

# МОЦАРТ И САЛЬЕРИ – В ПОИСКАХ конфликта. «Недаром тёмною стезёй...»



Анастасия Харитонова

Русская литература дала ряд произведений со сложным, загадочным подтекстом. Глубокую и доселе неразгаданную тайну представляют собой многие произведения «абсолютной классики», в первую очередь «Маленькие трагедии» Пушкина.

По имеющимся свидетельствам, замысел «Моцарта и Сальери» возник у поэта ещё в 1826 году. На переосмысление, казалось бы, незамысловатой легенды, что Сальери отравил Моцарта, завидуя его гению, великому художнику потребовалось почти четыре года. И вывод С.М. Бонди («Примечания» ко II тому «Сочинений в трёх томах» А.С. Пушкина. М.: «Художественная литература», 1974), что «главной темой трагедии является зависть как страсть, способная довести охваченного ею человека до преступления», кажется мне поверхностным.

Если зависть как основной мотив преступления навязывает Сальери легенда, то это вовсе не значит, что его взял за основу и Пушкин. К тому же «Моцарт и Сальери» не детективная драма, а философское произведение, как и остальные «Маленькие трагедии».

«Пир во время чумы» и «Каменный гость» носят отвлечённо-символический характер, отражая главные моменты бытия, творя систему ключевых противоположностей, составляющих модель бытия. Пушкин, я уверена, не упростил свою задачу и в «Моцарте и Сальери». Поэтому вряд ли можно утверждать, что задачей Пушкина являлось вскрытие психологии конкретного убийцы.

В основе трагедии действительно лежит противопоставление, но не то поверхностное «гений — ремесленник — злодейство», которое видят тут многие, а более общее: *разум человека — мировой разум*. Творческий человек — лишь уста высшего разума, и то, что он обречён выразить, больше его самого, переполняет его и мучает, до самого последнего часа оставаясь полупонятным. Пушкинский Моцарт — не «гуляка праздный». Ему ведомы великие душевные страдания. Чего стоит хотя бы один грозный, напряжённый рассказ о «чёрном человеке». Он сразу выдаёт, сколь смятён порою ум творца, какие тяжёлые минуты ему случается переживать. Гармоничный союз с мировым духом невозможен, ибо «его большая боль слишком велика для нас, как великое ликование». И всё же этот союз, хоть и грозящий страданием и смертью, гениальные

натуры заключают. Этот договор не что иное, как отступление от общепринятых норм, бегство в иной стан, которое люди, вроде Сальери, на словах превозносят, а на деле не прощают никогда. Сальери занимает обычную, исторически сложившуюся человеческую позицию борьбы с мировым духом, и эта борьба его сжигает. С глубокой древности непрерывно спорит смертный человек с вечностью. Инстинкт самосохранения и продолжения своей краткой жизни заставляет его это делать. Герои трагедии подсознательно, однако навсегда, определили своё отношение к духовному началу. Сальери — сильный человеческий тип, настоящий мастер. В соглашение с мировой стихией он вступать не хочет, гордо противится ей всеми силами своей души, своего незаурядного ума и делает это с мучительным ожесточением. Вот как он сам говорит об этом:

**Я сделался ремесленник: перстам  
Придал послушную, сухую беглость  
И верность уху. Звуки мертвцев,  
Музыку я разъял, как труп.**

Последнее сравнение особенно потрясает. Какова должна быть гордыня художника, сравнивающего любимое искусство с трупом! Как учёные времён Возрождения терзали тела умерших, чтобы доказать, что у человека есть мозг, но нет души, так расчленил «музыку» пушкинский Сальери, чтобы хоть самого себя уверить, что она может быть создана без участия высшего начала, «поверенная алгеброй».

Сальери — гордый мастер. Жизнь и творчество его — утверждение могущества человеческой воли. Моцартом нужно родиться. Сальери, представляющим процесс творчества как расчленение трупа в прозекторской, можно стать. Его искусство основывается на законах, которые можно изучить. Высшее начало же враждебно Сальери как простолюдину, далекому от творчества.

А Моцарт? В его «перстах» «беглости» не меньше, надо полагать, чем у Сальери.

Но музыка для него — отнюдь не труп, хотя и не идол. И свидетельством тому его простодушное откровенье о рождении музыкальной пьесы, которую он выносит на суд Сальери:

**...Намедни ночью  
Бессонница меня томила,  
И в голову пришли мне две, три мысли,  
Сегодня я их набросал.**

Сравним это хотя бы с рассказом Сальери о том, как он карал себя за «восторг и слёзы вдохновенья»:

**Я жёг мой труд и холодно смотрел,  
Как мысль моя и звуки, мной рожденны,  
Пылая, с лёгким дымом исчезали.**

В первом случае — непосредственное, даже легкомысленное повествование о деле, вроде бы незначительном. Так же Моцарт мог сказать, что у него «намедни» болела голова. Творчество — естественное проявление его природы. Бессонница томит, «две, три мысли» приходят, о них потрясённый Сальери говорит: «Какая глубина!/Какая смелость и какая стройность!».

Во втором случае — горькое воспоминание Сальери о долгих годах борения с самим собой, о противостоянии тому в искусстве, что «свыше».

Моцарт это «свыше» не отделяет от себя, он просто часть его. И не от того ли ему так «мучительно завидует» Сальери. С гневом зовёт он Моцарта «неким херувимом». Моцарт в глазах Сальери — разрушитель земного начала, земной гармонии, усвоенного разумом порядка.

Игра «слепого старика со скрипкой» — эпизод, на который мало обращают внимание, а между тем он является в трагедии важнейшим. Зачем нужен Пушкину этот персонаж без речей? Чтобы показать, что гениальный Моцарт «не достоин сам себя» и, как ребёнок, может забавляться пустя-

ками? Нет, едва ли для этого. Такой вывод был бы закономерен, если б речь шла о произведении с большим количеством действующих лиц, а здесь — несколько страничек текста, напряжённейшее, внутренне сжатое противостояние двух людей, вернее — двух миров. И вдруг — случайность? Нет! Всё дело в том, что явление старика символично, как явление Священника в «Пире во время чумы». Это, в некотором роде, «виденье гробовое», явление мирового духа, разрушающего привычную гармонию.

**Мне не смешно, когда маляр негодный  
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,  
Мне не смешно, когда фигляр презренный  
Пародией бесчестит Алигьери.**

Сальери негодует. Моцарт смеётся.  
И пишет «Реквием».

О старике сказано, что он слеп. Слепой в поэзии часто символизирует судьбу. Старик в пьесе молчит. Моцарт большей частью не говорит, а как бы бросает реплики. А вот монологи Сальери очень пространны и выразительны. Кажется, словами Сальери хочет заполнить некую нравственную пустоту, он хочет убедить себя в правоте задуманного им дела. А дело это — акт мести «ремесленника» мировому духовному началу, с которым он борется. И борется, как говорится, не на жизнь, а на смерть.

Сальери — великолепный тип человека, исповедующего рационализм. В его суждениях относительно искусства Моцарта очень много правды. Моцарт — не «жрец музыки». Его невозможно канонизировать. Плодами его трудов можно только «пользоваться». Как признаётся сам Сальери, Моцарт его «восторгом дивно упоил». Но в его мироощущении восторг равносителен хаосу, не имеющему права на существование. Как эстет он получает наслаждение, как холодный ремесленник — выносит свой окончательный приговор. И, уже приговорив, по сути, Моцарта к смерти, он с жестокостью рационалиста почти приказывает умирающему гению:

**Продолжай, спеши  
Ещё наполнить звуками мне душу...**

Каждым штрихом, каким бы значительным он ни был, Пушкин придал поведению Сальери ту убедительность, которая не оставляет сомнений в том, что, уничтожив Моцарта, тот отсёк «страдавший член». Это высказывание явно созвучно знаменитому евангельскому: «Если правая рука твоя соблазняет тебя, отсеки её и брось от себя, ибо лучше для тебя, чтобы погиб один из членов твоих, а не всё тело твоё было повержено в геенну».

Почему же Сальери сравнивает Моцарта со «страдавшим членом»? Сравнение, на первый взгляд, несуразное. Но только на первый. Моцарт, точнее его искусство, не подчиняющееся никакой «алгебре», стало некоей частью души Сальери, причём именно частью «соблазняющей». Моцарт «соблазняет» Сальери, человека талантливого, разжечь в себе божественный огонь, который тот в себе гасил из года в год, заставляет вновь и вновь плакать «невольными и сладкими» слезами. Но именно этого не хочет надменный «жрец музыки» Сальери. Для него стихия искусства, свободного от «алгебры», — ничто иное, как духовная «геенна огненная».

Моцартовы творения — плод, которым можно насытить душу, но не зерно, которое можно посеять и ждать колоса с новыми зёрнами. Искусство гениев — самодостаточно. Не случайно Пушкин вложил в уста Сальери:

**Что пользы, если Моцарт будет жив  
И новой высоты ещё достигнет?  
Подымет ли он тем искусство? Нет;  
Оно падет опять, как он исчезнет;  
Наследника нам не оставит он.  
Что пользы в нём?**

Как видим, слово «польза» произнесено Сальери дважды. Это понятие по своей природе — полностью рационально. Позиция Сальери, как можно заметить, двойственна. Как эстет, он думает только

о самом искусстве и о тех, кто его создаёт. Таким образом, о «полезности» искусства для общества он не помышляет. А вот «пользу» композиторов он блюдёт, можно сказать, свято. Сальери склонен воображать себя мечом в руках миропорядка:

**...Я избран, чтоб его  
Остановить — не то мы все погибли,  
Мы все, жрецы, служители музыки,  
Не я один с моей глухою славой...**

Если и были какие-то сомнения в логике поведения Сальери, то теперь они должны быть сведены на нет. Сальери уничтожает Моцарта не только за то, что его музыка не «зерно», а «плод», но и потому, что этот плод единения с вечностью — запретный. Тот, кто вкусит его, для человека «умрёт смертию», оторвётся от земли, научится презирать её законы.

Кроме того, Сальери прямо говорит о том, что музыка Моцарта «возмутит бескрылое желанье/ В нас, чадах праха». Здесь, как и в словах о «страдавшем члене», примечательна библейская лексика. Сальери говорит как пророк. Он, подобно известному герою Достоевского, в высших целях «допускает кровь». Разница только в том (и разница существенная), что герой Достоевского считает себя в праве убивать людей «низшей породы», а Сальери — высшей. Убийство Моцарта — его месть за себя, за «чад праха», пытающихся оградить своё короткое, мимолётное существование от вечности, посягающей на души живущих. «Гуляка праздный», породнившийся с Хаосом для достижения гармонии, не имеет права на земную жизнь, потому что земные законы писаны не для него, более того, преступая их, он разрушает сам смысл общепринятого на земле бытия. Единственное и законное его местопребывание — Космос. В силу этой логики Моцарт уходит от Сальери умирать. Убийство Моцарта — не символ, не обряд, а лишь один из трагических эпизодов спора двух миров. Они не могут объединиться, но и не могут быть порознь. Без диалога — оба немые. Поэтому именно в минуты

предчувствия страшной расплаты за содеянное — расплаты художественным даром — мы и покидаем Сальери, мастера, мыслителя, мученика.

Пушкин не занимался философией специально, но, обладая интуицией гения, вскрыл конфликт между вечностью и разумом, выйдя далеко за рамки простого, хотя и высокохудожественного, воплощения бытовой психологической драмы.

Через одиннадцать лет после завершения Пушкиным «Моцарта и Сальери» в трактате «Люди и герои» Карлейль написал: «Жизнь великого человека не весёлый танец, а битва и поход, борьба с властелинами и целыми царствами. Его жизнь не праздная прогулка по апельсиновым рощам... а серьёзное паломничество через знойные пустыни (Вспомним пушкинское: «Недаром тёмною стезёй / Я проходил пустыню мира»), через страны, покрытые снегом и льдом. Он странствует среди людей; он любит их неизъяснимой, нежной любовью, смешанной со страданием, любовью, какой они его любить не могут, но душа его живёт в одиночестве в далёких областях творенья... О свет, как тебе застраховать себя от этого человека?... Он ускользает от тебя, как дух. Его место среди звёзд на небе... Даже убивая его, ты этим ничего не добьёшься».

Я привела столь обширную цитату потому, что всё сказанное Карлейлем, применимо и к Моцарту, и к самому Пушкину. Многим, увы, жизнь Пушкина представляется таким же «весёлым танцем», каким представлялось Сальери существование Моцарта. О «паломничестве через знойные пустыни» духа думают немногие. Однако это паломничество — нравственная реальность жизни человечества, без него не осуществилось бы развитие общества. Конечно, в определенном смысле каждый человек внутренне «умирает смертию» столько раз, сколько прикасается душой к великим творениям искусства, этим плодам познания добра и зла. Но кто скажет, возможна ли была бы жизнь на Земле, затерянной в обитаемом мире, без такой «смерти»?