

УДК 82:802/809 Пушкин А.С.

**«МОЦАРТ И САЛЬЕРИ»:
МУЗЫКА, СОТВОРЕННАЯ СМЕРТЬЮ**

Е.В. Синцов

Аннотация

В работе представлен новый взгляд на циклические факторы в «Маленьких трагедиях» А.С. Пушкина. Одним из этих факторов является философско-экзистенциальный смысл, объединяющий все трагедии в цикл; анализируются творящие возможности смерти. Благодаря такому подходу автор может представить динамику наиболее важных потенциальных значений маленькой трагедии, показать глубину его философско-экзистенциального содержания.

Цикл «маленьких трагедий», написанных в знаменитую Болдинскую осень, являет собой развитие интереснейшей философско-экзистенциальной проблематики финала «Евгения Онегина». В последнем лирическом отступлении романа в стихах формируется мотив прощания с жизнью, поскольку для автора-повествователя она исчерпала те свои дары, что могли удовлетворять любопытство этого персонажа («Блажен, кто праздник жизни рано оставил...» и т. д.). Переход в смерть обещает ему, очевидно, новые горизонты неведомого, маняще-притягательного, где автор-повествователь сможет вновь и вновь предаваться творческим опытам (пока не написанные лирические отступления...).

Вот этот-то *мотив сопряжения смерти и творчества* становится одним из циклообразующих начал «маленьких трагедий». Они составляют довольно последовательное *художественное исследование Пушкиным проблемы творящих способностей смерти, ее попыток создать нечто великое и грандиозное.*

Скрытое, но властно заявляющее о себе присутствие смерти обнаруживается во всех пьесах. Действие каждой из маленьких трагедий протекает, направляемое невидимой рукой иного мира. Его олицетворением становится, как правило, *некая зловещая или роковая фигура, которая не участвует в сценических событиях, но исподволь управляет всей его динамикой.* Таков образ убиенного царевича Дмитрия, личину которого пытается примерить на себя Самозванец. Для Бориса Годунова, его семьи этот персонаж становится непреходящим кошмаром-проклятием. Знаменитое «мнение народное» о власти, царе, моральном праве, Божественном возмездии – все существует как развитие непоколебимой веры в то, что Борис – детоубийца. В результате отсутствующий на сцене *маленький царевич* становится чуть ли не самым главным участником событий. Сходную роль выполняет *образ черного человека*, не только заказавшего реквием, но и незримо присутствовавшего при дружеском обеде компози-

торов, определившего весь финал жизни Моцарта, образы его музыки. Между черным человеком и Сальери устанавливаются потенциальные отношения двойничества... *Каменный гость* – еще одна фигура в этом ряду скрыто присутствующих персонажей. Любопытно, что в ряду других внесценических персонажей, вершащих судьбы, только он открыто вмешивается в развитие событий, осуществляя развязку этой маленькой трагедии. Наиболее явно смерть присутствует в «Пире во время чумы». Здесь ее страшный и в то же время великий лик представлен не только в образе *зачумленного города*, но и в случайном персонаже – *негре, перевозящем трупы*, а также в видении Луизы, когда ей являются что-то шепчущие мертвецы. Даже в «Скупом рыцаре» есть «представитель» смерти: готовящий поразительные яды *аптекарь*, с которым Альберу предлагает встретиться ростовщик...

То обстоятельство, что это, как правило, незримые и в основной своей массе внесценические персонажи, является одним из указаний на то, что *тема смерти развивается в этом цикле потенциально*, как бы за пределами происходящих событий. Но именно она несет основной поток философско-экзистенциальных смыслов, превращающих маленькие трагедии в цикл, где каждая пьеса – новый этап пушкинских размышлений о том, на что способна в своих созидательных возможностях смерть.

Жанр статьи не позволяет нам проанализировать весь цикл, поэтому остановимся на одной из маленьких трагедий. В «Моцарте и Сальери» смерть пытается явить свои творящие силы через музыку – творческий гений Моцарта.

* * *

Если «Скупой рыцарь» открывается мотивом турнира, что определяет в дальнейшем весь строй пьесы, ее жанровую специфику, то маленькая трагедия «Моцарт и Сальери» – таким же ключевым для ее понимания образом «простой гаммы», что связывает земное и небесное, реальное и потустороннее (этот мотив – антипод турниру).

Как «простую гамму» выстроил свою жизнь Сальери: от трудного первого шага, «скудного первого пути» – к ремеслу – «подножию искусства» – к «анатомии» музыки – только потом «нега творческой мечты» – сомнения (спаленные произведения) – и мечты о славе... Глюк в этом ряду, с его «новыми тайнами», воспринимается как подобие тому горнему миру, куда готов вослед устремиться и Сальери. Наградой (вершиной «гаммы»-жизни) стали слава, труд, успехи друзей.

Но мотив простой гаммы, восходящей к небесам, оказывается прерванным почти на самом завершении. В его движение неизбежно вовлечены земные противоречия, представленные разными ликами музыки: в лице «Пиччини», пленившего «слух диких парижан»; в названии оперы Глюка «Ифигения». Музыка итало-французская и немецкая – отголосок противостояния этих двух направлений – *оживляет мотив турнира* из предыдущей маленькой трагедии. *Только теперь этот мотив реализуется в пороке не скупости, но зависти*. И это зависть не просто к Моцарту и его музыке, а к тому небесному, чего Сальери так и не удалось достичь:

А ныне – сам скажу – я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую.– О небо!
Где же правда, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горячей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!

В этом отрывке возникает еще один конфликт: восходящему к небесам движению простой гаммы-жизни Сальери противостоит «нисходящий» дар гениальности, как бы посланный с небес на землю и дарованный недостойному.

С этой целью очень интересно выстроены интонации. Их две. Восходящая создана присоединением однородных придаточных, однородных дополнений, чередованием восклицаний О! А! О! Она достигает кульминации в завершающем вопросе-обращении к небесам. И после вершинной паузы, следующей за словами «гуляки праздного?..», начинается стремительный спад двух повторенных и в то же время «ступенями» падающих интонаций: «О Моцарт, Моцарт!». Третий и четвертый повтор имени композитора дан в ремарке («Входит Моцарт») и в предваренной реплике Моцарта. Таким образом, его имя выглядит и некоей «нисходящей гаммой» (или арпеджио), стремительно опускающейся по своим основным ступеням, и олицетворением того дара гениальности, что был дарован небом, как бы «упал» с небес. Следует отметить, насколько сложно и кропотливо выстроены и интонация, и смысловая конструкция, устремленные вверх, и сколь тяжело-стремительно представлено нисходящее движение, усиленное звуковым обликом слова «дар» (Имя «Моцарт» и ассоциируется с таким «даром»).

Образ нисходящего из потустороннего мира видения, его вторжения в «беспутную» жизнь «гуляки праздного» зафиксирован в пересказе Моцартом той «программы», что составляет его произведение, которое он принес показать Сальери. В этой программе – парадоксальное объединение в музыке жизни с ее обыденностью и смерти. Объединение глубоко конфликтное, сродни турниру, внезапному удару ножа или кинжала разбойника (Тибо):

Представь себе... кого бы?
Ну, хоть меня – немного помоложе;
Влюбленного – не слишком, а слегка –
С красоткой, или с другом – хоть с тобой,
Я весел... Вдруг: виденье гробовое,
Незапный мрак иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же.

(Играет.)

Тот же контраст жизни Моцарта и в предшествующей сцене со слепым скрипачом: Моцарт, несущий шедевр, навеянный загробным миром, слушает скрипача, играющего то арию Керубино, то Дон Жуана. Именно это невероятное сочетание и фиксирует в своей реплике Сальери, столь привыкший к «по-

ступенному» выстраиванию жизни. А Моцарт начинает как бы обыгрывать этот парадокс совместного существования низменного и высокого:

Сальери

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

Моцарт

Ба, право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

В следующем монологе Сальери оформляется образ, способный связать земное и небесное. Это *яд*, еще один «дар», но не небес, а возлюбленной Изоры. Так слово «дар» тоже обретает «двуслойное» значение: оно в потоке жизни напоминает о возможности смерти (воспоминание Сальери о восемнадцати годах, когда он хранил яд), а загробному миру яд способен вернуть тот дар, которым был награжден Моцарт (вернуть дар из лона жизни смерти).

Как некий херувим

Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье,
В нас, гадах праха, после улететь!
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.
Вот яд, последний дар моей Изоры.

Другим связующим звеном двух миров – реального и небесного – становится *черный человек*, рассказ о котором Моцарт начинает среди «обеда хорошего». С черным человеком связан Requiem – заупокойная месса. Призрак его проник в жизнь Моцарта, невидимый сидит за столом с друзьями. Он как настойчивый призыв из потустороннего мира. Не случайно человек трижды приходил на квартиру композитора и теперь уселся незванный меж друзей...

Сальери, живущий земными дарами (его монолог, почему он не испробовал дара Изоры), предлагает Моцарту свое «лекарство»: бутылку шампанского или «Женитьбу Фигаро». Но Моцарт тут же соединяет с именем Бомарше не только музыку Сальери («Тарара» сочинил), но и яд. Так яд полностью перемещается в реальную жизнь, даже обретает оттенок комизма и «ремесла»:

Сальери

Не думаю: он слишком был смешон
Для ремесла такого.

И тогда Моцарт находит то подлинное связующее звено, что объединит все контрасты, намеченные уже в трагедии. Это «*гений*»:

Он же гений,

Как ты да я. А гений и злодейство –
Две вещи несовместные. Не правда ль?

А чуть далее он усиливает эту связь, дополняя «гений» понятием «*гармония*», поскольку Сальери немедленно соединяет «гений» с ядом:

Ты думаешь?
(Бросает яд в стакан Моцарта.)
Ну, пей же.

Моцарт

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

(Пьет.)

Моцарт пьет вино, а не яд. Именно *вино*, в его представлении, – последнее связующее звено для двух друзей, «сыновей гармонии», восходящей «гаммы» жизни Сальери и упавшего с небес дара Моцарта. Но пьет он это вино один («Постой, постой!.. Ты выпил!.. без меня?»). В реплике Сальери звучит не только растерянность, раскаяние, вызванное последними словами Моцарта, в ней все та же зависть. Моцарт сделал тот последний шаг, ведущий в горный мир, на который так и не решился Сальери (осямнадцать лет хранил он яд). Теперь Сальери готов разделить с Моцартом то отравленное вино, чтобы вступить, как друзья, в иной мир, где царит гармония, в тот мир, отголоски которого так чаровали Сальери в операх Глюка, в игре Моцарта...

То, что Сальери остается в реальной жизни, полной дисгармонии, противоречий, что так раздражали его в Моцарте, подчеркнута нарочитым разрывом с этим миром уже отравленного гения. Бросив салфетку, отказавшись есть, он как бы погружается в иной мир, полный неземной совершенной гармонии, сотворенной с помощью смерти, как бы по ее заказу (черный человек).

Моцарт

(бросает салфетку на стол)
Довольно, сыт я
(Идет к фортепиано.)
Слушай, же Сальери,
Мой Requiem.

(Играет.)

Ты плачешь?

При бесконечной смысловой нагруженности этого эпизода одно из его важнейших значений – явление *дара*. Тот дар небес, их гармонии, что был ниспослан Моцарту. Так между персонажами-антиподами, «турниром» восходящего и нисходящего движений устанавливается связь-близость, связь-сходство. Музыка Requiem с ее неземным совершенством впервые преодолела низкую страсть завистничества, желания суетной славы. Именно на этот смысл указывают слова Сальери, льющего слезы, как от боли после операции-исцеления:

Эти слезы

Впервые лью: и больно и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...

Моцарт

Когда бы все так чувствовали силу

Гармонии! Но нет: тогда б не мог
И мир существовать...

Слезы как напоминание о боли, связанной с реальной жизнью, ее завистью, должны быть не замечаемы. На миг воцарилась полная гармония: Сальери вкусил неземной дар, Моцарт оценил его способность подняться до совершенного переживания гармонии. *Нисходящее и восходящее на миг слились через дар, гений, вино, музыку...* Но к этому «букету» (аналог множеству «брешей» в лагах Альбера в «Скупом рыцаре») *оказался примешан яд*, отравивший слезами, болью наслаждение небесным откровением. *Яд, с которым связан комизм (Бомарше), ремесло, зависть...*

Этот яд разъедает не только Сальери, но и всю земную жизнь (аналог «ужасному веку, ужасным сердцам?»), не позволяя ей в «простой гамме» сливаться с небесной гармонией:

...тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.

Так сформирован оттенок кратковременности, исключительности моментов подобного слияния земного и небесного. Они сродни божественному откровению, превращающему «счастливых праздных» в «единого прекрасного жрецов». Так на словесном уровне вновь начинается распадение этой хрупкой связи земного и небесного, противоречивого и гармонического.

Это распадение усилено противопоставлением в финале пьесы двух «друзей», только что бывших «сыновьями гармонии». Моцарт уходит, чтобы заснуть, перейдя в мир Requiem, ангелов, смерти, гармонии. Сальери остается один на один с раздирающими его душу вопросами («турнир» низменного и возвышенного продолжается в реальном мире).

Таким образом, в «Моцарте и Сальери» смерть предстает в своей безмерной высоте и гармоничности через музыку Моцарта. Два раза она «прорвалась» сквозь сотканную из противоречий завесу жизни, два раза она сбросила всяческие маски, даже личину черного человека, представ в некоем немислимом, запредельном величии. Ей наконец даже удалось «отсечь» низкие человеческие страсти, что до сих пор мешали смерти обнаружить свое подлинное лицо. Но *мгновения такого «предстояния» были слишком кратки* (два раза в трагедии ремарка «играет»). И причины такой скоротечности таятся как в самой жизни, так и в особенностях «даров» смерти.

Эти дары слишком случайны, иногда нелепы, как игра слепого скрипача великой музыки Моцарта. Они *не совпадают с теми «восходящими потоками», что выстраивает жизнь, устремляясь к горнему миру, его гармонии*. Они часто отданы «счастливым праздным», «гулякам», тем, кто подобен ребенку (Моцарт играл с сыном, когда в третий раз явился черный человек).

Но смерть, загробная гармония вынуждены так нелепо расточать свои дары, потому что те, кто сам воздвиг свою «пирамиду», «гамму» жизни, оказываются слишком зависимы от земного, ждут даров от жизни, а не откровений из иного мира.

Сальери

...Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайдн сотворит
Великое – и наслажуся им...

Надеясь на дары жизни, на себя, свою волю, трудолюбие, Сальери так и не воспользовался ядом как способом перехода в иной мир. Мало того, он отравил этим ядом чудесный дар смерти-искусства, запятнав его своими слезами – отголосками зависти... Отсюда возникает оттенок эфемерности, мнимости того объединения земного и небесного, что возникло на несколько мгновений в моцартовой игре Requiem.

Придает этот «ядовитый оттенок» именно жизнь, ее *прозаическое начало*, связанное с историей Сальери, «пародиями» скрипача слепого, ветреной жизнью Моцарта.

Вся пьеса в ее жанровой структуре становится своеобразной встречей этих простых, как гамма, восходящих «потоков» жизни и драгоценных даров смерти, воплощенных в форме музыки. Смерть три раза пыталась дать свой дар: через скрипача, через первую пьесу Моцарта и через Requiem. А поскольку она действовала случайно, то ее дары не совпадали с «пиками», к которым удавалось подняться жизни. Поэтому все время небесные дары представляли в уродливой форме, с примесью низкого жизни.

Особенно «пародийным», с налетом комизма была игра скрипача слепого (символ жизни, не видящего цены дара?). Потом Моцарт своей «программой», связав музыку, ее сюжет с собой, с Сальери, вновь принизил чудесность «гробового видения», дав почувствовать только его отголосок. И только в третий раз, уже отрешившись от жизни, испив яду в вине, Моцарт один (!) смог явить дар смерти и гармонии в некоем почти совершенном виде. Но лишь на краткие мгновения...

В результате вся пьеса композиционно может быть представлена в виде трех восходящих потоков. Первый завершается «даром» музыки, попавшей не на вершину «гаммы» жизни (приходится на финал монолога Сальери, а Моцарт является уже потом). Второй дар музыки возникает на витке, который плохо подготовлен, ведь его выстраивает Моцарт – неумелый «строитель» жизни и ремесла («программа» произведения, рожденного бессонницей). И только третий фрагмент осуществил на миг такое слияние. И не случайно. Ведь его создали и Сальери, построивший «пирамиду» жизненных устремлений, и Моцарт, водрузивший на вершину этой «башни», устремленной к небесной гармонии, свой дар – дар смерти и искусства... Но единение было слишком кратким: до

тех пор, пока звучал лишь угадываемый Requiem, его музыкальная неземная гармония, сжатая до сухого и лаконичного «Играет».

Summary

E.V. Sintsov. “Mozart and Salieri”: the music which is born by the death.

In this work a new sight at the cyclic factors of “the little tragedies” by A.S. Pushkin is represented. As one of these factors the philosophic-existential meaning which combines all the tragedies of the cycle: the creative possibilities of the death are analysed.

Due to this approach E.V. Sintsov is managed to represent the dynamics of the most important potential meaning of the little tragedy, to show its deep philosophic-existential content.

Поступила в редакцию
16.02.05

Синцов Евгений Васильевич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русского и татарского языков Казанского государственного энергетического университета.