

ВАЛЕРИЙ НИКОЛАЕВИЧ СУЗИ

кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы и журналистики, Петрозаводский государственный университет
vnsuzi@yandex.ru

О ЖАНРЕ «МОЦАРТА И САЛЬЕРИ» А. С. ПУШКИНА

На материале «Моцарта и Сальери» ставится проблема жанровой природы «маленьких трагедий». Если драматургический конфликт рассматривать в христианской парадигме, то выясняется, что это не трагедии (редакторское определение), а драмы, как именовал их автор.

Ключевые слова: автор, жанр, драма, драматургический конфликт, характер, поэтика

Как известно, *маленькие трагедии* скорее издательское клише; сам автор чаще называл их *опытами драматических изучений, драматическими опытами*, отмечая экспериментальный их тип. С ключевой проблемой жанра, задающей тематический уровень, связан вопрос их сценичности или литературности. Думается, выводы по одной пьесе приложимы ко всему циклу.

Опыты в драме отражают не преследование жертвы Роком, а гибельность страстей. В теме *вины* скрыта сложность драматургического конфликта и жанровой синкретизации цикла.

Трагедия рождена языческим культом рода, драма – христианским культом личности (вырастая из вольной жертвы Христа). Жанр отражает объект культа: заданность извне или личную волю и ответственность. Трагедия выросла из языческого мифа, из мистерии-ритуала по отделению, трансформации их в культуру; драма – из христианского Предания.

В основе одного лежит Предопределение, в другом – Промысел. Герой трагедии не может быть творцом, но лишь герой-стоик, мужественно несущий свой жребий. И потому «Моцарт и Сальери» – пьеса о творцах и творчестве – может быть только драмой. Они творят не музыку, а в ней – свою земную и посмертную судьбу. Это напрямую связано с темой греха.

Библия разделяет грех личный и первородный; и поэт сознает экзистенциальный исток вины, родовой и своей. В древности вину пращура, рода искупал герой, несущий на себе его проклятие. Он – *вечности заложник, у времени в плену*. Герой христианской драмы лично ответствен за свои деяния. В героях Пушкина скрыта личная вина, чуждая безликой вине Рода.

Но если преступление Сальери очевидно, то в чем вина Моцарта? Гений не знает зависти, *змеей* грызущей *друга*. Его *вина* условна; в его *неволе* есть *величие* жреца, верного кумиру, солдата – присяге. Этот морально-психологический феномен получает историческое воплощение. *Бог* музыки живет в мире, где дар стал проклятием. Сальери разрушает дар, творя цивилизационный миф о *ремесленнике*, диктующем свое

право Небу. Он – творец-узурпатор, потребитель. Автор отмечает смену эпох, парадигм, переход мира в состояние падшести и с высоты вечности выносит свой вердикт.

Но есть на Моцарте «грех», близкий вине Сальери. Они близки чувством избранности: «Нас мало избранных, счастливых праздных, сынов гармонии...» Оба отчуждены от мира своим даром. Гений живет в единстве с миром и выламывается из него; он дистанцирован от мира, не отвергая, не противостоя его цельности. Он автономен и объемлет весь мир, всемирен, внемирен, надмирен; вместе свободен и зависим от мира. Драма гения отражает исход индивида из синкретизации, акт отпадения от Целого, смену мифа об эманации к творению, переход из натурфилософии в персонологию.

Сальери глубже Моцарта пребывает в искусстве; он с детства заражен гордыней, надмением над *низкой жизнью*; отсюда вырастает утверждение им права на преступление норм. Он заявляет: «Я избран...» Но кем, если бросил вызов Небу? Из бунтаря вырос идейный тиран.

В безличном акте рождения мира выявился генератор-субъект, творец форм, облекшийся в их косные грани, зависимый от них, отделенный ими от истока, замкнутый в тайне личного бытия. Это тайна творчества как преступления, *тайна беззакония* как *иногo* закона, открытая в оба конца, к служению и преступанию. Ведь *бог* на санскрите означает *разделяющий*, наделяющий, дарящий, творящий.

Поэт исследует истоки дара творчества, свою природу и участь, благие и гибельные потенции, драму гения и злодея в одном лице.

Его личная вина связана с первородным отпадением от целого, с ребячеством, таящим горечь и сладость, чистоту и слабость, искус непослушания. В этом гений и злодей схожи, но не едины, лейтмотив детства связует их драматически. Сальери в первой исповеди признается:

Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался – слезы
Невольные и сладкие текли.

Искус именно в том, что он *заслушивался*, в зрелости продолжая *упиваться* музыкой (мотив вкушения, пишества, сладости – сквозной во всем цикле). Уже здесь скрыт импульс обладания, овнешнения, потребления, утилизации, эстетической корысти, эгоцентрии, оборачивающейся против ее носителя и всего мира. Так сладость *высоты* содержит в себе горечь *неволи*, *надмение* (дважды помянутое) чревато падением. Что же Моцарт? А он по-детски щедр и в зрелости: такова *нежданная шутка со слепым скрипачом*, которой он решил *угостить друга*, повергая того в ярость. Желая развлечь его, он исполняет *безделицу*, снова походя, вызывая у друга взрыв негодующего восторга: «Ты, Моцарт, недостоин сам себя».

Во 2-й сцене (любой мотив встречается дважды и в зеркальном отражении: в 1-й сцене серьезен Сальери, во 2-й – «пасмурен» гений, ощущая дыхание смерти) Моцарт историю Реквиема начинает словами: «Недели три тому...» и продолжает: «На третий день (заметим, в третье посещение “гостя”. – В. С.) играл я на полу с моим мальчишкой. Кликнули меня...» Перед лицом судьбы, иномирия гений поначалу ведет себя как ребенок, лишь постепенно открывая горечь и сладость своего призвания, ее Зова.

У каждого своя правда. Сюжет Бомарше приоткрыл тайну Дара, чему противится Моцарт: «Гений и злодейство – Две вещи несовместные. Не правда ль?» (Сальери в финале эхом повторяет фразу, отрицая ее в ужасе от своего деяния.) А тайна двояка: гений и злодейство несовместны в Боге; в мире же составляют одно лицо. Выходит: истина посредине и выше (Гете). Поэт связывает дар и его повреждение виной носителей; его мысль близка Промыслу.

И что бы ни говорили о столкновении гения и таланта, романтизма и классицизма в пьесе, ее онто-проблематика крупнее и выше этих промежуточных уровней; автор мимо них прямо восходит к смыслу бытия, истоку добра и зла, к связи Бога и человека, Его любимого детища, подобия и образа. Поэт языческие уровни взысканий соотнес с универсумом Истины христианской. Парадокс: уникальная форма (*sic!* вещь небывалая) дает небывалый ответ.

Перевод проблемы в план метафизики дает импульс, *коллаптирует* сюжет: «Пушкину, вероятно, хотелось бы создать... модель человеческих отношений, взятых в простейшем элементе – связи двух, одного и другого (друга). <...> Перед нами трагический конфликт двух непримиримостей, двух несовместимостей – двух личностей самого крупного масштаба на пределе их творческих экзистенций. <...> И для их неразрешимого конфликта дружбы-вражды и любви-соперничества необходимо, чтобы они были равны в самой глубинной основе их существа. ...Иначе не Сальери, а сам конфликт пьесы будет мель-

чать на глазах» [5; 611]. Завершающая мысль резонна, но психологическая подоплека, определение пьесы как трагедии (из *трагической безысходности* вытекает посыл *двусмысленности* как основы метода и поэтики автора) требует уточнения. Опуская прочие разногласия, рассмотрим в этот пункт.

Конечно, жанр пьесы задается типом связи в конфликте героя с жизнью, его концепцией, поэтической антропологией. Кто здесь герой (действительный)? Для нас, очевидно, Сальери?!

Моцарт творит Реквием за сценой, вынося на суд плоды труда. Он предстает точкой отсчета, тогда как Сальери – его злым «гением», которому по воле автора мы сочувствуем едва ли не больше, чем его жертве. У автора же герой един в двух лицах – Моцарт и Сальери, в их нераздельности и неравности каждого себе. Уже заглавие подчеркивает их равноценность для автора. Поэт выводит тему на уровень онтоза, предлагая отделить сюжет от его жизненной основы. Автор не пересказывает исторический миф (иначе он был бы сплетник, глас народа и пр.), а на его материале решает иные жизненно-творческие задачи. Для него имена – знаки скрытых в них смыслов. Автор заявляет тему: «Завистник, который мог освистать Дон-Жуана, мог отравить его творца» [1; 218]. Но за сюжетом о гордости и Зависти («Кто скажет, что Сальери гордый был...») кроется тема Дара, благо-дарения.

Зачем же Сальери, когда уже есть Иуда, Каин, Люцифер? Но они для нас метафоры, а не живые лица. Поэт же сохраняет достоверность на грани бытия, истории и мифа, иномирия.

Но совокупное «свидетельство» автора и исповедующегося героя не принимается всерьез. Оба самоопределения Сальери – Завистник и Змея – даны автором в начале строки, что приводит к написанию их с заглавной буквы, то есть к обозначению в них духовного плана при сохранении бытовизма. В зависти как истоке преступления, теургии автор сквозь психологию прозревает пневматику. Он рассматривает зло как утрату дара. Его опыт жизни и «драматические опыты исследования действительности» свидетельствуют о возможности обращения «гения» к «злодейству», измены себе. Поэтому его суд – отечески милующий, дарующий возможность раскаяться – и над собой. Возможность покаяния влечет автора больше, чем допущение отравления. Он исходит из «признаний» Сальери, жрец близок к саморазоблачению (знак напряжения, создаваемого со-вестью; вновь тема совести, зверя когтистого). Во фразе автора о Зависти нет утверждения, что отравил. Ю. Чумаков ее интерпретирует сугубо психологически. Он, вопреки себе же, сближает текст и жизнь. На деле связь между репликой поэта и его пьесой более сложная. Слух – одно, восприятие его – другое, а текст – это третье; их связь опосредо-

вана целью, несводимой к суду над реальным Сальери.

Из смешения *потенции* и *реализации* вырастает ложный прием расширения, варьирования смыслов. *Вероятность* для исследователя играет непомерно большую роль, к ней он сводит все творчество. На деле в творчестве, будто бы определяющемся воображением, оно вполне факультативно, а не доминантно. Допущение, *вероятие*, *домысел*, фантазия – лишь орудие и материал, а не цель. История и поэзия не тождества (в «Истории пугачевского бунта» и «Капитанской дочке» образ Пугачева различен). В живом критерий цены не работает, а ценностный подход необходим; но работает в неценовом ракурсе. Как заметил Мандельштам: «Не сравнивай, живущий несравним». Поэт разделял условное и безусловное. Он не смешивал историю и миф, правду жизни и правду образа, ни одной из сторон не отдавал предпочтения, каждой отводя ее место. Потому Чумаков неправ там, где, обыгрывая ситуацию, до беспредела расширяет ее смысл, потенции. Тем более он нарушает мысль автора, когда предполагает влечение гения к смерти, реализованное им через злодея. *Все мне позволено, но не все полезно*, сказал бы апостол Павел. Добавляют ли что к нашему пониманию Поэта экзистенциально-фрейдистские интуиции? Они чаще говорят о нас.

Будем исходить из последствий допущения. Если принять версию пушкиниста, Моцарт окажется исчадием ада. Мало того, что он вынашивает мысль о самоубийстве, но еще и осуществляет его руками друга. Тогда он не только богорец, но и негодяй. Можно допустить, что он видит, как Сальери всыпает яд в стакан, но не верит глазам своим. Допущение умысла выпадает из логики пьесы, это плод фантазии. Доказательства в пользу такой версии натянуты.

Концепция Чумакова основана на том, что пьесы Пушкина сугубо сценичны, экспериментальны в сфере театра. Но у поэта – синтез двух образов – слова и жеста, при доминанте слова. Если в тексте нет намека на знание Моцартом замысла Сальери, то его не должно быть и на сцене. В тексте есть нарастание тревоги от предчувствия смерти.

У поэта воображение выступает сферой, объектом, мотивом, формой искушения и искупления. Потому наше молитвословие, в отличие от католического, предостерегает от «воображения» Того, Кому молятся, чтобы не воздать хвалу Его антиподу. С *чудовищами* воображения «духовной жаждой томимый» поэт боролся самоотверженно. Его «сны поэзии святые» не отменяют трезвения, свободы как ответственного выбора. В драме показано искушение «малых сих» (мотив *детскости*) формой, гармонией, и Завистник оказывается соразмерен своим предшественникам.

В героях Пушкина обычно подчеркивают их антагонизм, якобы фиксированный уже заглавием. Но и в дилемме «гений и злодейство» союз «и» выступает противительным и соединительным; лица оказываются взаимозамещаемы. В пьесе есть динамическое равновесие ценностей, нетождественное моральному релятивизму, но отражающее двуединство поврежденного «как бы двойного бытия». Бинарные герои являют обоюдность жизни и смерти, социального и музыкального творчества, условность искусства как «правды» о мире. За их тревогой, вызванной столкновением разных *правд*, автор угадывает Истину и передает незыблемый покой Ее пребывания в мире. Пушкин, при его суеверии в быту, менее всего мистик в поэзии, скорее он скептик. Ему нужны реальные факты, твердые доказательства. И сюжет Моцарта и Сальери он использует, не выводя из него концепцию бытия. Как художник он реалист.

Конечно, дело не в «двузначности» лаконичной ремарки (не столь и лаконичной и менее всего «двусмысленной») и не в том, «демонстрацию» или «тайнодействие» осуществляет Сальери. Дело в противоположности мировоззрения и метода в подходе к природе образа, к пониманию роли автора, формы проявления его позиции в тексте, в способе выявления его отношений с жизнью. А этого обычно касаются вскользь. Мы решаем тему *поэзии и правды* на уровне сюжета, жанра, через связь автора с героем.

Встает вопрос: кто же из двух – в фокусе внимания автора? Бросается в глаза, что они – антиподы, архетипно-близнечная пара. Но их отношения инверсированы. Большую часть текста занимают монологи-исповеди Сальери, остальное пространство и время отведено обмену репликами; и по сути нет монолога Моцарта, присутствующего на сцене лишь в паре с «другом». Пьеса должна бы называться «Сальери и Моцарт», а то и просто «Сальери». Но на *сцене* за Моцарта говорит его музыка. Сальери многоглаголив и немзыкален. И еще он жалок, что контрастирует с его внешней монументальностью, ведь «жалок тот, в ком совесть нечиста». Лишь при смещении фокуса зрения (а все дело в нем) в пьесе возникает атмосфера «трагической двусмысленности», смешения *всяческой во всем*, зло героизируется.

Сальери выступает как судья: «Я избран, чтоб его остановить», но *остановил* в гуляке упоение даром, поневоле привел его к прозрению.

Вина Сальери в глухоте к Зову: он ложно понял свою роль. Невольная вина Моцарта – в его «незрячести» (олицетворенной «слепым скрипачом»). Но чем глубже он погружается в стихию мелоса, его «сумрак», в мрак небытия, тем тоньше его слух, интуиция, тем явственней звучит в нем Реквием: бурное смятение, мятеж, агония страстей сменяются умирением и покоем. Он

восходит к первозданно родственной ему стихии света. А Сальери обречен на пучину сомнений, свет беспощадной к нему истины оборачивается пламенем преисподней, душевным адом. Каждый получает чаемое, и по заслугам. Но для убийцы последним его вопросом открывается дверь к спасению через покаяние. Воспользуется ли он ею? Здесь зачин иного сюжета. Моцарта можно было бы назвать Женихом, а Сальери – другом Жениха, Предтечей, если б коллизия не была обратной проекцией Искушения.

Свт. Игнатий (Брянчанинов) отмечал, что «искусства возвысились до высшей степени в изображении страстей и зла» [2; 280]. Пушкин не поэтизирует зло, а исследует; у него «обаяние зла» – черта не онтичная, а экзистенциальная; когда в бытии завелась гниль. И опять парадокс: в фокусе внимания автора – Сальери, а родственен ему – Моцарт, смещенный в тень, бросающую на него «другом» (во 2-й сцене «солнечный» Моцарт уже «пасмурен»). Нота тревоги, нарастающая во 2-й сцене и разрешающаяся исполнением Реквиема, исходит не столько от Сальери (угроза гибели), сколько зарождается в самом Моцарте до возникшей коллизии («недели три тому»). Сальери – не источник, а олицетворение безликого зла («черный человек», «тень»). Поэт пояснял: «Суть в нашей душе, в нашей совести и в обаянии зла», подтверждая опыт аскезы как личный. В сгущающейся тьме, взорванной аккордами Реквиема, слепой гений прозревает, а глухой

злодей внимает Зову, что скрыт в мелосе. «Жажда смерти» (своей-чужой), что мучила Сальери, созвучна «охоте к рифмам», нашедшей на Вальсингаме. В драме заложен заряд торжества над смертью, что не уступает Реквиему; древние не знали столь очистительной мощи трагедий. Это итог слышания Зова.

Новый тип драмы дает полифонию, жанровый синкретизм в прозе (Достоевский), ориентированной на драму, в свою очередь, переводящую конфликт в план повествования. Рождается образ, сближающийся с «безобразьем» прозы жизни (монтаж, коллаж художественной документалистики) или (при смещении ценностей) пародирующий ее «документированными» фантазмами постмодернизма. Здесь происходит «жанровое» смешение поэтики и онтологии, поэзии и правды, что ведет к их взаимозамещению и взаимотторжению. Осуществляется распад феномена – на имя и вещь, на состояние и процесс. Такова извечная, по Пушкину, оппозиция *жизни и поэзии*.

На экспериментальность пьес Пушкина, подчеркивая их литературную основу, указывал еще Брюсов, вслед за ним – В. Хализев [4] и В. Непомнящий [3]. Ставить их на сцене сложно в силу их лаконизма. Но ради утверждения идеи псевдотворческой свободы актеры на сцене порой игнорируют здравый смысл, волю автора (Пушкин им тесен!). Так мировосприятие диктует методы анализа, влияет на его выводы, формирует квазикультурные клише.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 11.
2. Брянчанинов, свт. Игнатий. Христианский пастырь и христианин-художник // Богословские труды. Сб. 32. М.: Изд-во Патриархии, 1996. С. 278–281.
3. Непомнящий В. «Наименее понятый жанр» // Непомнящий В. Поэзия и судьба. М.: Сов. писатель, 1987. С. 261–308.
4. Хализев В. «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина в свете теории личности XX в. // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2005. С. 138–155.
5. Чумаков Ю. Без назв. // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней. М.: Наследие, 1997. С. 605–636.