими поступками и общими свойствами своей личности, которые даются («небом»?) уж точно не гению. Наличие которых является верным знаком отсутствия «священного дара»...

Трагическая гибель Моцарта в пушкинской «маленькой трагедии» возвела разговор о сущности искусства к разговору о жизнетворной функции искусства, о значении искусства для самой *жизни* людей. Она показала, что сущность искусства включает в себе уже и значение его для людей. для самой жизни их... Ведь «музыку... разъял, как труп», а потом убил Моцарта в полном расцвете его созидательных сил не просто алгебраист-анатом, не просто завистник, но *жизнененавистник*, надменно отрекшийся от огромного мира, мучимый «жаждой смерти»... Трагическая гибель Моцарта доказала ту формулу искусства, которая, будучи, казалось бы, самой общей, вместе с тем и самая точная. Формулу, которая включает в себе, говоря языком точных наук, необходимое и достаточное антиусловие творчества. «Гений и злодейство – Две вещи несовместные». Эта формула навсегда отмечает все расширительные толкования искусства, когда подоopleкой, следствием, тайным или явственным пафосом его оказывается убийство. Труп пушкинского Моцарта вечно лежит на пути таких толкований. Его не обойти. Не спрятать под покровом «творческой ночи». И «широким» эстетикам остается, подобно Сальери, бесславно, многогоречно («слова, слова, слова») препираться с Моцартом, с «небом», восклицая над трупом «музыки»: «...Неправда», – тщась *совместить* с гением убийство Гармонии...

А для того, чтобы кардинальная, бескомпромиссная и неизменная суть творчества, то есть «*священного дара*», ста-

ла особенно внятной миру, понадобилось, чтобы Моцарта убил не простой «злодей», но «музыкант-профессионал», номинальный «коллега» Моцарта, или, по-современному говоря, почтенный «делатель ценности». Выбор именно такого героя подчеркнул непреложность бездны между творчеством и *не*-творчеством, пусть последнее обряжено в мантию «науки», тогу «служителя музыки», прикрито торжественными рассуждениями о «правоте», «любви горячей», «долге». Выбор именно такого героя подчеркнул *особую особость* творчества – хоть бы и в сравнении с «усердной», оснащенной «наукою», «самоотверженной» работой «профессионала»³.

«Наука», «ремесло» – вот, как замечено было, понятия, соседствующие в пушкинском тексте и в сознании Сальери со смертью. «Ремесло Поставил я подножием искусству», – говорил Сальери, когда имелись в виду еще кабинетные теоретические деяния: «Звуки умертвив, Музыку я разъял, как труп», «...он слишком был смешон Для ремесла такого», – говорит в конце трагедии Сальери, сомневаясь, что «Бомарше кого-то отравил»... Так понятие *ремесла* неизменно – и все ближе – смыкается с *убийством*. Бессознательное как будто, со стороны Сальери, повторение слова «ремесло»

³ Речь идет о явлении более глубинном, чем лично-пушкинский, авторский, выбор. Ибо невозможно представить себе, чтобы Пушкин, да еще и столь близкий к эпохе, о которой ведет он речь, мог произвольно выбрать в героини-злодей историческое лицо, каков А. Сальери. Тут уместно вспомнить исчерпывающие слова Гоголя: «Если сам Пушкин думал так, то уж, верно, это суцная истина».

во внешне разных контекстах выдает мысль, «плавающую» в подкорке и приходящую на язык как стойкая «метафора» будущего, непреложно практического, чудовищного деяния Сальери. Это, Сальериево, ремесло – разрушительно, в отличие от созидательности творчества. Это ремесло «разымает» дух, как и вообще разывает мир (на «музыку» и «праздничные забавы», «науки, чуждые музыке»). А «степень высокая» в ремесле, или в разывающем «искусстве», совпадает со статусом отравителя, убийцы.

Выбор именно такого (как Сальери), «причастного» к «музыке» героя обнажил даже не несходство, но прямую *полярность* гения и убежденного человека ремесла, пусть они, по видимости, и заняты как будто одним и тем же – хоть, например, «музыкой».

Отношения «профессионала» и творца, ремесла и «священного дара», «алгебры» и «гармонии» проходят через убийство, выливаются в убийство, венчаются убийством, имеют развязкой убийство – вот объективная мысль «маленькой трагедии».

Эти отношения, как и эту мысль, можно выразить и на иной лад: Моцарт и Сальери суть лица *несовместные*.

* * *

Их несовместность угадывается даже тогда, когда Моцарт по видимости едва ли не буквально повторяет слова Салье-

ри:

Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов, —

говорит Моцарт.

Мы все, жрецы, служители музыки, —

говорил незадолго перед тем Сальери.

Однако Моцарт вносит некоторую поправку: «жрецы музыки» становятся у него жрецами *прекрасного*. И уже это способно подсказать нам, что Моцарт и Сальери говорят о разном. На место профессии, формального рода занятий, каким для обоих является «музыка», Моцарт ставит нечто совершенно неконкретное, неуловимое и потому никак не могущее обернуться профессией: *прекрасное*. Оно во всяком случае шире, да и выше (первородней, первичней) собственно «музыки», и «музыка» — это, пожалуй, лишь возможная форма его проявления (воплощения, «вочеловечения»), Моцарт говорит о «едином прекрасном», и «единое» можно понять тут как «только», «единственно» (*только* прекрасного — жрецы). Но вправе мы воспринять это слово и как прилагательное (определение) к «прекрасному»: *единое* прекрасное, то есть именно — открывающееся не в одной «музыке» или через «музыку», но и озаряющее, проникающее также

и другие сферы духа, и уже в силу этой своей емкости известным образом *господствующее* над «музыкой». Не оттого ли, кстати, говорит Моцарт и о «сыновьях гармонии», а не «музыки»? Ведь гармония тоже, как и прекрасное, шире, вездесущней (верховней, первичней), *больше* собственно «музыки»... И как не заметить, что в обоих случаях Моцарт уходит от прямого поименования конкретного рода занятий, так сказать – профессии, возводя работу свою, творчество, к сферам *общим*, «единым» и *высшим*. Имя им: «прекрасное» или – «гармония»... О, не просто «музыке», но Красоте, Единству и Полноте Духа служит Моцарт, музыкант, композит, посредством своего «вольного искусства»! И жречество его («жрец прекрасного») тоже не профессия, не нарочитая приставленность (хоть и самоприставленность), а всецелая внутренняя предназначенность. *Избранность*, как говорит Моцарт. И – *счастливая* избранность. Тем уже счастливая, что посвящена не частной какой-либо и оттого относительной ценности, но многовеликому, многоединому Абсолюту – *прекрасному*...

Но если «музыка» – одна из возможных форм воплощения прекрасного, то «жрец музыки» не является ли тем самым и «жрецом прекрасного» – одним из возможных его жрецов?

Однако «мы», «нас» в речах Моцарта и Сальери предполагают все же разных людей, разные группы людей – разных «жрецов».

Говоря, что «музыка» – возможная форма жизни прекрасного, следует уточнить: *возможная* – это не только не единственная, но и не заведомая. То есть «музыка» может быть и может не быть сопричастной прекрасному. Как не сопричастна ему, «песням райским», Сальериева, к примеру, «музыка». (Которая соотносится с прекрасным разве что так, как *стихи* соотносятся с *поэзией*.)

«Жрец музыки» – *вообще говоря* – не «жрец прекрасного»: называя себя так – суженно, замкнуто-предметно, «вещественно», – он невольно выдает, что видит в «музыке» (искусстве «звуков») некую самоцель, самоценность. Что «музыка» для него не – подчиненная – форма (одна из форм) бытия прекрасного, а равная сугубо себе, самодовлеющая, отграниченно-суверенная сущность.

Отношение между «музыкой» и «прекрасным» – это отношение между малым (а также частным, единичным, случайным) и большим (великим, всеобъемлющим, полным и неделимым). Это лишь на первый взгляд математическое соотношение. Ибо малое не всегда часть большого, малое – это также и враг большого, возможный враг. Великое не растет (не суммируется!) из малого, но может разве что *отражаться* в нем, или точнее: озарять его, *преображая* его, подымая его к себе. (И, разумея как раз последнее, мы говорим о достаточной условности «степеней» в искусстве и обобщаем явления «священного дара» формулой: все – искусство, что – искусство!)

Собственно, Моцарт и Сальери имеют в виду даже и разное число людей. «Нас мало избранных...» (Моцарт). *Мало*, ибо иначе б «не мог И мир существовать; никто б не стал Заботиться о нуждах низкой жизни». *Мало*, а вместе с тем столько, сколько и должно для гармонической целостности мира...

«...Не то мы все погибли, Мы все жрецы, служители музыки, Не я один с моей глухою славой...» – слышим от Сальери. И это двойное «мы все... мы все... Не я один...» нечаянно открывает нам, что их *много*, этих «жрецов», этих профессионалов «музыки» с их «глухою славой»... Этих служителей «малого культа», узкого культа, каждый из которых ревниво, завистливо, самодовольно и «надменно», как Сальери, «предался Одной музыке»... Каждый из которых может и, пожалуй, готов – жрец! – обогреть жертвенной кровью («некоего херувима», «безумца») темный алтарь своего божества, имя которому: Прах. Ибо толпятся вокруг этого алтаря (не «сыновья гармонии»!) «чада праха», «жрецы» тож...

«Отверг я рано *праздные забавы*»; и о Моцарте: «гуляка *праздный*», – говорит Сальери... И Моцарт подхватывает то же слово, охотно соглашаясь с определением, которое дал Сальери ему, Моцарту: «Нас мало избранных, счастливых *праздных*...» Однако этим же Моцарт – походя – не исключает ли из круга «нас... избранных» самого Сальери, рано отвергшего «праздные забавы», изначально отвергшего?.. Но еще важнее смысл, который вкладывает Моцарт в это слово

– «праздные», говоря о малом своем меньшинстве.

Сальериев «гуляка праздный» ближе всего к тому, о чем в «Скупом рыцаре» гневно говорит Барон: «...расточитель молодой, Развратников разгульных собеседник!», – поминая далее «игрока, который Гремит костями да груди загреба-ет»...

И вовсе другое, неизнаваемо иное – у Моцарта: «Нас мало избранных, счастливых праздных, *Пренебрегающих презренной пользой*, Единого прекрасного жрецов»...

«Праздный» у Моцарта – это антипрагматик, антипрактицист; он противостоит «презренной пользе» – низкой, своекорыстной, эгоистической целенаправленности, пренебрегая слепую «пользой», слепую «рациональностью» во имя высокого смысла бытия – «единого прекрасного»... «Праздный» равен «гуляке», «расточителю», «разгульному» бездельнику («игроку») или «безумцу» («Безумец, расточитель молодой», – как восклицал Барон, а вслед за ним: «безумец, гуляка праздный», – Сальери) лишь с точки зрения этой «презренной пользы».

«Праздный», по Моцарту, это не бездельник («гуляка»), но *антиделатель*. Это человек щедрого вдохновения, которое само по себе есть, конечно, *праздник* духа, легко и естественно внемлющего «единому прекрасному». Это человек «вольного искусства», а не «усильного, напряженного постоянства» и вымогающих «молений». «Праздный» – это *свободный*, обладающий даром свободы, необходимой для вдох-

новения. И «праздный» – это, конечно же, человек *антисуеты* и в силу этого уже – *счастливец*, не ведающий, например, забот о славе, мук зависти... Моцарт ни разу не поминает о славе, хотя и называет себя «счастливецом», в то время как на устах Сальери «слава» – радостно или горестно, но именно как мерило счастья – возникает то и дело: «...Не смея помышлять еще о славе»; «Слава Мне улыбнулась...»; «Я счастлив был: я наслаждался мирно Своим трудом, успехом, славой...»; «Не я один с моей глухою славой...»

С точки зрения «презренной пользы», самодовлеющей «низкой жизни», «праздный» – не только не делатель, но и не *деятель*. «Праздный («гуляка» – брат «лежебоки!») – это как бы заведомое отрицание любых деятельных, действительно целенаправленных качеств. Это – сплошное «без» (сплошное «не»!): *бездеятельного*, «*безумца*» томит, оказывается, и «бессонница»... Она как будто не только не следствие «напряженности» труда, но, напротив, *бездеятельный* его источник, «праздный» побудитель его:

...Намедни ночью

Бессонница моя меня томила,

И в голову пришли мне две, три мысли.

Сегодня я их набросал, —

говорит Моцарт.

И из всей этой «праздности», всех этих «отрицаний» какого-либо действия, а тем паче делания, имеющего «усиль-

ность», «напряженность» и урочное «постоянство», рождается – воистину прав Моцарт! – та *безделица*, о которой Сальери, со всем своим чутьем опасности, не может не воскликнуть: «Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!»

Кстати, «смелость» – быть может, важнейшая, в устах Сальери, черта его триединой оценки Моцартовой «безделицы». Ибо «глубина», по Сальери, как мы знаем уже его, – это то, что подвластно измерению и тем самым некоторому «освоению» (меряет же он «высоту» в «безграничном»!). «Стройность» – это то, что можно, пожалуй, выстроить или «придать» (как перстам была придана «сухая беглость»). Но вот *смелость*, даже для него, не поддается алгебраической формуле или линейке. Сальери не может ее ни исчислить, ни себе «придать», ибо как смелости научиться: ведь это смелость «праздности» («безделья», «безученья»), смелость творческой «неги» – или из «неги» и «праздности» рожденная *смелость!*

Вспомним, как Сальери говорил о себе: «...Тогда уже *дерзнул*, в науке искушенный, *Предаться неге* творческой мечты...»

«Дерзнул»... Как будто речь идет о *трудном*. Труднейшем для него, чем «наука»!.. Значит, «нега», как и «праздность», труднодоступна, труднодостижима? «Дерзнул»... Как будто речь о рискованном, опасном?.. О некоем внезапном превышении своих прав или возможностей... О некоем вызове –

себе самому, своей природе. О поступке *демонстративном*, натужном, неорганичном и потому небезопасном...

«Дерзнул... предаться неге...» – надо прочесть как: дерзнул быть смелым, предаться *смелости*.

Вот как – рискуя *собой* – «Сальери гордый» медленно погружался в свою – тогда еще «беззвездную» – «творческую ночь».

* * *

Да, Сальери – мгновениями – словно бы догадывается, что творчество, вдохновение сопряжено не с тою «наукой», в которой он вполне искушен, не с теми «невзгодами», которые он «преододел», не с тем ремесленническим трудом, в который он «так жарко верил», не с тем умением, которому «послушны» его «персты» и «ухо», но со *смелостью* или, иными словами, с некоей *негой* или же *праздностью* – Моцартовой «праздностью»... Что творчество возникает как будто и прямо из «праздных забав» или по крайней мере совершенно *рядом* с ними – как возник Requiem Моцарта:

...На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой. Кликнули меня;
Я вышел. Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас

И стал писать...

Но все существо Сальери противится этой простоте, этой «незаслуженной» награде за «праздность». И умный Сальери находит наконец объяснение всей этой «нелепости», «безумной» этой простоте: «Ты, Моцарт, *бог* и сам того не знаешь; Я знаю, я»... Заметим, что Сальери дважды – охотно! – уподобляет Моцарта неземному существу: «бог», «некий херувим». Но столь *высокое* как будто признание Моцарта есть, в устах Сальери, окончательный, смертный Моцарту приговор. Назвав Моцарта «богом», Сальери уже неостановимо, стремительно движется к убийству.

Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва, —

тут же говорит он и вспоминает о «заветном даре любви» – яде.

Ибо что такое для Сальери, этого «чада праха», *бог*? Дело не только в том, что «бог» («бессмертный гений» тож) кардинально противостоит «нам, чадам праха». Дело еще и в естественно заданном отношении самих «чад праха» к «богу». Это, конечно же, враждебное отношение. И может ли оно быть иным у того, кто, любя себя, ощущает себя, однако, не «божьим» чадом, но «чадом праха»?.. Тут возможны даже и покорность, и страх; и изумление (перед «песнями райскими», например), и, наконец, болезненное, экзаль-

тированное восхищение, – но не любовь, не сердечная вера, не духовная послушность.

И вот «бог» – для Сальери («небо» тож) – это только символ *неправоты*, хоть и имеющей власть над землей, над «чадами праха», над «тупой, бессмысленной толпой». Но, как всякая неправая (непонятная почуждости ее), даже «безумная», эта власть, конечно, *оспорима*. (Подобно тому, как безумие вообще оспоримо умом.)

Неправота, «неправда» бога, или «неба», ясна искушенному в разных «науках ума» Сальери, как ясна ему «простая гамма», и этот «бог» ему, в сущности, совершенно неинтересен: неполезен. Назвав Моцарта богом, Сальери вместе с тем, – быть может, как никогда досель, – сомневается: «Что пользы в нем?» – в «боге», или в «некоем херувиме», или в «неправом» небе, *праздно*, напрасно, *бесполезно* посылающем – с «летучим» божественным неким существом – «несколько... песен райских», чтобы на миг, обманно и воистину праздно – тщетно – возмутить «бескрылое желанье В нас, чадах праха»... Ибо Сальери собою («нами» – вон теми кропотливыми муравьями в кружевах и камзолах) привычно подменяет целый мир, в его глазах – заведомо «бескрылый».

С тех пор как Сальери увидел в Моцарте «бога», его уже не заинтересует музыка Моцарта. Сальери утвердился в сознании ее *бесполезности*, или, иными словами, «неправоты»:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?..

Requiem, несомненно, и это, конечно, может предположить Сальери, – и есть «новая высота» Моцарта. Новая высота – хоть бы в сравнении с тою «безделицей», с которой Моцарт пришел к нему накануне, поясняя ее: «Представь себе... кого бы? Ну хоть меня, немного помоложе... Я весел... Вдруг: виденье гробовое...» Сальери нетрудно догадаться, что то, прежде, «виденье гробовое, внезапный мрак...», о чем он, Сальери, мгновенно воскликнул тогда: «Какая глубина!..», – могло развернуться в Requiem'e уже с грандиозной мощью. Но Сальери «бросает яд в стакан Моцарта», ничуть не заинтересовавшись новой Моцартовой высотой – не думая о том, что может уже не успеть услышать от Моцарта его Requiem. Он *не хочет* слушать музыки Моцарта, а чуть позже, когда Моцарт уж выпил свой стакан и «идет к фортепиано», *не может* уже слушать и слышать, и «звуки» могучего «Реквиема» суть для Сальери лишь подтверждение *реальности* его, Сальери, блаженного *самобытия*, принесшего ему легкость, приятность, счастливую тишину полной собою его наконец-то свободной «души»...

* * *

Но сознает ли все это Моцарт?

«Когда бы все так чувствовали силу Гармонии!» – восклицает он, разумея Сальери, который «слезы... льет»: непонятные Моцарту слезы совсем иного, не творческого восторга. «Все предались бы вольному искусству», – продолжает Моцарт, хотя «друг Сальери» уже предался как раз убийству, «злодейству»...

В их диалоге есть нечто от «театра абсурда». «За твое Здоровье, друг, за искренний союз, Связующий Моцарта и Сальери», – пьет Моцарт свой отравленный стакан.

Как абсолютен контраст между мыслями Моцарта и Сальери! Как младенчески доверчив Моцарт!.. Как простодушно толкует он «друга Сальери»! Как *простоват* он, совершенно не видящий очевидного... Его суждения о Сальери так расходятся с реальностью, что, когда б дело не кончилось убийством, тут возможен был бы, кажется, даже и комический эффект. Ведь нет как будто той восхищенной, идеализирующей нелепости, какой не сказал бы в своей «слепоте» Моцарт о «друге» – Сальери!

Так неужели же Моцарт и впрямь глуп, и правы те, кто считает: «Как ум, как сознание, Сальери гораздо выше Моцарта»? (А так считал, например, и Белинский.)

Конечно, нет. Речь идет просто (у Пушкина) о двух столь «несовместных» мирах, «несовместных» действительностях, что каждая из них попросту *недействительна* для другой, «в глазах» другой... В этом смысле «как ум, как сознание» Сальери и Моцарт равны, то есть равно ограничен-

ны: ни один из них не может выйти из круга *своего* сознания (так что нам остается решить только, чей круг сознания истинней или нам ближе).

«Я знаю, я», – кричит о себе действительность Сальери, отвергая всю, *недействительную* для нее, правду, действительность Моцарта, которая, по Сальери, в лучшем случае *случайна*; залетна, мимолетна до прозрачности, как те «несколько... песен райских», что занес – шальной и напрасный, «безумный» – «некий херувим».

«...Гений и злодейство – Две вещи несовместные. Не правда ль?» – легко, бегло, едва ль не как «общее место» говорит Моцарт, вовсе не видя нужды доказывать эту самоочевидную для его действительности истину, потому что он не принимает всерьез действительности иной, Сальериевой, где царят вовсе иные – и столь же самоочевидные для нее – вещи. Ведь вот как ту же фразу повторяет, пытаясь осмыслить ее, Сальери: «Гений и злодейство – Две вещи несовместные. *Неправда*: А Бонаротти?..»

Как Сальери не понимает того, что «бессмертный гений» способен – абсурдно, с точки зрения Сальери, – озарять «голову безумца», и потому стремится эту «недостойную» гения голову «упразднить», так и Моцарт произвольно (каждым своим жестом, интонацией, репликой, поступком – всем своим бытовым, творческим своим, *слепо-озаренным* поведением) «упраздняет» – как абсурдный, *недействительный* – мир «бескрылого желанья», безвдохновенных тщеславных

«трудоу», помпезного самонесения («Ах, Сальери! Ужель и сам ты не смеешься?») – мир «не-гения», то есть не-творчества, где допустимо, находит место себе и, в сущности, даже неизбежно «злодейство»... «Ах, правда ли, Сальери, Что Бомарше кого-то отравил?» – недоверчиво спрашивает Моцарт, сомневаясь в такой вероятности, удивляясь такой – вполне умозрительной для него! – «действительности»... «Не думаю...» – отвечает Сальери по поводу Бомарше-отравителя. Но как по-разному объясняют они с Моцартом свое «не думаю»!

«...Он слишком был смешон Для ремесла такого», – отзывается Сальери о Бомарше, ища у того субъективные (и, по Сальери, отрицательные даже: «смешон»!) черты, помешавшие Бомарше быть отравителем. «Он же гений...» – поясняет *то же самое* Моцарт, не видя нужды углубляться в личные особенности, индивидуальные черты Бомарше. И то, что об одном и том же человеке мы слышим столь разные отзывы: «смешон» и «гений», – лишний раз подчеркивает «несовместность» говорящих, а с другой стороны – сближает, *уравнивает* Бомарше с Моцартом: «смешон» – говорит Сальери о Бомарше: «безумец» – о Моцарте; а «безумец», с точки зрения *ума*, как раз именно «смешон»... Это и позволяет Моцарту прямо сравнить Бомарше с собою, просто-душно и именно *смешно* в этом простодушии сравнить: «Он же гений, Как... я».

Однако в круг *гениев* попадает тут и Сальери; ведь Мо-

дарт сказал: «Он же гений, *Как ты да я*». Но Моцарт все-таки не бахвал да и не льстец! И мы начинаем понимать, что «гений», в устах Моцарта, – отнюдь не искусствоведческая оценка конкретному автору (Бомарше ли, себе ли, или Сальери), не особое личное самосознание, но как бы общее, естественное условие, заведомая предпосылка, без которой и попросту невозможно искусство. Какое бы то ни было, то есть, собственно, *единственное*, постоянно равное себе, «единосущное» искусство, не делимое Моцартом на разряды и ранги, сравнительные величины его творцов. Слово «гений», в устах Моцарта, справедливо толковать как просто «художник»: оно, у Моцарта, знак общности, а не различия творцов. И представления пушкинского Моцарта об *общности* между художниками (будь то музыканты или поэты), между разнообразными жрецами «единого прекрасного» не позволяют трактовать идею «маленькой трагедии» как «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения»⁴. Ведь это означало бы – пойти вслед за Сальери, с его «алгеброй», ревнивой иерархией «степеней».

Талант и гений... Нет такого противоположения ни для пушкинского Моцарта, ни для самого Пушкина! Нет меж ними острых коллизий, антагонизма, «несовместности». И если противоположение в паре: «талант – гений» возникает, если намечается между ними режущая «несовместность»,

⁴ Как известно, этот взгляд Белинского получил огромную поддержку в пушкиноведении XX века, как и в сценических интерпретациях «маленькой трагедии».

значит: не гений перед нами или – не талант; значит, кто-то, один из них, не по праву попал в эту – дружественную – пару... Этого-то и не понимает Сальери, как всегда думающий об иерархии в искусстве, озабоченный первенством, классификациями, исчислением величин. Он думает о художнике не как о *типе*, несущем родовые черты, но как об обособленном индивиде и потому ищет единичные прецеденты, разыскивает в истории убийцу-творца, творца-убийцу: «А Бонаротти?..» – пытается ухватиться он не за Бомарше, так за «Бонаротти» – в жажде следить не общее, а единичное, исключительное, авось и «вкрапленное», чтоб хоть оно «узаконило» самого Сальери, оказалось «совместным» с Сальери.

Но пальцы умного Сальери опять хватаются за воздух.

...Или это сказка

Тупой, бессмысленной толпы – и не был

Убийцею создатель Ватикана? —

говорит он, *спрашивает*, а сам словно катится уже на дно этой «тупой, бессмысленной толпы»...

* * *

Сальери и впрямь умен. Ведь как ни жаждет он признания, *награды*, а вот все-таки *не* верит – высшему из авторитетов! – Моцарту, когда тот говорит: «...Он же гений,

Как ты...». «Свидетельствую» Моцарта «в пользу» Сальери склонны порой верить читатели «маленькой трагедии», но не ее угрюмый герой. Он-то чувствует: не о гении в оценочном смысле слова ведет Моцарт речь, а вообще об искусстве. Слова Моцарта не оставляют для умного Сальери *никаких* надежд.

И ведь как корректен, тактичен – произвольно, как будто нечаянно – «беспечный» Моцарт относительно истины! Оба раза, когда он вроде бы восхищенно оценивает Сальери, его речь заканчивается коротеньким – но как не заметить его! – «Не правда ль?». Оно, конечно, многозначно в своей живой интонации. Тут и приглашение к собеседнику – соучаствовать в высказанной мысли; тут и деликатность, избегающая категоричности; тут и подчеркивание высказанной мысли; но тут вместе с тем и неуловимое словно бы *отрицание* адресованных Сальери похвал и, во всяком случае, сомнение в них...

Сальери не отвечает на эти «Не правда ль?». То есть не отвечает прямо, не отвечает самому Моцарту. «Ты думаешь?» – лишь однажды (в первый раз) откликается он, и тут же следует пушкинская ремарка: «Бросает яд в стакан Моцарта». И возможно ли большее доказательство тому, что самолюбивый, тщеславный Сальери ни на секунду не отнес к себе эти, казалось бы, максимально лестные для него слова: «...Он же гений, Как ты да я...»?

Убийство Моцарта при этих именно словах есть исчерпывающее признание *человека ремесла*, что он не в состоянии

не только сравняться с «гением», *художником*, но и вообще как-либо *сотрудничать* с ним. Что, не умея сосуществовать с ним, он может «утвердить» себялишь убийством его – антипода, «врага», *гения* (а собственно, и просто творца).

Но может ли он впрямь утвердить этим себя?

* * *

Слова Моцарта о гении и злодействе сыграли нечаянно роковую роль... Собственно, еще до этих слов Сальери, зная, что он – не гений, решился на убийство. Так что, казалось бы, Моцарт своей ослепительной в простоте ее формулой не внес ничего нового в ситуацию, клонящуюся к убийству. Ничего нового, кроме *предрешенности* такой ситуации с развязкой-убийством или по крайней мере *неуникальной возможности* ее. Ничего нового, кроме пророчества полного крушения Сальери... Личная воля, мучительное ожидание, со стороны Сальери, верного, точного мига («Теперь – пора!»), многосложные рассуждения его в пользу убийства, богоборческий вызов «небу», так сказать – «героическая» («я не трус») личная решимость на «подвиг»-«долг» – все это, обеспечивавшее Сальери пусть не художественную, но все же индивидуальность, перешло в план банальности, перекрылось неоригинальным *общим* законом для людей типа Сальери. «Гений и злодейство – Две вещи несовместные»; и, значит, не «гений» (то есть всякий чуждый духу творче-

ства, жизненосному духу созидания – в великом ли, в малом ли) со «злодейством» в принципе совместим?.. Так Сальери уравнивается с неким безликим множеством, которое даже шире «всех нас», кропотливых «жрецов, служителей музыки» с их «глухою славой»; которое размывает цеховой, кастовый круг «надменных» профессионалов «музыки»...

Убийство Моцарта оказывается лишь звеном, ступенью крушения Сальери. Крушения, которое проходит даже и через Сальериев «звездный час».

* * *

«...Неправда: А Бонаротти?» – в последний раз ухватится он за «пример», «прецедент», *побивающий* Моцарта, но тут же услышит рядом с собой колыханье «тупой, бессмысленной толпы», точно как он, Сальери, точно тем же, что он, «опровергающей» Моцарта...

Как же *умный* Сальери совмещается в своей философии со «сказкой *тупой, бессмысленной* толпы? Совмещается умом и духом («смыслом») своим – с нею?

Но он всегда был, в сущности, человеком толпы. Некоего *роя*, из которого он «усильно» пытался выскочить, вырваться, обладая повышенными, сравнительно, музыкально-техническими данными (или способностями), но неся на себе, однако, «духовную» печать этого «роя», «тупой, бессмысленной толпы» – ее страсти, ее идеалы, ее *антидух*. Зависть,

тщеславие, страсть к первенствованию, пусть и внешнему; инстинкт самовыживания, своекорыстья, возводимый в философию «справедливости», «правоты» и разумной «нормы»; самодовольство, которое предполагает обвинение хоть бы и целому миру, если мир не воздаст награды тому, кто сам так доволен собой, – вот черты человека толпы, или «роя», и особенно – *повышенных способностей* человека толпы. Эти повышенные способности, выражающиеся в усидчивости и переимчивости, прилежании к учению, в терпеливом, расчетливом самоограничении, в культе «всесильного» ремесла, в имитационных свойствах и целеустремленности, неизбежно питают и обольщают самолюбие, разжигают жажду славы, ибо они не имеют опоры в духе. Выкристаллизовавшись в «толпе», выделившись *на фоне* ее, они научают своего носителя презирать толпу, но не в силах его от нее оторвать. Они внешне отчуждают его от нее, но не поднимают над нею.

«Из всех болезненных стремлений, страстей, странностей – самые ужасные те, с которыми рождается человек, которые, как проклятие, получил он при рождении вместе с своею кровью, своими нервами, своим мозгом», – говорил о Сальери Белинский.

Проклятие Сальери, пожалуй, в том и состоит, что он, *человек толпы*, пожелал сравняться с «гением». Это трагедия *антидуха*, позарившегося на чуждые ему сферы. Трагедия «чада праха», посягнувшего на «бессмертного гения»...

Но может ли антидух быть субъектом трагедии?

Он вносит ее в мир, как дикую дисгармоническую ноту, ничего не зная о том катарсисе, который дарит нам откровение гения да и вся *несовместность* «сына гармонии» с умным, способным, «непокладающим рук» тружеником убийств.

1981

Чаша дружбы Из «Притчи о Моцарте»

Трижды на протяжении «маленькой трагедии» Моцарт называет Сальери другом. И всякий раз – в ярком контрасте с чувствами, планами Сальери. Всякий раз – вопрос. И чем больше вопрос, тем тверже, полнее звучит это обращение: друг. Это подобно, пожалуй, тезе и антитезе в музыкальном произведении, двум несогласным темам, разрастающимся, все драматичней звучащим в оркестре, в сгущении туч, которые неминуемо разразятся грозой.

«Нет, мой друг⁵, Сальери! Смешнее отроду ты ничего не слыхивал...» – в первый раз говорит Моцарт, непосредственно за тем, как Сальери наедине с собой – наедине с нами – признался в лютой зависти к Моцарту.

Впрочем, это «мой друг» – еще только, пожалуй, принятая в обществе любезно-доброжелательная форма обращения, смягчающая речь, чтобы та не звучала холодно, официально. Эта форма не непременно предполагает истинную дружбу, как, кстати сказать, зависть, мучительная зависть, в которой признался Сальери, не обязательно предполагает убийство. (Для убийства ей надобно пройти путь до ненависти, развиться в ненависть, не оставляющую места тому му-

⁵ Здесь и далее в тексте Пушкина разрядка и курсив мои. – Т. Г.

чительному, произвольному любованию, которое допускает, а быть может, и предполагает зависть, гложащая прежде всего самого завистника!)

«Представь себе... кого бы? Ну, хоть меня – немного помоложе; Влюбленного – не слишком, а слегка – С красоткой, или с другом – хоть с тобой...» – во второй раз произносит Моцарт это слово («друг»), и как раз после того, как Сальери с большим раздражением, даже негодованием выказал свое неприятие поведения, строя чувств – «нежданной шутки» – Моцарта, решившего угостить Сальери искусством «слепого скрыпача»...

Выказал не только нелюбезность к гостю, но, пожалуй, оскорбил его своей нетерпимостью, не тая, не смиряя своих расхождений с ним, и загладил обидную свою вспышку неловко, с грубоватой поспешностью – не извиняясь, а попросту переходя на другое: «Что ты мне принес?»

Впрочем, Моцартово «с другом – хоть с тобой...» и тут звучит еще без твердой определенности, звучит предположительно: с кем бы?.. «Хоть с тобой» – подобно: «Представь... кого бы? Ну, хоть меня...» Тут Сальери оказывается другом весьма условно, лишь ради подручного примера, умозрительной сцены, приблизительным очерком которой предваряет Моцарт исполнение своей «безделицы». И этот пример: «с другом – хоть с тобой...» – так же не обязателен, как, в свою очередь, негодование Сальери на легкомысленную, «кошунственную» шутку Моцарта и размолвка,

с ней связанная, не обязательно вещают убийство...

И лишь в третий раз – когда Сальери «бросает яд в стакан Моцарта» – Моцарт говорит твердо, с наибольшей полнотой сердечного смысла, явно и прямо разумея вот этого своего собеседника – Сальери, сидящего с ним за одним столом:

За твое

Здоровье, друг, за искренний союз.

Связующий Моцарта и Сальери...

Это «отвердевание», вызревание полновесного щедрого смысла, усиление интонации, набирающей вескость, звонкость сообразно столь же растущей обратности реальной (Сальериевой) ситуации, слепо, зряче, наконец и спешно движущейся к злодейству, выдержано по всем правилам контрапункта, музыкального художественного алогизма, способного передать фантастическую правду действительности.

«Партия Сальери» в этом ее плане – «дружбы» к Моцарту – строится короче и проще. «Друг Моцарт», – произносит Сальери лишь однажды, лишь при развязке их отношений, лишь после убийства, ибо лишь труп Моцарта («врага», «злейшего врага») может быть воспринят как *друг* «честным» Сальери. Мягкое, нежное, то бишь размягченное, это «друг Моцарт» звучит жутковатым лиризмом, сообщая финалу вещи болезненную, зловеще-ласковую беглую краску, которая тут же поглотится, впрочем, высокой, открытой трагедией – Моцартовым «Реквиемом», мощным светом «бес-

смертного гения», покидающего мир.

Удивительна выносливость Сальери, ведущего двойную игру! Удивительна и «честность» его, лишь однажды назвавшего Моцарта другом, лишь в тот миг, когда Моцарт вполне уже на пороге смерти! Честность, обусловленная ненавистью. Слишком большой, чтоб язык повернулся назвать другом живого, еще не обреченного смерти Моцарта! И Сальери именует его так, лишь убедившись, что всецело удался трудный, баснословно счастливый, идеально выполненный замысел злодейства.

Постой,

Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня? —

не сразу верит Сальери сбывшемуся счастьем и даже как будто теряет, а вернее — словно бы жаждет продлить вожаделенный миг. Что в этом троекратном «Постой» — бессознательное заклятие счастливого мгновения, а не трагическая потрясенность содеянным, это доказывается спешным, находчивым враньем Сальери. Вот этой лицемерной добавкой: «...без меня?» («...выпил!.. без меня?») — будто Сальери непременно надобно было чокнуться «за искренний союз» с Моцартом или вместе с ним выпить... яду!

Это — вранье для Моцарта, Ведь только что, именно бросив «яд в стакан Моцарта», Сальери торопил, понукал его: «Ну, пей же». Без тоста и, кажется, вне своего участия. Так

надо же как-то объяснить теперь эту восхищенную растерянность – это «удерживание», попытку замедлить, «остановить» мгновенье!..

Остановить – тут не значит пресечь; значит – продлить. И Моцарт, сверхъестественно чуткий Моцарт впервые... почти груб. Грубо-отрывист:

Довольно, сыт я.

Словно б именно: длить – довольно. С тебя – довольно. Как достаточна и сытость самого Моцарта: ложью? Смертью?..

Слушай же, Сальери,
Мой Requiem. (*Играет.*)

Но «*Мой Requiem*» слышится тут для Сальери (да и для нас) не как: «мою музыку», «мое сочинение – Requiem», но как: голос моей смерти, моего погребения, голос заупокойной обедни *по мне*... Которой заканчивается обед в трактире.

Словно бы Моцарт сам объявил тут о своей смерти. И только теперь, вполне удостоверясь в безусловно, безусловно содеянном, Сальери называет его другом, а вместе с тем – плачет.

«Ты плачешь?» – Моцарт прерывает игру. И по той же огромной своей чуткости больше не продолжает ее, несмот-

ря на призыв Сальери: «...спеши Еще наполнить звуками мне душу...» Музыка словно сама собой замирает, встретившись с торжествующим злодейством. Немеет, неуместная здесь...

Музыка в «маленькой трагедии» вообще звучит не иллюстративно, но как развитие действия, будучи в этом смысле равноправной с поэтическим словом. И всякая пушкинская ремарка о Моцарте: «играет», – равносильна тому, как если бы Моцарт говорил или даже совершал поступки. Мы, читатели, должны слышать – в воображении, воспоминании – музыку Моцарта, не торопясь дальше по тексту, всякий раз, как Пушкин указывает: «Играет».

Музыкальные «монологи» Моцарта – это не аппликации, но мощная внутренняя пружина действия, а пресечение музыки, фортепианного монолога – знак существенного поворота в происходящем на сцене, в душах обоих героев.

Моцарт прерывает игру:

Ты плачешь?

Значит, он слышит слезы «друга»? Значит, это не тихие, беззвучные слезы, безобидное, не отвлекающее исполнителя умиление гармонией льющейся музыки?.. Значит, это иные слезы, перебившие игру Моцарта, помешавшие ей сторонним своим, чуждым звуком... И неспроста Сальери говорит Моцарту об «этих слезах»: «Не замечай их...» Потому

что Моцарту отнюдь не должно видеть и слышать их, понимать их!

«Друг Моцарт... Продолжай, спеши...» – уведят Сальери Моцарта от «этих слез».

И тут важно обратить внимание, что первую часть краткого своего монолога («Эти слезы...» – до слов: «Друг Моцарт...»), монолога после вопроса Моцарта: «Ты плачешь?» – Сальери произносит в сторону, хотя Пушкин не дал тут ремарки, поскольку вообще не потратил на поведение Сальери ни одной ремарки, кроме: «Бросает яд в стакан Моцарта».

Скудость авторских ремарок относительно Сальери прямо связана с образом действующего лица. Эта скудость очень заметна на фоне целого ряда прямых указаний на жесты, движения, действия Моцарта: «хохочет»; «за фортепиано»; «за фортепиано»; «Играет»; «Уходит»; «Пьет»; «Бросает салфетку на стол»; «Идет к фортепиано»; «Играет»... Обилие ремарок, отражающих поведение Моцарта на сцене, – знак живого, жизнедеятельного характера, а также его сложности – непредугадываемости реакций, подвижности его состояний, «многоликости» и многозначности его, выражающего себя не только в слове, быть может, даже и не столько в слове, – потому что малоречивому Моцарту тесно в словах, как ни глубоки его лаконичные речи; ему необходима для выражения себя музыка да и вообще движение: он не только мыслит, но в полном смысле живет на наших глазах! В от-

кровенном, богатом его сценическом поведении выясняются перед нами многие стороны его жизни, разнообразные – а не только мыслительные – ее проявления.

Сальери же вполне уместен в своих речах, вполне выражает и обнажает себя в словесном размышлении (как ни лживо и хитроумно оно порой), и нет нужды дополнять или комментировать его слова указанием на жесты, позы, движения – кроме того главного, а можно сказать – единственного, движения, когда он «бросает яд в стакан Моцарта». Упрощенности характера, его сравнительной однолинейности соответствует и внешняя статичность его, которая способствует впечатлению мертвенности героя, отчужденного от многогранной, искрящейся, животрепещущей *жизни*.

Если в Моцарта надо вслушиваться и вглядываться, едва поспевая за его «переменчивостью» – быстротою и тонкостью эмоциональных красок, сменяющих друг друга, сливающихся, набегающих друг на друга в его словах и движениях, то относительно Сальери приходится только тщательно взвешивать его самооправдательные слова, идя индуктивным путем к оценке искренности его заверений и признаний.

Как и сама жизнь, Пушкин не делает нам поблажки: не подсказывая заключений и выводов, он с огромною точностью показывает нам жизнь в ее лукавой понятности и самоакцентированных сгущениях, обманчивой сложности и обескураживающей простоте. Он показывает нам те моменты ее, где особенно вызрели ее тенденции, приглашая нас

самых выстроить «всю» панораму прошлого и возможного будущего, распутать тугой клубок, в котором нет, однако, ни одной лишней или случайной нити. Именно в этом, последнем, отношении жизнь, показываемая им, «действительнее самой действительности», а иными словами, является почвой для самопроизрастания мифа...

Итак, слова:

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно.

Как будто тяжкий совершил я долг,

Как будто нож целебный мне отсек

Страдавший член! —

произносит Сальери именно в сторону. Они не для Моцартова слуха, и Моцарт не слышит их. Иначе странно было бы, что он, да еще столь тревожный, как в эту встречу с Сальери, не заинтересовался: какой тяжкий долг совершил Сальери? что сделал он?.. Ведь если кто исполнил нынче долг, то, пожалуй, именно Моцарт: написал Requiem, выполнил заказ, завершил большую работу... Иначе странно было бы, что Моцарт, хотя и прервал музыку (свою игру), продолжает воодушевленно беседовать с Сальери, и даже – со счастливой, безоблачной интонацией, сверкнувшей в последнем его монологе при мысли о жрецах «единого прекрасного»...

Но Моцарт не слышал признания «друга», признания, вырвавшегося, когда Моцарт объявил о своей смерти («Мой

Requiem»). И, не слышав слов Сальери о совершенном тяжком долге, «ноже целебном» – пресекающем жизнь Моцарта, – он готов счесть растерянность, косноязычие застигнутого в слезах Сальери да и сами «эти слезы» за знак чрезвычайного душевного волнения, вызванного музыкой Requiem'a. Но и при этом, с интуитивной своей точностью, он отмечает не умиленность, растроганность «друга», но потрясенность, похожую на... поверженность:

Когда бы все так чувствовали *силу*
Гармонии! —

говорит Моцарт.

Не красоту, не благодатность, не радость – силу этой «царицы грозной» (какова она, Гармония, для Сальери)!

И лишь позже, отвлекшись от слушателя и задумавшись о создателях, творцах «вольного искусства», он говорит о счастье, приносимом Гармонией:

Нас мало избранных, *счастливицев* праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Праздных... Вольных! Не угнетенных «усердием», как и заботой о пользе. Видящих, *смысл* Гармонии в *счастье* бескорыстно предаться ей. Бескорыстно, самозабвенно служить «единому прекрасному»...

И есть ли непреложные основания полагать, что, говоря: «Нас мало избранных...», – Моцарт имеет в виду Сальери? Разве Сальери кажется ему «счастливецem праздным»? Да еще после сцены со «слепым скрипачом»?.. Вряд ли! Вряд ли умный Сальери может казаться таковым – кому бы то ни было... Да и назвать так усердного Сальери значило б только обидеть его.

В последнем монологе Моцарта переплетаются несколько тем, несколько объектов размышлений. Вернее – сменяют друг друга, вовсе не прямо друг с другом соотносясь, Мысль о «счастливых праздных» музыкально и по существу достаточно обособленна. Это, пожалуй, вполне самостоятельная партия одного из ведущих инструментов в той симфонической картине, какою является этот Моцартов монолог. Это становится ясным, когда задумаешься вообще о строе речи Моцарта, совсем не похожем на четко-логические речевые конструкции Сальери, – о «текучей», переливающейся Моцартовой речи, где строго логические связи заменены свободно-ассоциативными, мысль «самовозжигается» вне заданного плана и сочетается с другими по творческим законам союза, присущего гармоническому мироощущению «Довольно, сыт я», – с неожиданной резкостью сказал Моцарт, словно бы желая пресечь лицемерную дружественность Сальери, которой прежде как будто не замечал, не настораживался...

А может быть, это мы не замечали истинного его ощу-

щения Сальериевой «дружбы»? И если взглядеться внимательно, не увидим ли: на всем протяжении пьесы Моцарт не столь уж уверен, что Сальери – его друг, а способность, даже стремление Моцарта к «искреннему союзу» с не похожим на него, Моцарта, Сальери не означает, что Моцарт считает этот союз данностью...

Моцарт совсем не уверен, что Сальери – его друг! Моцарт постепенно- идет, «движется» к этой дружбе, хотя и желает ее, как то вообще свойственно его открытой, доброжелательной душе.

Иной миг кажется даже, что «друзья» лишь на наших глазах толком знакомятся друг с другом – начинают толком друга узнавать.

Моцарт идет навстречу дружбе с Сальери вопреки несогласиям, размолвке, спору, то и дело затеваемому хозяином, который ни одного поступка, ни одного слова Моцарта не в силах оставить без возражения. «Дружба» намечается, собственно, только в миг перед обедом – в связи с обедом, когда Сальери, одушевляясь коварной мыслью, нежданно и вроде бы чтоб погасить все прежние, пустые якобы расхождения, предлагает:

Послушай: отобедаем мы вместе
В трактире Золотого Льва.

«Пожалуй», – соглашается Моцарт. «Я рад», – говорит он.

Говорит тепло, а впрочем, и чуть подчеркнуто, словно хочет сказать, что *ценит* дружелюбное предложение.

Моцарт не предполагал совместного обеда, когда шел к Сальери, гонимый «черным человеком»... Подобно тому как Сальери не предполагал прихода Моцарта, когда производил свой монолог о зависти к нему. Моцарт не рассчитывал обедать с Сальери. И потому —

Но дай, схожу домой, сказать
Жене, чтобы меня она к обеду
Не дожидалась.

«Жду тебя, смотри ж», — строго, тревожно вослед ему говорит Сальери. То есть: не обмани («смотри ж») моей надежды, внезапного моего везения. Не ускользни! Ведь, быть может, тут со стороны Моцарта вежливая уловка, за которой — обман, уклончивость, отказ от приглашения? Ведь, быть может, жена удержит Моцарта дома?..

Сальери так мало знает Моцарта, что не верит его слову, его обещанию, его искренности. И тревожится там, где, с Моцартом, это совершенно напрасно!

Очевидно: назначенный сейчас обед — первый совместный, приятельский обед Моцарта и Сальери. Первый. Который мог бы послужить скреплению дружбы, так обычно и скрепляемой: ритуально. Вот ведь, ожидая Моцарта, чтобы отправиться в трактир Золотого Льва, Сальери вспоминает разные «трапезы» в прежних своих компаниях, и среди них

– ни одной с Моцартом. То были другие, не вполне достойные «заветного дара любви», «дара Изоры» сотрапезники:

...сидел я часто

С врагом беспечным за одной трапезой

И никогда на шепот искушенья

Не преклонился я, хоть я не трус.

Хотя обиду чувствую глубоко...

...Как пировал я с гостем ненавистным,

Быть может, мнил я, злейшего врага

Найду...

...Тогда не пропадешь ты, дар Изоры.

И я был прав! и наконец нашел

Я моего врага...

...Теперь – пора! Заветный дар любви,

Переходи сегодня в чашу дружбы.

До сегодня Сальери не видел Моцарта за своим пиршественным столом, за «одной трапезой» с собою. И лишь сегодня такой – беспримерный, долгожданный – обед: со «злейшим врагом», воплощением «злейшей обиды», с каким не сравнятся все прежние, – с Моцартом!..

Моцарт же смотрит на дело иначе. Он, конечно, не может оскорбить отказом, а тем паче обманом дружелюбное, каким внешне выглядит оно, предложение Сальери («Послушай: отобедаем мы вместе...»). И, гонимый «черным человеком»,

желая уйти, скрыться от него, он, как то и вообще бывает с обреченными в тесном круге смыкающейся судьбы, приходит к нему же, «в трактир Золотого Льва»: «Вот и теперь Мне кажется, он с нами сам-третей Сидит»... Моцарт с трудом, большим трудом на сей раз преодолевает свою пасмурность, этого черного призрака – «виденье гробовое», которое приблизилось как никогда близко, придвинулось вплотную, «сам-третей сидит»... И все-таки Моцарт смотрит на совместную трапезу с «коллегой» – суровым, слишком раздражительным, нетерпимым, но теперь оживленным, разве-селившимся Сальери – так, как и смотрят на подобные встречи, «трапезы» в отдельной, «особой комнате» трактира прямодушные, открытые люди, чуждые задних мыслей, недоверчивости и опаски уронить свое достоинство щедростью, дружественностью:

За твое
Здоровье, друг, за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии, —

пьет Моцарт. За будущее, начало которому положено, – может быть, скреплено этой вот трапезой в трактире Золотого Льва, где поднята Моцартом «чаша дружбы»...

Моцарт желает этого будущего – союза, «искреннего союза» – равно и себе, и Сальери, и для себя, и для Сальери.

«Зарождение» дружбы между Моцартом и Сальери выпа-

дает как раз на час смерти Моцарта, когда яд брошен уже в стакан Моцарта (в «чашу дружбы») и яд этот выпит за здоровье Сальери, за «искренний союз» лиц несовместных...

Развернутый Пушкиным сюжет отношений героев может быть прочитан *так*. С немалыми, кажется, основаниями прочитан не как давняя дружба с трагической развязкой ее, а как лишь намечаемая Моцартом – которой вовеки не состояться в действительности! – дружба между не слишком близкими знакомыми, нечасто встречавшимися, хоть и с вниманием (а со стороны Моцарта – доброжелательностью) следившими, больше издали, друг за другом.

«Ты здесь!» – поражается Сальери пришедшему к нему Моцарту. «Давно ль?»

«Сейчас», – отвечает Моцарт.

Недавно!

«Ты сочиняешь Requiem? Давно ли?» – спрашивает Сальери в трактире. Потому что многое в Моцарте для него – новость. Неизвестно ему. Неожиданно для него. И, будучи придвинутым близко, непосредственно к зрению, слуху, ощущенью Сальери, поражает своей непредсказанностью, «беззаконной» непредсказуемостью...

Их личные отношения не имеют давности. Они складываются и развязываются «сейчас». На наших глазах.

Что никакой давности и, во всяком случае, глубины нет за личными этими отношениями, узнаем из слов самого Сальери. Который досель не только не пировал (не обедал вме-

сте) с этим «гостем ненавистным», или «злейшим врагом», но и вообще до прихода Моцарта, в первом своем монологе, ничего конкретного, очевидческого не может сказать о Моцарте. Тут, в первом его монологе, много автобиографических сведений, но чувство к Моцарту («Я завидую; глубоко, Мучительно завидую») дано совершенно поверх личных каких-либо взаимоотношений. И это не потому, что Сальери склонен к сверхличным каким-нибудь мыслям. Нет, он, самовлюбленный мученик надменной и завистливой своей «музыки», отнюдь не склонен к сверхличным мыслям!

«О Моцарт, Моцарт!»... Да, Сальери много думает о Моцарте. Много завидует Моцарту. Но что знает он о нем? Помимо его славы? Помимо его гения, воплощенного в музыке?.. Что знает он о Моцарте-человеке? О жизни Моцарта?..

«Гуляка праздный», – говорит он. Но ведь так сказать мог бы, пожалуй, отнюдь не близкий Моцарту человек. Именно – посторонний человек. Так, быть может, даже и говорил о Моцарте «весь город», пресловутые «все», на которых любит ссылаться Сальери («Все говорят; нет правды на земле» – с этой опорой на мнение «всех», как мы помним, и появился он на сцене). Хотя в этой характеристике не только сугубая неточность (превратность), но и скучнейшая банальность – нечто вроде обычного тавра, которым злословие толпы способно означить едва ли не всякого, о ком чуется, что тот – не «как все», не как она... «Гуляка праздный» – это, на языке толпы, вечно озабоченной «презренной пользой», все-та-

ки именно огульное («бездельник») и не очень-то резкое по форме ругательство, самое общее выражение ее отчуждения от Моцарта. Слишком удалена «тупая, бессмысленная толпа» от Моцарта, слишком не осведомлена о нем, чтобы сказать о нем определенной, с конкретной уничижительностью – хоть, например, «повеса» или же «игрок, который Гремит костями да груды загребает», как с яростью говорит о своем антиподе Барон в «Скупом рыцаре», или еще резче: «Развратников разгульных собеседник»... Так же, в сущности, неопределенно и Сальериено слово «безумец». Если у Барона оно немедля получает разъяснение: «Безумец, расточитель молодой...», то здесь может оно пониматься и просто как «сумасброд», передавая только некую общую противоположность «трезвому» уму...

Сальери, как и толпа, пресловутые «все», или «весь город», слишком мало знает о жизни Моцарта. Иначе, в своем раздражении, разве удержался бы он от какого-нибудь меткого, характеристического штриха, способного «тонко», убедительно, пусть и походя, опорочить «друга», как то может сделать осведомленный, обладая свойствами Сальери? Вот ведь как тонко опорочивает он Пиччини: «Нет! никогда я зависти не знал, О, никогда! – ниже, когда Пиччини Пленить умел слух диких парижан...» Весь яд этих слов относится будто и не к Пиччини – к парижанам, – а вместе с тем соперник все-таки снижен, подсвечен иронически. И удалось это с таким «изяществом» с «полным» сохранением

«алиби» оттого, что Сальери мог воспользоваться некоей достоверностью – не о Пиччини, так по крайней мере о «его» парижанах: Париж не был музыкальной столицей... Или вот ведь как ловко – с неуловимым высокомерием, тонкой двусмысленностью – отзывается Сальери о Бомарше – комедийном («смешном») писателе или смешном человеке:

...он слишком был смешон
Для ремесла такого.

Остроумная двусмысленность! И похоже, Сальери не ценит особенно приятельства к нему Бомарше – оно словно бы не делает ему особой чести... И выходит: хвастливый рассказ о короткости с Бомарше («Бомарше Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери...»»), напоминающий даже лексикой нашего Хлестакова («Ну что, брат Пушкин?» – «Да так, брат, – отвечает, бывало...»), завершается все-таки иронией над гением.

О, Сальери отлично умеет бросить тень на человека и делает это относительно всякого человека, который, скажем так, не ниже его... Он сумел бы бросить тень и на солнце – но для этого ему нужно все-таки располагать сведениями, непосредственным знанием о предмете, чтобы это знание превратить в материал для «тонкого», логически «безупречного» злословия. Потому что, желая отделить себя от толпы, он не хотел бы прибегать к ее «топорной», грубо-безоснова-

тельной клевете. Неубедительной и нередко саморазоблачающейся.

И разве, знай он Моцарта ближе, имей опыт непосредственного общения с ним, не отыскал бы он в поступках Моцарта конкретно-личной обиды или вины? И они тут же легли бы «в строку», «облагородив» или драматизировав (героизировав) зависть Сальери... Ведь такая «обида» или «вина» случается тотчас, как только входит Моцарт – приводя к Сальери «слепого скрипача», который «*Мне* пачкает Мадонну Рафаэля!» Подобных обид или прямых провинностей Моцарта перед Сальери не могло не быть во множестве в прошлом, если бы только было прошлое – общее, взаимно-личное прошлое у этих «друзей»...

Но тогда бы речь шла – в первом уже монологе Сальери – не просто о зависти во всей унизительности ее, позоре быть «змеей, людьми растоптанною, вживе Песок и пыль грызущею бессильно». Тогда бы речь шла о ненависти. Потому что живое ощущение Моцарта, непосредственное общение с ним порождает в Сальери, сверх (бессильной) зависти, активную, действенную ненависть – как видим мы это тут же, в пьесе. Моцарт сразу становится для «Сальери гордого» смертным врагом, ненавистнейшим из ненавистных, «злейшей обидой», которая непреложно, немедля требует за себя кары, расплаты, не ограничиваясь тайными муками беспомощной зависти и побуждая к изобретательности, коварству, дабы не упустить врага невредимым, живым:

Послушай: отобедаем мы вместе...

Два монолога Сальери, произносимые в отсутствие Моцарта, обнаруживают не одинаковое чувство, отношение Сальери к Моцарту, но два чувства, два отношения или по крайней мере две стадии одного чувства и отношения.

До встречи с Моцартом, прямого личного общения с ним чувство Сальери в практическом проявлении своем пассивно, и отношение Сальери к Моцарту долго, неопределенно долго может оставаться бездейственным. Потому что его зависть, способная покуда лишь мучить его самого, не получает вдали от живого, во весь рост близко придвинутого к нему Моцарта должного «катализатора», неодолимого побудителя, который разом неудержимо взметнул бы ее на высшую, напряженнейшую ступень, до предела воспалил бы ее, выводя на широкую, неотвратимо прямую дорогу действия. Дорогу пылающей ненависти, когда Сальери, уже задыхаясь от переполнившего его жгучего чувства, скажет, как выдохнет, скажет, как крикнет: «Нет! Не могу противиться я доле Судьбе моей: я избран, чтоб его Остановить...».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.