

МОЦАРТ И САЛЬЕРИ

Тибор Бароти

(Barati Tibor, József Attila Tudományegyetem, Szláv Filológiai Tanszék
H-6722 Szeged, Egyetem u. 2.)

Маленькая трагедия Пушкина "Моцарт и Сальери" представляет собой вторую пьесу цикла "Маленьких трагедий", завершенных в Болдино, осенью 1830 года. Общеизвестно, что идея создания составляющих цикл маленьких трагедий возникла у Пушкина уже во время михайловской ссылки, где поэт завершал трагедию "Борис Годунов". По своим идейным и художественным особенностям "Маленькие трагедии" соприкасаются не только с другими произведениями, завершенными и написанными в Болдино, но они органически, контекстуально связаны со всем творчеством Пушкина, начиная с романтического периода (1820-ые годы), вплоть до конца его жизни.

В предлагаемой статье мы руководствуемся целью проанализировать и выявить основные идейно-художественные особенности маленькой трагедии "Моцарт и Сальери" как произведения, продолжающего романтическую традицию в разработке темы об искусстве и художнике. При анализе и толковании пушкинского произведения иногда будет необходимо указать на разного рода контекстуальные взаимоотношения как внутри цикла "Маленьких трагедий", так и с другими произведениями Пушкина, но при этом мы будем стремиться к ограничениям.

Маленькая трагедия "Моцарт и Сальери", как и другие вещи этого цикла, не является "малоизученной". Добросовестные исследования русских, советских и иностранных авторов, изучающих маленькие трагедии, составляют уже целую библиотеку. Из числа этих исследователей, вернее, из довольно большого количества известных работ, я хотел бы остановиться только на одной статье Надежды Мандельштам, вышедшей недавно в третьей книге воспоминаний, комментариев, очерков и писем, под заглавием "Моцарт

и Сальери" (1, с. 17-77).

Эта статья не является специальным, систематическим, научным исследованием пушкинского произведения. Она ближе к жанру известных воспоминаний писательницы, где особое внимание уделено вопросам литературы и культурным явлениям XX столетия, свидетелем которых она была как жена и друг выдающегося поэта Осипа Мандельштама. Н. Мандельштам исходит из личных воспоминаний о разговорах с гостившей у супругов Мандельштам Анной Ахматовой, о восприятии поэтессой разных пушкинских произведений, в частности, Моцарта и Сальери – героев маленькой трагедии, а также героев пушкинских "Египетских ночей" – Чарского и импровизатора-итальянца. Статья Н. Мандельштам полна интереснейших, глубоких и острых замечаний, либо услышанных из уст ее тогдашних собеседников, либо представляющих собой размышления самого автора, воспоминаний о каком-либо высказывании, дальнейшие его комментарии. Таким образом, "первоисточником" многих приведенных в воспоминаниях ценнейших и для критики и для литературоведения идей, заметок является часто не сам автор книги. Говоря о данной статье, надо еще иметь в виду, что в ней есть своя внутренняя "диалектика": сама Н. Мандельштам, как и ее собеседники, ее окружение (в первую очередь, Осип Мандельштам), в зависимости от других обстоятельств или другого аспекта рассмотрения, меняют свое мнение о каком-либо вопросе, поэтому почти невозможно передать какую-либо часть статьи. И часто бывает, что какое-нибудь утверждение, кажущееся само собой разумеющимся в точно отмеченном в книге Н. Мандельштам аспекте, с нашей литературоведческой точки зрения кажется неприемлемым. Приведу один пример. А. Ахматова, в отличие от всех литературоведов считала – и в этом с ней соглашались и Н. и О. Мандельштамы – что из главных героев "Моцарта и Сальери" воплощением пушкинского типа художника является не Моцарт, а Сальери, который знает труд (как об этом свидетельствуют пушкинские рукописи), а Моцарт, как и герой "Египетских ночей" – итальянский импровизатор, является творческим воплощением другого типа художника, творящего без усилий: это Мицкевич, часто выступавший в то время в разных светских салонах с импровиза-

циями (см. 1, с. 25-32).

Далее, в следующей главе своей статьи Н. Мандельштам уже "реабилитирует" Моцарта, говоря, что "моцартовское начало лишь на поверхностный взгляд кажется родственным дару импровизации... Моцарт работает под озарением (в "Разговоре о Данте" Мандельштам назвал его "порывом")... Моцарт... весь отдается "тайнослышанию"... у импровизации совершенно другая основа... не внутренний голос поэта, не напряженное вслушивание в себя, а работа на готовых элементах..."(1, с. 40-41).

Нам кажется удивительным, что после приведенной выше "реабилитации" Моцарта, в сущности, не меняется восприятие и понимание автором воспоминаний пушкинской маленькой трагедии в целом. Это отражается в неизменной, не реабилитированной, не пересмотренной оценке двух героев маленькой трагедии, а также в оценке их взаимоотношений, что обнаруживается из следующего пассажа, в котором Н. Мандельштам вспоминает о восприятии Осипом Мандельштамом героев маленькой трагедии. Такое восприятие и оценка, на наш взгляд, объясняется документальным жанром воспоминаний, где все объясняется исторически, и именно объективное и исторически верное воспроизведение оценок и восприятий произведения Пушкина и представляло собой главную цель работы Н. Мандельштам. В главе, названной "Сальери двадцатых годов", автор пишет: "Пушкин подарил Сальери монолог об обучении или первой стадии ученичества... в этом одна из причин тяги Мандельштама к Сальери... Всякое ремесло дорого Мандельштаму, потому что ремесленник делает утварь, заполняет и одомашнивает мир. ...Сальери труженик, а всякий художник во всем процессе создания вещи больше всего склонен подчеркивать момент труда... В период, когда Мандельштам делал всю ставку на твердость, на его волевою целеустремленность и неколебимость, он явно должен был принять сторону сурового Сальери, а не расплывчатого Моцарта".

Н. Мандельштам далее пишет: "Притяжение к Сальери вызвано и отталкиванием от Моцарта "маленькой трагедии". Пушкин, выделив чуждый для него и в чистом виде невысказанный тип художника, живущего одними озарениями без малейшего участия

интеллекта и труда ("гуляка праздный", один из "счастливых праздных"), сделал его мечтателем с неопределенно-романтическим словарем".

Далее, автор очерка-воспоминания мотивирует отрицательное отношение к Моцарту со стороны О. Мандельштама его антисимволистской направленностью, полностью разделяя эту позицию поэта: "...В еще большей степени этот романтический контур выделен в словах Моцарта, когда он сам причисляет себя и Сальери к избранникам, праздным счастливым и жрецам прекрасного. Здесь Пушкин безмерно отдалил от себя своего Моцарта, и каждое слово в этой реплике было противопоставлено Мандельштаму. Ему было ненавистна позиция избранничества, а тем более жречества, столь характерная для символистов и хорошо выраженная Бердяевым... с его культом собственного аристократизма, с брезгливостью и презрением к простой жизни" (1, с. 52-53).

Нетрудно понять ярко выраженную литературно-историческую установку, мотивирующую авторскую позицию и оценку в приведенной выше цитате. Но согласиться с ее содержанием, как с пониманием и интерпретацией основной идеи пушкинской "маленькой трагедии", носителями и выразителями которого являются охарактеризованные в цитате герои, никак невозможно. Даже имея в виду непосредственно выше приведенный текст, следует сказать, что его основные суждения не выдерживают критики. Ведь "избранником" и "жрецом" называет себя и Сальери в монологе в конце первой сцены. Что же касается "аристократизма" в поведении, "брезгливости" и "презрения к простой жизни", этими качествами наделен именно "гордый Сальери".

В указанной работе Н. Мандельштам, содержащей множество глубоких мыслей, поражает факт, что статья до конца руководствуется принципом исторически аргументированной, точной документации, но создавая все предпосылки для глубокого анализа и органически целостного толкования пушкинского произведения, такой возможностью данная статья не пользуется. Предпосылкой для понимания "Моцарта и Сальери" Пушкина, как и других его произведений, где в качестве действующего лица выступает герой-художник или поэт, человек искусства, является, по нашему

мнению, понимание природы творчества действующих лиц, их творческого метода и поведения, которые и являются воплощением человеческой сущности данного героя, его онтологического отношения к миру, к жизни, к себе и к другому человеку. Исходя из рассмотрения природы и методов творчества "маленькой трагедии", а также вытекающих из миропонимания героя его основополагающих и вышеуказанных отношений, мы можем обнаружить легшую в основу произведения систему ценностей, действующих, на наш взгляд, одинаково не только в едином цикле "Маленьких трагедий", но и представляющую собой регулирующий фактор глубинной структуры пушкинских произведений, всей поэтической мифологии Пушкина.

Разбирая и отвергая предположение об импровизационном характере моцартовского творчества, Н. Мандельштам делает ряд верных, ценных наблюдений, выявляя источник творчества Моцарта, а затем поэта-импровизатора из "Египетских ночей", а также – как будто в подтверждение своих наблюдений и открытий, продолжая выполнять требования историко-документационного жанра очерка – и разных поэтов-современников О. Мандельштама, В. Брюсова и других. Н. Мандельштам пишет о Моцарте: "...Моцарт работает под озареньем... он весь отдается "тайнослышанью", и это значит, что пушкинский Моцарт все-таки, несмотря на приведенную из этого же очерка оценку автора, настоящий художник, который творит по вдохновенью, как "подлинный поэт", что у него есть "вслушивание в себя", т.е. вдохновение, "внутренний голос" (5, с. 41–42). Далее, говоря о пушкинском герое, итальянце-импровизаторе, о Мицкевиче и о Брюсове, Н. Мандельштам дает и другие синонимы вдохновения художника: "приближение Бога", приближение "звучащего слепка формы" или "порыва". Автор очерка предложенный им же аспект рассмотрения природы творчества, однако, не распространяет на Сальери, в результате чего общая оценка и полученная "интерпретация" пушкинской маленькой трагедии, как уже говорилось выше, остается неизменной. Это и вызывает недоумение, особенно после того, как автор очерка описание Пушкиным вдохновения импровизатора-итальянца в "Египетских ночах" комментирует словами, при чтении которых образ

Сальери будто сам требует другой интерпретации, чего мы опять не получаем: "Мне кажется исключительно важным, что Пушкин, скупой на откровенные высказывания о том, как протекало у него сочинительство, сблизил здесь, как бы невзначай, стихотворческий опыт с мистическим. ... Я уверен, что поэт, познавший природу "тайнослышанья", не может быть атеистом. Впрочем, стать атеистом он может, отрекшись от своего дара или утратив его, только кончается это всегда трагедией. Отрекались же от своего дара довольно часто и ради низменных целей, и по легкомыслию, и, главное, потому, что у людей не хватает душевных сил, интеллекта и нравственной выдержки для столь сурового испытания" (6, с. 41-42).

По нашему мнению, приведенная цитата с небольшой оговоркой может быть основой характеристики и понимания образа Сальери. Как таковая, в сочетании с приведенной в пятой цитате (изменившейся по сравнению с содержащейся в четвертой цитате оценкой образа Моцарта), она может указывать на сильно отличающееся по сравнению с предложенной в статье Н. Мандельштам понимание маленькой трагедии Пушкина "Моцарт и Сальери", к анализу и толкованию которой мы сейчас приступаем.

Раньше уже было сказано, что идея и замысел "Маленьких трагедий" у Пушкина возник не позднее 1824 года, т.е. в Михайловский период творчества. Естественно, что "Маленькие трагедии", в том числе и "Моцарт и Сальери" органически связаны с идеями романтизма, его судьбой и творческим разрешением у Пушкина. В качестве примера, для выяснения основной идеи "Моцарта и Сальери" нам кажется необходимым обратиться к некоторым другим пушкинским произведениям, где изображаются и творчески разрешаются аналогичные проблемы.

Известно, что романтическое мышление, мировосприятие основывается на метафизическом противопоставлении, на разобщенности двух планов – плоскостей идеала и действительности. Такое противопоставление выражает противопоставленность личности Вселенной, всему мирозданию, выражает потрясение личности из-за ее переживания неустроенности мира. В сентиментализме такое потрясение выражается в жанре элегии "общего

разочарования". Далее, в эпоху романтизма, изображенное господствующее переживание "общего разочарования", "мировой скорби" разрешается, преодолевается и изображается в творчестве разных поэтов и писателей-романтиков согласно их индивидуально-му поэтическому мировоззрению, согласно их индивидуальной поэтике. Для Пушкина в этом отношении характерно стремление к гармонии, к уравновешенному сочетанию крайностей, к компромиссу. Не случайно Пушкин, уже в 1818 году, в стихотворении "К портрету Жуковского" воспринимает пафос своего "побежденного учителя" как явление, аналогичное своим уравновешивающим романтические крайности стремлениям:

"Его стихов пленительная сладость
 Пройдет веков завистливую даль,
 И, внемля им, вздохнет о славе младость,
 Утешится безмолвная печаль
 И резвая задумается радость" (2, т. 1, с. 299).

В другом стихотворении "Жуковскому" того же 1818 года, в самом начале Пушкин верно изображает основной момент поэтического поведения Жуковского. Он пишет:

"Когда к мечтательному миру
 Стремясь возвышенной душой" (2, т. 1, с. 298) –

и в этих строках выражено стремление Жуковского к возвышенному идеалу, его отказ, отталкивание от неудовлетворяющей плоскости реальности. То, что Жуковский не становится демоничным, воплощением модного уже в то время протестующего байронизма, во имя идеала непостижимого отвергающего постижимый для личности план действительности, – происходит благодаря тому, что отмеченная в приведенном выше пушкинском стихотворении гармония создается в стихотворениях Жуковского перенесением и поэтическим разрешением плана вертикального, вневременного (идеал – действительность) в план горизонтальный, временный: прошлое – настоящее. Поэт Жуковский актом воспоминания, поэ-

тического воспроизведения в плане неудовлетворяющего лирического героя *настоящего* (действительности) плана *прошлого* (идеала, как когда-то существовавшего, но потерянного *счастья*, полного душевной активности) преодолевает пропасть между крайностями и, воссоздавая *прошлое* (идеал) в *настоящем* (действительность) постигает *гармонию*.

Пушкинское постижение гармонии в одно и то же время и отлично, и аналогично с постижением Жуковского. Пушкинское стремление к уравновешенности, к гармонии и компромиссу характеризуется тем, что он противопоставленность действительности и идеала, жизни и идеала не считает метафизически экстремным. Лирический герой Пушкина в 1823 году, в самом разгаре его "демонического", байронического романтизма, постигает гармонию не путем отказа от идеала – (это делает ранний Баратынский), и не отвержением во имя идеала плана неудовлетворяющей демоническую личность действительности (Лермонтов), а релятивизацией противопоставления двух плоскостей, т.е. в открытии и признании лирическим героем присутствия определенных, *релятивных* ценностей и в плане "отверженной" по формуле романтического мировосприятия "низкой действительности". Осознание и постижение релятивной ценности плана действительности (жизни) лирическим героем Пушкина и релятивизация тем самым исключительности, противопоставленности двух планов романтического мировосприятия изображается в стихотворении Пушкина 1823 года "Надеждой сладостной младенчески дыша...". В стихотворении романтическое стремление к абсолюту, к идеалу связано с "мечтой", с "младенческой" иррациональной "верой". Ему противопоставляется уравновешивающий односторонность, обман романтического стремления фактор: мотив "ума". Так как данное стихотворение Пушкина дает характерный для его поэтики рисунок движения поэтической мысли от *односторонности* какого-нибудь мировосприятия и мысли, (представляющей собой подчеркнутую бесперспективность и гибельность) к "плюрализму" приятия и *сочетания* нескольких, до того согласно метафизическому мышлению романтизма считавшихся несочетаемыми и неприемлемыми мотивов (как "идеал" и "жизнь"), представляющему собой основу пушкинского мировосп-

приятия, основанного на гармонии и уравнивании крайностей мы приводим его целиком:

"Надеждой сладостной младенчески дыша,
 Когда бы верил я, что некогда душа,
 От тленья убежав, уносит мысли вечны,
 И память, и любовь в пучины бесконечны, –
 Клянусь! давно бы я оставил этот мир:
 Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир,
 И улетел в страну свободы, наслаждений,
 В страну, где смерти нет, где нет предрассуждений.
 Где *мысль* одна плывет в небесной чистоте..."

Но тщетно предаюсь обманчивой мечте;
 Мой ум упорствует, надежду презирает...
 Ничтожество меня за гробом ожидает.
 Как, ничего! Ни мысль, ни первая любовь!
 Мне страшно!.. И на жизнь гляжу печален вновь,
 И долго жить хочу, чтоб долго образ милый
 Таился и пылал в душе моей унылой" (2, т. 2, с. 142).

Приведенное стихотворение, написанное Пушкиным в пору самого расцвета его романтизма, формально принадлежит к типично романтическому жанру элегии, но в сущности представляет собой пушкинское преодоление романтизма и обновление, расширение выразительных возможностей жанра. По мировосприятию, по лежащей в его основе системе ценностей оно тесно соприкасается с основной проблематикой, представленной Пушкиным в его маленькой трагедии "Моцарт и Сальери".

Как уже было сказано выше, при анализа и интерпритации маленькой трагедии мы будем руководствоваться, в первую очередь, рассмотрением природы творчества ее главных героев, а также их мировосприятия, отношения к жизни и к основным принципам бытия, определяющим и изображенные в маленькой трагедии их творческие принципы и методы.

"Маленькие трагедии" Пушкина не случайно называют

иногда "драматическими миниатюрами". Они, так сказать, заострены на "последнем акте", за героями, собственно говоря, их последнее, "завершающее слово". В маленькой трагедии "Моцарт и Сальери" действие разворачивается между двумя упоминаниями о "слезах" Сальери, оно как будто заключено в скобки. На какая разница, мировоззренческая и человеческая, полная безысходного трагизма, между этими слезами! Первое упоминание о "слезах" находится в начале первой сцены маленькой трагедии, в первом монологе Сальери, оно принадлежит детству героя и обозначает любовь к музыке, радостное, спонтанное, невольное расположение личности, открывшейся искусству и миру: "слезы" здесь – знак возможности потрясения едва открывшейся личности, вдохновенности, залога и возможности становления крупного музыканта, гения. Слова "слезы" сочетается со спонтанностью, детскостью, незапрограммированностью и, что самое главное, с любовью:

"Родился я с любовью к искусству;
Ребенком будучи, когда высоко
Звучал орган в старинной церкви нашей,
Я слушал и заслушивался – слезы
Невольные и сладкие текли" (2, т. 5, с. 306).

Это знак того вдохновенного состояния, о котором Пушкин писал: "Вдохновение есть расположение души к живейшему приятию впечатлений, следственно к быстрому соображению понятий, что и способствует объяснению оных. Вдохновение нужно в поэзии, как и в геометрии..." (2, т. 7, с. 41).

Творческая и человеческая судьба Сальери, история его души, следовательно, не чужда вдохновения и возможности достижения творческих высот. И сопоставление его с гением Моцарта далеко не исчерпывается обыкновенным толкованием исследователей как антитезой таланта и гения, оно мотивируется и регулируется намного более глубокими онтологическими, мировоззренческими соображениями. В конце второй сцены, отравив Моцарта, Сальери слушает Реквием; исполняемый Моцартом, и говорит:

"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..." (2, т. 5, с. 315)

Моцарт в своей предсмертной реплике явно неадекватно понимает истинное значение слов Сальери, комментирующих появление "слез". Моцарт говорит: "Когда бы все так чувствовали силу гармонии!" Моцарт не понимает создавшегося положения, не замечает и изменения, происшедшего в значении тех же "слез" Сальери. Сальери же резко отличает положение, породившее новое психологическое состояние, проявлением которого являются вновь появившиеся "слезы": "Эти слезы впервые лью: и больно и приятно..." Моцарт, не подозревающий о намерении Сальери отравить его, не может не воспринимать эти "слезы" как вдохновенное восприятие своим другом Сальери силы гармонии, ведь только что он признал Сальери гением: "Он же гений, как ты да я", а чуть-чуть позднее пьет

"... За искренний союз,
 Связующий Моцарта и Сальери,
 Двух сыновей гармонии" (2, т. 5, с. 314).

Во всех приведенных репликах Моцарта, обращенных к Сальери, обнаруживается "личностность" обращения к людям и вообще к жизни. Моцарт точно так же, то есть лично, человечески относится и к найденному им в трактуре слепому музыканту, которого он потом приводит к Сальери. Такая личностность и открытость характеризует Моцарта вообще, являясь основой его вдохновения и источником его высокого художественного творчества.

Как было сказано выше в первом упоминании "слез" Сальери – эти слезы действительно свидетельствуют о потрясенности, о

вдохновенности ребенка-Сальери, как источника возможного его дальнейшего вдохновенного искусства и творчества. Не случайно Моцарт в своей последней, предсмертной реплике воспринимает его слезы как такое же понимающее любовное вдохновение, полное детскости, незащищенности, радости.

В первом монологе Сальери, сразу же после упоминания о слезах, говорится об истории испытаний и страданий, пережитых им во имя музыки. В описании ученического периода Сальери доминантными являются мотивы, выражающие безрадостность, закрытость, принужденность, мотивы добровольного самоотвержения, отказа от радостей и вообще от всех непосредственных впечатлений жизни. Кажется, Сальери для осуществления своей мечты – стать музыкантом, жить для музыки и в музыке – считал необходимым отказаться от живой, непосредственной жизни, от непосредственного и открытого участия в ней, как будто бы она представляла собой угрозу для осуществления заветного решения: стать музыкантом. Но трагический исход человеческой и творческой судьбы Сальери, героя пушкинской маленькой трагедии, определяется в конечном счете не его первоначальным решением отказаться от многообразия впечатлений жизни в ученический период. Хотя избранные им "учебная стратегия" и основанный на "самоотвержении" образ жизни, поддерживающий эту стратегию, и могут казаться несимпатичными и механистическими, все же нельзя не признать, что они могут привести к многосторонне подготовленному обоснованию, к виртуозности данного таланта. В случае Сальери это случилось так. Несмотря на то, что он сначала "сделался ремесленник", что "звуки умертвив" он музыку "разьял как труп", и что он алгеброй поверил гармонию, он, когда "технически" овладел задачами творчества, дал свободный ход и своему до этого запрещенному себе им самим вдохновению:

"Тогда

Уже дерзнул, в науке искушенный,

Предаться неге творческой мечты.

Я стал творить: но в тишине, но в тайне,

Не смея помышлять еще о славе.

Нередко, просидев в безмолвной келье
 Два, три дня, позабыв и сон и пищу,
 Вкусив восторг и слезы вдохновенья..." (2, т. 5, с. 306)

В приведенной цитате несколько слов свидетельствуют о чрезмерной боязливости, неуверенности Сальери в начальном этапе творчества. Приведенный отрывок говорит и о том, что он сам притесняет в себе любовное, благоговейно-интимное, личное отношение к музыке, которую он по природе любит и к которой чувствует невольное влечение. "В науке искушенный" он "дерзнул" "предаться неге творческой мечты!" В этом высказывании звучит и любовь, и полная отдача, и радость, как бы милость приобретенного, но незаслуженного счастья, дара небес "неги творческой мечты". В этих словах выражается столь интимное, благоговейно-радостное отношение героя к вдохновенному творчеству, т.е. творчеству в платоническом смысле слова, как воплощению творческой идеи, что среди строк, представляющих собой стыдливо-радостное описание радости постижения высшей гармонии творчества, в ретроспективном монологе мы, едва улавливая скрытую оговорку, подготавливающую, однако, поразительное своей неожиданностью и абсурдной жестокостью решение и действие Сальери: сожжение, уничтожение им собственного творения. Эта строка содержит оговорку: "Не смея помышлять еще о славе". Она, с одной стороны, подчеркивает интимный характер только что позволенного себе творчества, с другой – словом "слава", которая, однако, согласно содержанию приведенной строки в изображенном процессе творчества не имеет значения, указывает на последующее уничтожение сотворенного, и, что самое главное, называет причину сожжения:

"Я жег мой труд и холодно смотрел,
 Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
 Пылая, с легким дымом, исчезали" (2, т. 5, с. 307).

В приведенных из первого монолога Сальери цитатах бросается в глаза то, что, хотя сам Сальери этого до конца трагедии не осознает, он мог бы стать великим композитором,

вроде Моцарта, если бы он сам не отказался от собственного таланта и вдохновения. Он, однако, по собственному решению отказывается от своего вдохновения, от автономного творчества, от всей радости, любви и веры, сопровождающих процесс творчества, постижения гармонии, в интересах достижения (мелькавшей только что среди строк, передающих самозабвенное, радостное состояние творчества) славы. Как показывает приведенная раньше цитата, во время "позволенного" себе "невольного" вдохновения и творческого акта он не думает еще о славе, а полностью поглощен своей творческой работой, позднее он все-таки меняет ее на что-то чуждое, внешнее по отношению к внутреннему творчеству, постижению гармонии – на славу, на высокую степень в искусстве, на величие. Уничтожение плодов своего творчества есть продолжение амбициозным Сальери очереди отказов от радостей восприятия жизни, есть, собственно говоря, самый решительный акт "самоотверженья": отказываясь от своего вдохновения и творчества, он отвергает и собственное "я", и что самое главное, убивает в себе потенциального Моцарта. Иначе говоря, приговаривая к смерти Моцарта в себе, он уже этим актом выносит смертельный приговор и появившемуся позже реальному Моцарту, герою маленькой трагедии, который является воплощением отверженных и потом уничтоженных Сальери методов и возможностей вдохновенного творчества, миропонимания и вытекающего из этого свободного человеческого поведения и отношения к жизни.

Вслед за приведенной выше цитатой, передающей уничтожение Сальери собственного труда, продолжается монолог героя, представляющий его совсем не радостный, но последовательный путь к достижению другого "счастья", высокого места, славы, величия:

"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
 Безропотно, как тот, кто заблуждался

И встречным послан в сторону иную?
 Усильным, напряженным постоянством
 Я наконец в искусстве безграничном
 Достигнул степени высокой. Слава
 Мне улыбнулась...
 Я счастлив был: я наслаждался мирно
 Своим трудом, успехом, славой..." (2, т. 5, с. 307)

В приведенной цитате, взятой из открывающего маленькую трагедию монолога Сальери, поднимающего бунт против небес за "несправедливость", за то, что залогом "славы" и "величия" "бессмертным гением" награжден не он, Сальери, заслуживший его геройством самоотвержения, а "гуляка праздный" Моцарт. В словах Сальери представлено его миросозерцание, понимание мира, вывернутого наизнанку. Начальные слова приведенного отрывка: "Что говорю?" – следуют непосредственно за описанием одного из самых потрясающих, быть может, отречений, отказов и самоотвержений, приведенных Сальери в качестве заслуги. Слова "Что говорю?", звучащие как восклицание, как междометие, как предупреждение, как "прекрати!" – свидетельствуют о том, что Сальери, сам не подозревая, воспроизведением и глубоким переживанием всех этих радостных (вдохновений) и горестных (уничтожение труда) событий противоречит своей аргументации и чуть ли не признается в сотворенном преступлении против собственного творчества. Этого признания, однако, не происходит, он "берет себя в руки" и продолжает пересказ таких же мучительных операций, насилий против своей самой ценной человеческой способности – дара, вдохновения и творчества. Этими отказами он отвергает, как было сказано выше, платонический принцип творчества, меняя его на аристотелевский принцип подражания. Дело здесь, однако, не в аристотелевском принципе, а в том, что Сальери, следуя за чуждой истинного искусства целью величия, славы, успеха, претерпевает страдания, причиненные отказом от вдохновенного творчества и берется за эпигонство, за подражание какому-нибудь признанному, приобретшему известность и славу, по словоупотреблению Сальери, – достигшему "степени высокой", композитору. В приведенном

выше отрывке он упоминает Глюка, Сальери следил за ним "безропотно", хотя более, чем вероятно, что не отказавшись от себя, от собственного творчества, он мог бы достигнуть степени более высокой, чем его "законодатели". По сравнению с представленным творчеством Глюка методом и направлением свое отрывочное творчество Сальери называет заблуждением. Сальери, который в своем первом монологе смотрит на мир и на собственную судьбу, как на вывернутые наизнанку, не замечает, что не внешний мир опрокинут, а его логику, точку зрения надо было бы поставить с головы на ноги. Сальери, своим врожденным талантом и тщательно разработанным методом алгебраического анализа, даже отказавшись от своих, быть может, намного больших творческих возможностей, мог завоевать авторитетное место среди музыкантов его окружения, и до появления Моцарта мог сохранить свою относительную высоту, никакие вызовы не угрожали его позиции.

Моцарт, герой маленькой трагедии, явление противоположное Сальери. В Моцарте как будто воплотились и продолжали жить те свойства – и человеческие, и творческие, – которые с такой последовательностью были истреблены Сальери в себе. Оставив Моцарта, в своем предпоследнем монологе Сальери говорит о противоположных чувствах: ему "и больно и приятно" –

"Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член!" (2, т. 5, с. 315)

Выше, комментируя постоянные "самоотвержения", в том числе и сожжение собственного труда, мы говорили, что Сальери убил в себе Моцарта. Сейчас он убивает самого Моцарта, своим явлением и творчеством каждую минуту показывающего, что он не нуждается ни в каком подражании никому, чтобы быть выше всех, и что и ему нельзя подражать, настоящее, божественное искусство не подлежит подражанию, неповторимо, самостоятельно и независимо. Продолжая эти мысли, несколько спекулятивно можно было бы утверждать, что если Моцарту и нельзя подражать, то его все же можно догнать в благородном соревновании по искусству;

для Сальери единственным шансом для этого может быть подражание своему "Моцарту", так беспощадно уничтоженному в себе им самим.

Вслед за первым монологом Сальери появляется на сцене Моцарт и приводит к Сальери слепого музыканта. В этом и в последующем за ним явлении, обнаруживается очень многое: детскость Моцарта, его простота и непосредственность, открытость к жизни, его восприимчивость. В этой сцене три раза упоминается музыка Моцарта: в трактире слепой музыкант играл арию Керубино из оперы "Женитьба Фигаро" – об этом со смехом сообщает Моцарт, потом тот же старик играет арию из Дон Жуана, и наконец, Моцарт исполняет на рояле созданное ночью новое произведение. Все это только подтверждает убежденность Сальери в своей правоте и в несправедливости мироздания. Моцарт, заходящий в трактир, развлекающийся игрой слепого старика – "безумец", "гуляка праздный", чью голову озаряет "священный дар", "бессмертный гений". Отношения главных героев к слепому скрипачу обнаруживают детали их человеческого характера. Сама ситуация очень напряженная, но Моцарт, по своей беззаботной детскости, ничего не замечает. Моцарт приводит слепого, игравшего в трактире музыку Моцарта: это для Сальери не только неприемлемо, но для него это провокация, вызов. На сцене (в комнате) три музыканта. Обращение Моцарта к старику и к Сальери простое, человечески непосредственное, условно говоря, *горизонтальное*. Сальери к старику, как к явлению презренной, низкой жизни, относится презрительно, безлично, и к Моцарту, которого после прослушивания его новой музыки он называет богом, "недостойным самого себя", – он тоже относится безлично. Такое отношение к Моцарту со стороны Сальери соответствует его индивидуалистическому и иерархическому мышлению и, как это подтверждается в дальнейшем, равнозначно смертному приговору.

Моцарт и не подозревает, как "непростительно" он обращался с Сальери в явлении со слепым музыкантом. Приведя старика, Моцарт подводит к Сальери кусочек ненавистной жизни, где другие простые, низкие существа весело развлекаются в трактире, даже употребляя для этого "райские" песни, музыку Моцарта!

Сальери ради "высоты" отверг простую, "низкую жизнь", а сейчас выясняется, что для непостижимо, невысказанно высокого Моцарта, для бога-Моцарта жизнь – не преграда; его музыка заполняет жизнь и, претерпевая кое-какие изменения, становится источником радости для людей: все это свидетельствует о безмерной славе Моцарта, похищенной, по представлению Сальери, у него из-за несправедливости всего мироустройства.

Говоря о своем новом произведении, Моцарт упоминает о своей бессоннице, как его источнике. Как известно, у Пушкина "бессонница" равнозначна вдохновенному расположению поэта, художника к восприятию впечатлений. Перед исполнением своего нового произведения Моцарт коротко пояснил его:

"Моцарт

(За фортепиано)

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,

Внезапный мрак иль что-нибудь такое...

Ну, слушай же" (2, т. 5, с. 309).

Прослушав музыку, Сальери, полный искреннего удивления, говорит:

"Ты с этим шел ко мне

И мог остановиться у трактира

И слушать скрипача слепого! – Боже!

Ты Моцарт недостойн сам себя" (2, т. 5, с. 309).

Слова Сальери наряду с восхищением содержат, однако, не в меньшей степени укоры. Он с негодованием укоряет Моцарта за то, что он ведет себя по-моцартовски, т.е. открыто, что он готов к живым восприятиям. Слова "недостойн самого себя" для Моцарта не могут иметь никакого значения; его новое, столь восхи-

щающее произведение скоро покинет "возвышенный" салон Сальери и будет весело жить в трактире.

Двусмысленна и следующая за первой оценка Сальери:

"Сальери

Какая глубина!

Какая смелость и какая стройность!

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;

Я знаю, я" (2, т. 5, с. 310).

Двусмысленность похвалы Сальери, скрытая угроза Моцарту, недовольство Моцартом, растущее вместе с восхищением музыкой Моцарта, объясняется постепенным углублением исходной двойственности Сальери, его внутренней противоречивости: с одной стороны, он любящий, понимающий глубоко музыку художник, с другой – он индивидуалист, готовый жертвовать искусством и музыкой, подчиняющий музыку чуждой для нее цели, использующей ее только в качестве *средства* для достижения этой цели: собственного индивидуалистического возвеличения.

Приведенное второе суждение Сальери о новом произведении Моцарта, таким образом, является, с одной стороны, искренним признанием, даже восхищением, а с другой – оно содержит скрытую угрозу.

До рассмотрения второго монолога Сальери мы должны коротко остановиться на приведенных выше словах Моцарта, перед исполнением своей новой композиции. Конечно, такой проникновенный музыкант, как Сальери, для понимания музыки не нуждается в пояснениях, но для читателя пушкинской маленькой трагедии, произведения словесного искусства, они необходимы. Читатель музыки не слышит, но эти пояснения проливают свет на важнейшие факторы драматического развития, на личность и творческую природу Моцарта и – в связи с ним или в противопоставление – им на полное отрицание представленным мировоззрением и творческим методом вообще всего "сальеризма".

Рассмотрением этих моцартовских пояснений (комментариев) как регистрации творческого принципа и метода Моцарта мы

займемся немного ниже. Сейчас отметим только, что исполненное Моцартом новое произведение представляет собой сотворение *гармонии*, созвучия, согласованности из перечисленных в пояснительных комментариях элементов, ценностей жизни: молодости, влюбленности, красоты, дружбы, жизнерадостности, веселости и противопоставленных этим положительным ценностям, отрицающих их ценностей уничтожения и смерти. Созданная и признанная Сальери с восхищением гармония ("Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!") является творческим осознанием и приятием неожиданно возникшей "новой" темы: идеи смерти.

Следующий за этим, завершающий вторую сцену большой монолог Сальери тоже органически связан со всем произведением. Началом монолога является отрицание содержания предсмертной реплики Моцарта, где основные темы аргументации Сальери опровергаются, даны в противоположном освещении:

Моцарт

"... 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..." (2, т. 5, с. 315)

Понятие "низкой жизни", "избранничества" и "искусства", тема "пользы", слово "жрец" – все есть в начале второго монолога Сальери, но с противоположным значением, не говоря уже о сквозной теме Сальери "гуляки праздного"; что у Моцарта сочетается с темой "вольного искусства" и гармонии. Столкновение двух противоположных мировоззрений созревает во внутреннем конфликте Сальери, в его внутренней раздвоенности. Раньше уже говорилось о разных проявлениях внутренней противоречивости Сальери: музыкант, художник – человек, достигший высокой степени мастерства, приобретший славу. Говорилось и о том, что такое противоречие предполагает противопоставленность двух разных миропониманий и отношений к жизни: горизонтального (человеческого, мо-

цартовского) и вертикального (индивидуалистического, демонического).

Слова Сальери в начале его второго монолога:

"... Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран чтоб, его
Остановить - не то мы все погибли,
Не я один с моей глухою славой...
Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет..." (2, т. 5, с. 310)

Для Моцарта "избранник" является "счастливецем праздным", "пренебрегающим презренной пользой", не заботящийся о нуждах "низкой жизни". Сальери, однако, хотя он, как видели, относится к простой жизни не просто человечески, как Моцарт, а свысока, об искусстве, о судьбах искусства и жрецах, "служителях музыки" заботится именно с позиции именно "низкой жизни". Ведь размышлять о том, полезно ли для искусства, если Моцарт будет жив, это и значит заниматься "нуждами низкой жизни" и принадлежащей к ее уровню "презренной пользой".

У Моцарта мир гармонии, вольного искусства, прекрасного противопоставлен нуждам "низкой жизни" с главной ее "ценностью" - презренной пользой. Моцарт, однако, будучи "жрецом единого прекрасного", горизонтально относится к "низкой жизни", открыт для "всех впечатлений бытия", для живого восприятия всех человеческих ценностей, представленных жизнью, для всех радостей и горестей бытия. Как это явно обнаруживается и по поводу выше уже упомянутого пояснительного комментария Моцарта к своей музыке, разные, часто противоположные впечатления жизни, дисгармонию, хаотичность "низкой жизни" Моцарт как будто "облагораживает" в своем искусстве, разрешая их в своем "осмыслении", понимании, гармонии. Значит, Моцарт творчески воспринимает "нужды", т.е. противоречивость жизни, но при их разрешении он не руководствуется аргументами того же уровня - "пользой", и на том же уровне "низкой жизни" не готов, не способен,

не может ничего предпринимать для "разрешения" этих, т.е. любых превратностей. Он живо, открыто, восприимчиво и понимающе участвует в жизни и импульсы, побуждения к "действию" получает не извне и даже не собственно волевые – интенциональные, но как и в жизни, он открыт для восприятия внутреннего побуждения вольного вдохновения, которому никогда не сопротивляется, а вольно и полностью отдается ему. Нечто похожее мы можем наблюдать во многих пушкинских произведениях, в том числе в стихотворениях "Поэт", "Пророк", "Воспоминание", "Стихи, сочиненные ночью" и т.д.

С этой точки зрения начало второго монолога Сальери, полно глубокого смысла. Сальери говорит о том, что он не может далее противиться своей судьбе, видит свое избранничество в убиении Моцарта. Слова Сальери опять говорят об опрокинутом его мире, о превратном понимании им основных ценностей. Имея в виду сказанное нами выше, это значит, что Сальери свое "избранничество" хочет применить именно в плоскости "низкой жизни", вmeshиваясь в нее, отклоняя грозящую опасность гибели "всех жрецов". Важно здесь логически аргументированное принятие такого решения Сальери, сам факт его намерения предпринять шаги для устранения конфликта, опасности на уровне "низкой жизни". Однако Сальери соединяет несоединимое. Он опрокидывает, смешивает планы; свое утилитарно-практическое вмешательство, он переживает как акт *поэтического вдохновения*, вроде моцартовского вольного послушания вдохновению. И принятое им решение выглядит не как суждение, не как логический выход, а как послушное восприятие вдохновения, "глагола свыше", звучащего давно внутри, в душе героя, которому, однако, он долгое время сопротивлялся. Это, как мы помним, не первое "сопротивление" или запрет Сальери своему вдохновению, не вольное восприятие радостного, внутреннего, творческого голоса, и порождает оно не прежние слезы, а совсем другие.

Второй монолог Сальери является как бы музыкально развивающимся ответом на слова Моцарта перед игрой. Тема жизнерадостности, любви, дружбы и веселого счастья, а также моцартовского "видения гробового", внезапно возникшей темы смерти, по-

лучает в этом монологе как бы *контрапунктное* значение. Отмеченной Моцартом *влюбленности* вторит мотив горечи, несчастья, неразделенной любви; от покинувшей Сальери Изоры он получает не счастье, не любовь, а *смерть* (яд).

В словах Моцарта доминируют яркие мотивы жизни – радости, веселости. Сальери же, со времени получения яда, "последнего дара Изоры" (тому уже восемнадцать лет) "часто жизнь казалась несносной раной". А несколько далее он признается: "мало жизнь люблю". На тему "*дружества*" у Моцарта в монологе Сальери отвечают мотивы, превращающие этот интимный человеческий контакт в свою противоположность: во вражду, обиду, ненависть; – и все это под личиной дружбы: "сидел я часто с *врагом* беспечным за одной трапезой (курсив наш – Т.Б.), или "как пировал я с гостем ненавистным". Хаотичность, внутренняя противоречивость, опрокинутый мир Сальери обнаруживается и в отличном от Моцарта переживании и осмыслении им смерти. Смерть у Моцарта, в его монологе и музыке является новым открытием, что подчеркивается словами: "*вдруг* виденье гробовое" и "*внезапный* мрак" (курсив наш – Т.Б.). Такое новое открытие, однако, становится источником творчества для него: он, как бы "имитируя" сотворение мира, в полном согласии с сотворенным миром, чувствуя таким образом онтологическую обеспеченность бытия, в своем творчестве как бы продолжает, пополняет начатое Богом творчество, отмеченный, открытый им мотив он вводит в свой мир, понимая его, пополняя этим горизонты осмысленного бытия. К дальнейшему рассмотрению переживания смерти Моцартом и функции такого переживания в его творчестве мы еще вернемся при рассмотрении сцены с Реквиемом. Сейчас необходимо указать лишь на отличие восприятия смерти Моцартом и Сальери. Они противоположны и в этом. Моцарт любит жизнь, боится смерти, но переживание смерти тоже становится для него источником творчества.

Сальери, как мы видели, не любит жизни, он страдает от нее, он несчастлив, одинок. Для него смерть не внезапное открытие, даже не угроза, он с момента получения от оставившей его Изоры яда лелеял идею смерти. Но даже в переживании смерти у Сальери обнаруживается двойственность, противоречивость: с

одной стороны, идею смерти (и полученный от Изоры яд) он обращает против себя, взвешивая идею самоубийства, ("Как жажда смерти мучила меня,") с другой – вооружась полученным ядом, он становится сходен с "деревом яда", угрожающим своему окружению ("...сидел я часто с врагом беспечным за одной трапезой" и т.д.). В отличие от пушкинского "Анчара", однако, Сальери действует не автоматически, а согласно своему иерархически-вертикальному мировоззрению.

В начале второго монолога мы отметили, как вместо настоящего, моцартовского типа вдохновения и творчества Сальери "принимает" "вдохновенье" другого типа: окончательный толчок к убиению Моцарта. После этого не удивительно, что, доказывая "бесполезность" Моцарта, он говорит о бесполезности вдохновенья свыше:

"Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь!
Так улетай же!" (2, т. 5, с. 310-311)

Сальери называет здесь "херувимом" того Моцарта, которого только что назвал богом. И то, и другое: *высоко*, в другом мире оба ненужны.

Может показаться странным, но непосредственно перед вынесением им смертного приговора в монологе Сальери опять мелькают мотивы творчества и вдохновения, а также вдохновенного наслаждения музыкой. Это, на фоне отказа Сальери от своего творчества, от своей собственной личности выглядит как музыкальный повтор с вариацией: в первом монологе, отвергая, убивая в себе творческие способности, он убивает Моцарта в себе, а сейчас, в конце второго монолога, когда иерархическая структура индивидуалистического мировосприятия Сальери подчеркивает неожиданно возникшие мечтания о творчестве, о радости, о наслаждении музыкой, – из этого уже вытекает вариация: убийство Моцарта реально.

В своем монологе Сальери говорит о своей "избранности", о своем чувстве "подверженности наитию", – т.е. "вдохновения" в связи с переживанием угрозы смерти: "...не то мы все погибли, мы все, жрецы, служители музыки..." (2, т. 5, с. 310). Такое "вдохновение", однако, далеко от "подверженности наитию", упомянутому Цветаевой, а скорее похоже на силлогистическое рассуждение: "Что пользы?", "Что пользы в нем?", "Подымет ли он тем искусство?" – и результатом такого рода "вдохновения", естественно, будет не сотворение "песен райских", как у Моцарта, а волевое намерение предпринять меры для устранения источника угрозы на уровне самой "низкой жизни". У Моцарта, как увидим дальше, смутное предчувствие смерти становится источником вдохновения, творчества: он становится "херувимом", свое человеческое, открытое ко "всем впечатлениям бытия", отношение к "низкой", повседневной жизни он меняет на "открытость" "вертикального плана", становится способным и готовым для восприятия вдохновения "свыше". Вдохновенный Моцарт ничего не предпринимает для устранения "нужд низкой жизни", а аналогично с лирическими героями пушкинских стихотворений "Пророк" и "Поэт", потрясенный, перерожденный как художник становится способным для вдохновения и творчества:

"Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполнись волею моей..." (2, т. 2, с. 304)

и

"Но лишь божественный глагол
До слуха чуткого коснется,
Душа поэта встрепенется,
Как пробудившийся орел..." (2, т. 3, с. 23)

"Вертикальный план" Моцарта, таким образом, является формой его вдохновения, его открытости "божественному глаголу". И по нашему мнению, такая открытость Моцарта к вдохновению является следствием его открытости явлениям "Низкой жизни".

ни". Это тоже аналогично образу поэта из стихотворения "Поэт":

"Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он-малодушно погружен..." (2, т. 3, с. 23)

Для Сальери, как выше было показано, нет личностных отношений на уровне "низкой жизни" – он *закрыт* для впечатлений бытия; отверг все и отрекся от всего кроме музыки, где получил сравнительно высокое место. Поэтому неприемлем для него Моцарт-бог, Моцарт-херувим, который несравненно выше по единственно признанной им и существующей для него "шкале-вертикали". С этой точки зрения упомянутая выше сцена со слепым музыкантом очень показательна. Для Моцарта он явление повседневной жизни (отвергнутой Сальери), и для Моцарта-человека она является источником и радости, и горечи – он привязан к ней. Мы считаем не случайным, а полным глубокого поэтического смысла фактом то обстоятельство, что Моцарт, а вслед за ним, благодаря его "сюрпризу", и Сальери сталкиваются не с человеком, принадлежащим полностью к уровню "низкой жизни" вообще, а именно с *музыкантом*. Такое обстоятельство наводит на мысль, что помимо того, что мы уже доказали, т.е. что в маленькой трагедии есть два проявления единого образа Моцарта (простой человек – вдохновенный гений и они вместе взаимно предполагают друг друга, один аспект невозможен без другого), быть может, для подтверждения того, что Моцарт и настоящий музыкант, воплощение как бы "духа музыки" – эти отмеченные нами два аспекта, как два голоса единого музыкального образа, получают выражение в маленькой трагедии Пушкина и в *музыкальной форме*. Мы имеем в виду, что двум проявлениям образа Моцарта, героя маленькой трагедии, отвечают два разных проявления, исполнения его музыки: слепой музыкант два раза исполняет его произведения в течение пьесы: сначала в трактуре арию Керубино, а потом у Сальери арию из Дон-Жуана. Моцарту это нравится, ему весело, смешно – Моцарт открыт для этой "музыки", как и для других явлений повседневной

жизни. Но это тоже жизнь, а музыка – тоже моцартовская, Есть, однако, и другой Моцарт, возвышенный, божественный, вдохновенный, когда он творит или исполняет свою музыку: два его исполнения тоже отвечают двум "трактирным". Значит, два аспекта единого образа подтверждены и музыкой. В гениальном творении Пушкина нет такого аспекта жизни, который не был бы подвластен искусству. И если речь идет о музыкальном искусстве, то герой пушкинского произведения Моцарт в своем искусстве не только "отражает" жизнь, но и "отражается" в ней: сам художник, как "чудное стекло" находится в центре, в фокусе отражений.

Сальери не может ни отражать, ни отражаться в жизни – он ее просто отверг: ему нечего отражать, и так как он создал вокруг себя удушающий вакуум, не в чем отражаться. Он не смеется игре слепого скрипача, и его самого и его игру он сердито "отвергает", как два проявления давно отверженной им гнусной жизни. Сальери не может, не хочет принять "низкую жизнь" даже в форме музыки, даже когда в ней, в данной "форме", т.е. в исполнении слепого скрипача, звучит Моцарт. Но так, как он отвергает "приземленного" Моцарта "трактирной" музыки, он, как мы видели, в своем втором монологе после игры Моцарта, отвергает и принимает Моцарта бога.

Окончательное решение он делает в конце второго своего монолога, где основные два мотива, две нити, составляющие его внутренне противоречивый образ, сходятся, положив конец до этого еще незавершенной, обеспечивающей образу Сальери относительную открытость и способность к изменению, двойственности.

В самом конце второго монолога Сальери, вслед за словами, передающими его желание смерти, взвешивание им возможности самоубийства, как бы неожиданно, собственно на фоне противоположных по смыслу рассуждений, возникают размышления, в которых мелькают мотивы жизнеутверждающей альтернативы:

"Как жажда смерти мучила меня,
 Что умирать? Я мнил: быть может, жизнь
 Мне принесет внезапные дары;
 Быть может, посетит меня восторг

И творческая ночь и вдохновенье;
 Быть может, новый Гайден сотворит
 Великое – и наслажуся им..." (2, т. 5, с. 311)

Данная цитата в некотором отношении напоминает вторую часть, представляющую собой жизнеутверждающий поворот стихотворения 1823 года "Надеждой сладостной...", приведенного нами выше. Основной ход мысли похож и на поворотное движение мысли во второй части пушкинской "Элегии" 1830 года. Эта часть монолога Сальери напоминает указанные два стихотворения общим ходом мысли от бессмысленности жизни и идей смерти к приятию жизни и ее осмысленности. Мотив осмысленности жизни в указанных местах звучит с разной силой. То, что аналогично, что присутствует во всех произведениях (вернее, в их указанных нами частях), это мотив относительного, едва заметного возрождения и связанный с ним мотив воскрешения, *вдохновения* и *творчества*. В стихотворении 1823 года это обозначается всего лишь словом "мысль" – в сочетании с "первой любовью", а в "Элегии" 1830 года, года создания "Маленьких трагедий", уже занимает две строки:

"Порой опять гармонией упьюсь,
 Над вымыслом слезами обольюсь..." (2, т. 3, с. 169)

И в данном стихотворении вместе с завершающим стихотворение мотивом "любви" ("Блеснет любовь улыбкою прощальной") вытекает из слова "жить":

"Но не хочу я, други, умирать;
 Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать..."
 (2, т. 3, с. 169)

Не вдаваясь в подробное рассмотрение вопроса, мы хотели бы здесь только отметить, что в указанных выше двух стихотворениях в микроскопическом виде запрограммирована основная проблематика "Моцарта и Сальери". Что касается приведенных выше четырех строк из второй части "Элегии", то здесь элегические

мотивы бессмысленности жизни, безысходности смерти сменяются приятием жизни со всеми испытаниями. Свободное, открытое восприятие жизни: страданий, забот и радостей, их переживание и осмысление может стать источником творчества, и параллельно с ним, как высшего довода оправдания и источника жизни в пользу жизни: *любви*.

В приведенном из второго монолога Сальери отрывке, однако, в отличие от указанных сходных стихотворений, именно этого *вершинного* момента нет. Нет, и не может быть, потому что в этом монологе Сальери до приведенного отрывка господствует холодная, безжизненная рационалистичность в аргументации, положительные ценности обращаются в свою противоположность: любовь в ненависть, дружба во вражду, жизнь в смерть. В приведенном отрывке из монолога Сальери единственную надежду он возлагает не на свои *человеческие*, а на *профессиональные* возможности: смысл жизни он предполагает найти либо снова во вдохновении и творчестве, либо в наслаждении музыкой внезапно появившегося "нового Гайдна".

По этому поводу отметим только, не вдаваясь в подробный анализ проблемы, что ожидание Сальери "творческой ночи" и "вдохновенья", а также наслаждение музыкой "нового Гайдна", сочетаемые в четырех строках двумя анафористическими "быть может", для Сальери представляют одно *органическое целое*. Ведь Сальери не от *жизни*, не от свободного, открытого восприятия жизни ждет вдохновения и творческой способности: он открывается *не в сторону жизни* (как мы видели в случае выше рассмотренных лирических героев пушкинских стихотворений) – а от "нового Гайдна", которому, как и до этого каждому из своих современников и предшественников, он будет способен *подражать*. Никто не угрожает Сальери, никто не претендует на его с трудом достигнутое место и "статус-кво" в иерархии высоты: В первом монологе он говорит:

"Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась..."

Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей..." (2, т. 5, с. 307)

На фоне сказанного выше не удивительно, что отмеченная во втором монологе вспышка мотива вдохновения и наслаждения музыкой не развивается до окончательного возрождения человека и музыканта Сальери. Указанный отрывок, однако, в целостной структуре монолога как бы заключен в скобки, отодвинут в прошлое, можно было бы сказать: *отвергнут*. Здесь, однако, Сальери, оставаясь последовательно самим собой, все-таки идет дальше: он перешагнул свой уже казавшийся ему надежным и действенным принцип. Он в конце второго монолога отвергает принцип творчества как подражания: это значит, что принцип "степени высокой" "в искусстве безграничном" подчинил себе принцип "наслаждения музыкой". Это происходит потому, что "новый Гайдн" оказался неподражаемым, абсолютно высоким, музыкой которого *можно* только наслаждаться, а подражать нельзя и на фоне "высоты", "успеха и славы" Моцарта Сальери больше не может "наслаждаться мирно своим трудом, успехом, славой" (курсив наш – Т.Б.). С момента появления Моцарта пошатнулось хрупкое равновесие Сальери, достигнутое "усильным, напряженным постоянством", и принципы "наслаждения" и "непримиримой вражды" – сталкиваясь, сливаются для него в образ Моцарта.

Это происходит потому, что мотивы "вдохновенья", а также "наслаждения" творчеством "нового Гайдна" возникают на фоне опустошающей враждебности ко всему и ко всем, даже к себе в состоянии непрекращающейся перманентной безрадостности и одинокого страдания. Вытекающую из такой безрадостности враждебность к жизни он готов в любой момент обратить против жизни: все равно, чужой или собственной. Тот факт, что он восемнадцать лет откладывает акт убийства, в конечном счете объясняется его *вертикальной* парадигмой мышления и мировоззрения. Второй монолог Сальери завершается следующими строками:

"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, и новый Гайден.
 Меня восторгом дивно упоил!
 Теперь – пора! заветный дар любви
 Переходи сегодня в чашу дружбы" (2, т. 5, с. 311).

По первой строке приведенной цитаты видно, что мир Сальери хаотичный, абсурдный, он насилу соединяет несоединимое ("пирует" с "гостем ненавистным"). Это не настоящая радость, не настоящий праздник веселья и дружбы. Анафорическое начало следующей строки – "быть может" – с одной стороны, соединяет рассматриваемые строки с рассмотренными выше, в которых мелькнуло желание и возможность вдохновения и радости. С другой стороны, как об этом свидетельствует явно выраженная внутренняя противоречивость первой строки, здесь не развиваются мотивы гармонии и дружбы; формально придерживаясь предписаний приличия, Сальери с "гостем", с предполагаемым "другом" не ищет сближения и контактов на "горизонтальном" уровне, не протягивает ему руку, его отношение к "гостию" – прощупывание его по "вертикальной" оси, по парадигме "подчинения".

Отсюда частое использование им *превосходной* степени прилагательного при проверке им "друга" или "гостя": он ищет в нем "*злейшего* врага", ожидает с его стороны "*злейшую* обиду" (курсив наш – Т.Б.), но ожидает их не "по горизонтали", не "со стороны", – "злейшая обида" для Сальери "с надменной грянет *высоты*" (курсив наш – Т.Б.). В словах:

"... И наконец нашел
 Я моего врага, и новый Гайден
 Меня восторгом дивно упоил!" (2, т. 5, с. 311) –

в выделенной курсивом строке названные выше два мотива сли-

ваются, активизируя осознавшего под чувством странного "вдохновения" свое "избранничество" Сальери. В этом монологе традиционные положительные ценности превращаются в свою противоположность, и своим намерением "вдохновенного" поступка *хаотичность* своего мира, где основные традиционные ценности "любви" и "дружбы" вывернуты наизнанку, решением убийства Моцарта, жильца двух миров, Сальери распространяет и на искусство, на сферу "того" мира, т.е. сальеровский хаос собирается поглотить все мироздание.

Свершение вынесенного им приговора Сальери намеревается осуществить в плане "горизонтального" быта, "низкой жизни":

"Теперь - пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы" (2, т. 5, с. 311).

Но такое решение и предназначенный поступок кроме двойственности указанных двух планов романтического миропонимания имеют и метафизический оттенок значения. Мы имеем в виду негодование Сальери в начале трагедии на несправедливость как в земном, так и в небесном плане:

"...нет правды на земле.
Но правды нет и выше" (2, т. 5, с. 306),

а также слова Сальери в конце первого монолога, обращение к небу:

"...О небо!
Где ж правота..." и т.д. (2, т. 5, с. 307)

Этот метафизический оттенок значения не исчезает и дальше, и кажется уместным подчеркнуть его, когда Сальери, называя Моцарта "богом" - "недостойным" себя самого (тот же мотив ошибки, несправедливости), готовится к убийству. В таком плане поступок Сальери можно воспринимать не только как акт "поправки несправедливости", с его точки зрения "неустроенности" мира, или как

акт мести за вынесенную несправедливость, обращенные к небу, но убийство *Моцарта-бога* приобретает значение и убийства Бога, Творца, воплотившегося в Моцарте.

Моцарт, однако, после игры на "фортепиано" шуточным ка-ламбуром отклоняет возвеличение его в бога:

Сальери

"...Ты, Моцарт, бог..." (2, т. 5, с. 310)

Моцарт

"Ба! право? может быть..."

Но божество мое проголодалось" (2, т. 5, с. 310).

В приведенных здесь репликах, как в капле воды отражается глубина и сложность драматического конфликта, пронизывающего все произведение. Возвеличение Моцарта в бога – это на фоне конфликта не просто признание им гения, еще менее восторженное удивление ему: по природе распространяющегося хаоса оно не в меньшей степени и угроза, смертельный приговор. Моцарт, удивляясь словам Сальери, не совсем отвергает идею своей "*божественности*", но противопоставляет ей, точнее, связывает ее со своей *человечностью*. И как ни странно, это не успокаивает Сальери: быть может, именно *сочетание* этих двух категорий, осуществленное Моцартам, и взбесило его, побудив к окончательному решению. Сочетание, не осуществленное, а отверженное Сальери, питающееся свободным восприятием многосторонних впечатлений *жизни* (человечность) и свободной отдачи человека *вдохновенью* (божественность). Как мы видели, Сальери убил в себе и то, и другое: "отверг...рано праздные забавы..." (жизнь) и "я жег мой труд, и холодно смотрел" (вдохновение). "Новый Гайдн" является воплощением и источником нового *вдохновения*, теоретически, в потенции могущего стать началом "очеловеченья" Сальери. Но как мы видели, индивидуалистические рецепты Сальери способны принимать только импульсы вертикального, подчинительного характера – в каком направлении он и ведет исследования. Не случайно,

что в своем "друге" Моцарте, в "новом Гайдне" и находит он своего "злейшего врага" и "злейшую обиду" и "надменную высоту". Падает маска, хаотичность, внутренняя противоречивость мира Сальери этим разоблачением: мотив *любви – ненависти* (вражды) распространяется и на *дружбу – вражду*.

Во второй сцене перед исполнением своего Реквиема Моцарт рассказывает Сальери об обстоятельствах его создания. Эта сцена происходит в трактире, в особой комнате. Кроме действующих лиц – Моцарта и Сальери – в короткой ремарке Пушкин называет лишь два предмета: *фортелиано* и *стол*, за которым сидят действующие лица. Все это: трактир, дружеский разговор за столом и, конечно, фортепиано создают не только моцартовскую, такую далекую от Сальери обстановку в качестве аллегорий "жизни" и "музыки", но могут создать и иллюзию приближения Сальери к Моцарту, к моцартовскому миру, к жизни и к искусству. Можно думать: еще минута, и вот-вот войдет слепой музыкант, и начнется настоящий пир друзей, "избранных", "счастливых праздных":

"Пренебрегающих презренной пользой,
Единогo прекрасного жрецов" (2, т. 5, с. 315).

С другой стороны, все это, однако, является и дальнейшим развитием отмеченной в окончательной части монолога Сальери развязки. Часть эта начинается словами, указывающими, что Сальери уже "пировал" и раньше: "...Как пировал я с гостем ненавистным..." И сейчас, когда он сводит воедино образ "злейшего врага" и "нового Гайдна", – он опять готовится к пиру. Не случайно, что аналогично с выше отмеченными изменениями значения благодаря хаотичности мира Сальери и "*пир*" приобретает довольно далекое от привычного значение пира "*смерти*".

Во второй сцене, и может быть, во всей маленькой трагедии центральное значение имеет "Реквием", сначала комментируемый, а потом исполняемый Моцартом. "Пасмурность", "расстройство" Моцарта, отмеченные Сальери, Моцарт объясняет своей странной тревогой, своим Реквиемом. Понимание этой тревоги, связанное с Реквиемом и историей его создания проливает свет на природу

явления моцартианства и на лежащую в основе маленькой трагедии пушкинскую идею.

Выше уже было сказано, что Сальери чувствует смертельную опасность, грозящую ему и другим "жрецам, служителям музыки" со стороны Моцарта, что Сальери "вдохновенный" осознает свое "избранничество" и в том, чтобы "его остановить". История создания Моцартом своего "Реквиема" представляет собой коренным образом отличающийся от Сальери способ мышления, действия и творчества. Исходное положение у обоих композиторов общее: переживание смерти, гибели. Сальери, видящий свое ревниво переживаемое и сохраняемое "величие", "высоту", под угрозой, в целях устранения угрозы за средствами обращается к презренной им "низкой жизни", ассимилируясь, нивилируясь в ней. Моцарт, некоторое время смутно чувствующий и переживающий угрозу смерти, ничего не подозревая о намерениях Сальери, из этого переживания создает музыку.

Словоупотребление Моцарта относительно Реквиема двойственное. Это обнаруживается уже в первой его реплике: "Мой Requiem меня тревожит". Тревогу Моцарта здесь, и особенно далее, можно понять, с одной стороны, как тревогу, связанную с произведением, со своим созданием, с другой – образно, метафизически, как "тревогу смерти", боязнь собственной кончины. Эта двойственность далее усиливается в монологе Моцарта, повествующем об условиях создания Реквиема. Реквием был заказан неизвестным человеком, "одетым в черное". Обстоятельства заказа – таинственная неизвестность заказчика, троичность его появления и необъяснимость его неторопливости получить готовое произведение, а также словоупотребление, связанное с Реквиемом – подчеркивают упомянутую двойственность значения для Моцарта своего произведения. Мы имеем в виду следующее, первое упоминание прихода неизвестного заказчика: "...заходит за мною кто-то" вместо ожидаемого: приходил ко мне... Когда неопределенное местоимение заменяется заказчиком, "одетым в черное", он уже "становится" "моим черным человеком" – а это метафорическое, символическое значение *смерти*. Превращение неопределенного, но конкретного заказчика, "одетого в черное", в метафорического "черного человека", симво-

лизирующего смерть, не только сопровождается, но и подготавливается уже с самого начала метафорически-символическим употреблением личного местоимения в косвенном падеже с предлогом: "за мной", "мне", "за мною", а также "мой черный человек".

Если Сальери в "новом Гайдне" нашел "злейшего врага", т.е. с Моцартом он отождествил "злейшую обиду", Моцарт, со своей стороны, смутно чувствующий приближающуюся угрозу, чуть не догадывается отождествить Сальери со своим "черным человеком":

"Мне день и ночь покоя не дает
 Мой черный человек...
 ...Вот и теперь
 Мне кажется, он с нами сам-третей
 Сидит" (2, т. 5, с. 313).

Характерно для Моцарта, что во время третьего прихода к нему таинственного заказчика он "по-моцартовски" играет со своим мальчишкой на полу. Приняв заказ, он сразу взялся за работу: "...Сел я тотчас и стал писать..." Момент начала работы над "Реквиемом" указан чрезвычайно точно. Начало вдохновенной работы противопоставлено его занятию, непосредственно предшествующему творчеству, словно отгалкивается, круто отмежевывается от него: беззаботная игра на полу с ребенком – вдохновенное переживание им, одухотворенное преображение смерти. Доказательством того, что заказ "Реквиема" неизвестным заказчиком был только последним, непосредственным толчком к написанию уже раньше мучавшего композитора смутно-угрожающего переживания, может служить как неожиданность поворота в момент заказа, так и выше представленное нами двойственное словоупотребление, подготовливающее отождествление "черного человека" со смертью. Об этом свидетельствует и тот факт, что после создания произведения, т.е. создания гармонии на основе своего мучительного чувства, он не смог освободиться от этого чувства.

Другим подтверждением, что вдохновение и творчество Моцарта исходят из переживания жизни (будь это даже переживание смерти) выше уже рассмотренное нами явление с исполнением Мо-

цартом своего нового произведения в конце первой сцены. Создание произведения, сыгранного Моцартом раньше, во временной структуре маленькой трагедии следует за созданием *Реквиема*, и родилось оно из генетически одинакового переживания смерти.

Моцарт в своем смутном вдохновенном предчувствии, почти отождествляет своего "черного человека" с Сальери, догадывается, о том, как он умрет, об отравлении. В разговоре с Сальери Моцарт спрашивает своего собеседника насчет ходячей в то время сплетни о том, что Бомарше отравил кого-то. Потом сам Моцарт отвергает сплетни, принадлежащие "тупой, бессмысленной толпе", проводя решительно разделительную черту между "гением" и человеком толпы. Он говорит:

"Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство –
Две вещи несовместные" (2, т. 5, с. 314).

Это высказывание Моцарта и является последним толчком, побуждающим Сальери к убийству. Моцарт, не разобравшись в создавшейся ситуации, по-моцартовски открыто относится к своему "другу", искренне предполагая в нем своего брата, друга, "сына гармонии". Моцарт предлагает пить за их "искренний союз":

"...за искренний союз,
Связующий Моцарта и Сальери,
Двух сыновей гармонии" (2, т. 5, с. 314).

Но разделительная черта между гением и человеком толпы исключает Сальери из категории "сыновей гармонии". Точнее говоря, на фоне данного условия сам Сальери исключает себя окончательно из желанного им круга "избранных". Приведенное выше простое, афористическое условие, высказанное Моцартом, и подтвержденное им в своем последнем и предсмертном монологе, тоже говорит о возможностях и пределах художественного отношения к жизни, исключая бесчеловечность. Настоящий художник, "гений" моцартовского типа, согласно идее пушкинского

произведения все время должен быть открытым ко всем впечатлениям жизни с чистой душой и совестью, чтобы переживаемые впечатления радости и дисгармонии суметь выразить, разрешить *в гармонии*, в результате свободного и вдохновенного творчества.

Приведенная выше формула Моцарта – " гений и злодейство две вещи несовместные" – является не только основной парадигмой мировосприятия Моцарта, но и представляет собой ключ к пониманию маленькой трагедии в целом, а также к пониманию цикла "Маленьких трагедий". Раньше мы уже говорили о сочетании в творчестве Моцарта искусства и жизни, в частности о такого рода двойственном характере возникновения "Реквиема": принимая заказ написать "Реквием", Моцарт-человек, перевоплощаясь, становится художником, воплощающим свое переживание и осмысление смерти в произведении искусства. То, что "тревожит" Моцарта, что "странно", необычно для него – это оставшееся после окончания "Реквиема" чувство страха и смерти. Этот странный, непонятный страх смерти уже не может одухотвориться и воплотиться в музыке – оставаясь мучительной, безличной силой, не поддающейся пониманию, творческому восприятию и осознанию гения Моцарта. Но этот вопрос, неразрешимый для гения Моцарта, не может решиться успокоительно и для человека Моцарта на уровне подвластной ему повседневной жизни. Гонимый страхом, человек обращается к своему мнимому другу (на уровне "жизни") и к предполагаемому духовному брату по искусству. И Моцарт в сценической истории маленькой трагедии Пушкина не может осмыслить свое странное *мучительное чувство страха смерти*, и аналогичное этой проблеме *явление Сальери*, потому что, руководствуясь своим высказанным перед смертью парадигматическим принципом, как квинтэссенцией своего мирозерцания он не только не способен воплотить, но не способен и осознать явление жизни, противоречащее этому принципу. Приведенный выше принцип как кредо жизни и творчества Моцарта представляет собой непроходимый предел для самого Моцарта человека и гениального музыканта. Моцарт, согласно своему принципу-парадигме, жил и творил согласно своему внутреннему космосу, ясному и однозначному, где основные эстетические ценности подтверждались соответственными ценнос-

тями морально-эстетического характера. Согласно парадигме морально-эстетического характера Моцарта, можно хорошо ориентироваться в мире, где традиционные ценности, категории добра и зла хорошо разделяемы, поляризованы. В эпоху, когда традиционные, классически выделяемые и различные ценности переживают кризис, переосмысление и смешиваются, классически ясная оценочная система моцартовского мировосприятия становится недействительной, недостаточной, проблематичной.

Художественный мир пушкинских "Маленьких трагедий" представляет собой изображение именно такого, переходного, кризисного, проблемного положения. И художественное достоинство и ценность пушкинского произведения – данной маленькой трагедии из всего цикла "Маленьких трагедий" – заключается в том, что представляя объективное изображение трагического конфликта Моцарта и Сальери, а также других персонажей данного цикла "Маленьких трагедий", на основе своего отличающегося от изображенного в маленькой трагедии моцартовского миропонимания и эстетического подхода к жизни Пушкин открывает, изображает, т.е. осмысляет такие аспекты жизни, которые с точки зрения изображенного в маленькой трагедии моцартовского мировосприятия на поддавались изображению и художественному осмыслению. Моцартовская парадигма мировосприятия хорошо действует в мире, где основные моральные-человеческие ценности хорошо индивидуализируются, где они однозначны и легко проводить разделительную черту между добром и злом, где четко определена граница, отделяющая одно явление от другого.

Мир, изображенный в пушкинских "Маленьких трагедиях", не такой, а кризисный, мир переходный, трудно индивидуализируемых ценностей. Разница художественного мировосприятия Моцарта, героя произведения Пушкина и автора маленькой трагедии, разница их "миров" определяется не только различием их способа созерцания и понимания мира, т.е. субъективными факторами, но и объективными началами, т.е. тем, что они вглядываются и в *другой* "объективный мир" для того, чтобы прийти к разному результату, разному миропониманию.

Герой пушкинской маленькой трагедии Моцарт должен по-

гибнуть, не осмысляя при этом ничего из враждебных ему обстоятельств, потому что согласно определяющей его мировосприятие парадигме он не смог усмотреть в друге врага, в предполагаемом гении злодея. Действительность для человека и творца-гения Моцарта преломляется в таком немного упрощенном и идеализированном, по классическому образцу ясном, однозначном и поляризованном свете. Мы хотели бы отметить, что данное обстоятельство важно не только с точки зрения мотивировки физической гибели Моцарта, его убиения Сальери, но даже с "возвышенной", эстетической. Речь идет о том, что Моцарт и как человек (и вследствие этого) и как художник незащищен и беспомощен перед лицом новой, проблемной ситуации, где основные категории морали и ценности смешиваются. Моцарт не может принять (быть может, в кантовском понимании слова его "категории восприятия" не допускают), чтобы его друг был недругом, художник-гений – злодеем, убийцей, но для Пушкина именно такой мир сместившихся ценностей является исходным объектом изображения, художественного анализа и осмысления.

В цикле драматических этюдов "Маленьких трагедий" 1830 года Пушкин, как и в стихотворении того же года стремится к "ясновидению", к осмыслению хаотических явлений жизни ("Я понять тебя хочу, смысла я в тебе ищу...")

Отсутствие в изображаемой жизни моцартовской классической ясности и однозначной точности оценочной системы в "Маленьких трагедиях" обнаруживается уже в самих названиях отдельных пьес. Уже в этих заглавиях соединяется (противопоставляется) несоединимое, напр.: "Скупой рыцарь", "Моцарт и Сальери" и др. Основной тон и пушкинская задача задается уже в открывающей цикл трагедии "Скупой рыцарь", заканчивающейся ужасающим восклицанием "Герцога", "по-моцартовски" наивного представителя отошедшего старого мира когда-то устойчивых, действенных, ориентирующих, классически-однозначных и ясных ценностей: "...Боже! Ужасный век, ужасные сердца!"

Пушкин изображая трагическую коллизию героев "Маленьких трагедий", идет дальше своего персонажа Моцарта: изображая сложный, хаотичный, внутренне противоречивый мир переходных

времен утраты, обесценивания когда-то живых ценностей, открывая, изображая закономерности исторического изменения, исследуя возможности человека, шансы главнейшего для него критерия, человечности.

В "Маленьких трагедиях", и в частности в "Моцарте и Сальери", на основании рассмотренной выше парадигмы "гений и злодейство" можно утверждать, что художественное исследование Пушкиным шансов, судеб человеческих ценностей происходит на основании изображения процесса демонизации жизни и человеческого сознания. Явление "демонизма" у Пушкина появляется, как известно, с начала 1820-х годов. А в самом цикле "Маленьких трагедий" герой открывающей цикл маленькой трагедии "Скупой рыцарь" барон, в своем монологе в начале второй сцены становится демонической фигурой *власти*.

"...Что не подвластно мне? Как некий демон
Отселе править миром буду..." (2, т. 5, с. 295)

А про героя следующей за "Моцартом и Сальери" маленькой трагедии "Каменный гость" Дон Гуана Дона Анна говорит: "...Вы сущий демон..." - и Пушкин в этой маленькой трагедии изображает альтернативы развития демонизации другого порядка - односторонней, превращающей человека в раба безличной *любовной* страсти. Не без основания можно говорить о демонизме, о судьбах духовности и человеческих ценностей и в случае изображения пирующих и самого пира в последней трагедии цикла, а также в случае собственно демонического гимна в честь председателя Вальсингама. В фокусе изображения и оценки жизни, человеческих ценностей и возможностей в условиях надвигающегося процесса демонизации в "Моцарте и Сальери" находится "упомянутая уже выше моцартовская "парадигма" о "гении" и "злодействе". На основании своей парадигмы, как фокуса миропонимания "жизнь" для "человека" Моцарта может быть приемлема и впоследствии воплощена "гением" Моцарта исключительно, как *одухотворяемая*, т.е. как лишенная определенной, более усиленной *демонизации*. О демонизации вообще, как в данном случае по поводу Сальери, можно го-

ворить в двух, взаимно обуславливающих друг друга аспектах: в безличной, внешней, практической жизни, и соответственно ей – в душе, в психике человека, который, поддаваясь искушению демона, теряет свою личность, поглощается стихийной, безличной страстью, т.е. средой. О возможностях и опасностях угрозы бесчеловечной силы демонизации как об угрожающем исходе индивидуальной судьбы говорится во многих пушкинских произведениях, в том числе и в стихотворении "В начале жизни школу помню я" 1830 года, где угрожающая, безличная, готовая к опустошению демоническая сила изображается в форме двух аллегорических скульптур, воплощающих безличные и способные захватить человека страсти: жажды сверхчеловеческой власти и сладострастия.

"Маленькие трагедии" Пушкина изображают конфликты человека в жизни, конфликты с миром внешним и с собой, где эти демонические силы стали уже действенной силой. В "Моцарте и Сальери" такая безличная страсть одержала победу над Сальери, который, поглощенный этой силой, ассимилируясь с безличной средой, становится средством разрушающего гармонию и красоту хаоса, "убийцей Моцарта", по своему эстетическому и этическому мировоззрению не способного осознать и осмыслить чуждое его одухотворенности явление демонизма в другом "жреце искусства" Сальери.

ЛИТЕРАТУРА

1. Надежда Манделштам. Книга третья. Париж, 1987.
2. А.С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. М., 1974–1978.
3. Марина Цветаева. Проза. Нью-Йорк, 1953.