

ЗАМЕТКИ О «МОЦАРТЕ И САЛЬЕРИ» ПУШКИНА

Никак нельзя сказать, что драма Пушкина «Моцарт и Сальери» была обойдена вниманием критиков и ученых. Напротив, о ней писали не меньше, если не больше, чем о других «маленьких трагедиях», завершенных поэтом осенью 1830 г.¹ Перечислять эти работы нет нужды, важнейшие из них всплывут по ходу рассказа.

Исследования драмы обнаружили довольно широкий разброс мнений — на мой взгляд, далеко не всегда адекватных пушкинскому тексту. И не только широкий, но и пристрастный. Это понятно. Ведь герои драмы — реальные лица и обвинение одного из них в убийстве другого (если оно не соответствует истине) выходит за границы поэтической вольности, допустимой и оправданной в произведении искусства. Об этом в свое время напомнил П. А. Катенин: «„Моцарт и Сальери“ был игран, но без успеха; оставя сухость действия, я еще недоволен важнейшим пороком: есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовною прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?»²

Пристрастие чувствуется даже в статье М. П. Алексева, которая, будучи комментарием к драме в академическом издании,³ должна была бы быть максимально взвешенной и спокойной. По мнению М. П. Алексева, Пушкин, работая над пьесой, не обращался к специальной литературе; детали, которые мог-

¹ Объемистый том, включающий полностью или частично перепечатанные отзывы о драме (см.: «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина. Движение во времени: Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней // Пушкин в XX веке. М., 1997. Т. 3 (Пушкинская комиссия)), не охватывает всей литературы предмета.

² Катенин П. А. Воспоминания о Пушкине // Катенин П. А. Размышления и разборы. М., 1981. С. 215—216.

³ Алексеев М. П. Моцарт и Сальери // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 523—546.

ли бы говорить о таком обращении, имеют характер случайных совпадений и решительно ни о чем не свидетельствуют;⁴ в основу драмы положен не факт, а «легенда»,⁵ которая чаще именуется «сплетней» (ср.: «Сюжетный остов пьесы (...) дала сплетня о Сальери»).⁶ Не довольствуясь этой «сплетней», Пушкин упомянул в тексте еще две (о Бомарше, будто бы отравившем двух своих жен, и о Микеланджело Буонаротти, будто бы распявшем натурщика, чтобы с наибольшим приближением к природе изобразить страдания Христа).⁷ Что касается Микеланджело и Бомарше, то слухи о них у Пушкина и даны в виде «сплетни». Иначе обстоит дело с Сальери.

Как можно понять М. П. Алексеева, обвинение Сальери в преступлении Пушкину понадобилось для особых целей. «Уже первые читатели пушкинской драмы, — пишет исследователь, — почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла (в чем заключаются эти «обобщения», и «контуры», и «замысел», ученый не объясняет. — В. В.). Пьеса Пушкина давала неизмеримо больше, чем только характеристику двух музыкантов или обработку биографической легенды. Переменив одно из заглавий драмы («Зависть») на „Моцарт и Сальери“, Пушкин тем самым переместил центр тяжести трагедии с анализа чувства зависти на конкретном историческом материале к психологическому противопоставлению „двух типов художественных мыслей“ — ясной и беспечной вдохновенности „гуляки праздного“ Моцарта, в котором дан „тип непосредственной гениальности, которая проявляет себя без усилия, без расчета на успех, нисколько не подозревая своего величия“ (М. П. Алексеев цитирует здесь Белинского. — В. В.), и Сальери, — рядового ремесленника искусства. И современники Пушкина должны были довольно живо почувствовать историческую неправдоподобность образа Сальери». ⁸ Далее исследователь ссылается на мнение П. А. Катенина, порицавшего Пушкина за мрачную тень, брошенную им на Сальери.

Вопрос о том, был или не был Сальери убийцей Моцарта (т. е. сплетня или реальный факт лежит у Пушкина в основе драмы), до сих пор не решен, да и вряд ли может быть когда-нибудь решенным, несмотря на раздающиеся то здесь, то там голоса, которые тем увереннее заявляют о невинности Сальери, чем дальше во времени они отстоят от событий, свя-

⁴ Там же. С. 533.

⁵ Там же. С. 525 и др.

⁶ Там же. С. 542 и др.

⁷ Там же. С. 543, 542—543.

⁸ Там же. С. 544—545.

занных с ранней и загадочной смертью гениального музыканта.⁹ Для нас в данном случае гораздо важнее то, что Пушкин, как правильно пишет С. М. Бонди, «был вполне убежден в виновности Сальери и, как показал в своих работах И. Ф. Бэлза, имел для этого достаточные основания».¹⁰

Думается тоже, что, вернувшись к первоначальному названию «Моцарт и Сальери» вместо мелькнувшего было варианта («Зависть»), Пушкин никакой «центр тяжести» не «перемещал». Конкретные имена героев драмы, вынесенные в заглавие, означали более сложное и многостороннее содержание, чем то, которое включает в себе понятие «зависть». Но это понятие в качестве названия явилось, разумеется, не случайно. В отличие от первоначального и окончательного наименования, которое действительно делает упор на разнице характеров героев, противопоставляя их друг другу,¹¹ промежуточный вари-

⁹ Для того чтобы убедиться в этом, достаточно внимательно прочитать работы Б. С. Штейнпресса, опиравшегося на отечественных и западных авторов и отстаивавшего версию о естественной смерти Моцарта и невиновности Сальери (см.: «Последние страницы биографии Моцарта», «Антонио Сальери в легенде и действительности», «Антимоцартиана» в кн.: *Штейнпресс Б. С. Очерки и этюды*. М., 1980. С. 41—89, 90—178, 179—190). Доводы, приводимые автором в пользу этой версии, нельзя признать удовлетворительными: ни каждый из них в отдельности, ни все они вместе не имеют решающей силы. Некоторые из них обоюдостры и так же защищают позицию автора, как и его противников. Логические сбои, натяжки, важные умолчания не украшают аргументацию в целом. Желание во что бы то ни стало обелить Сальери слишком очевидно и не случайно оборачивается в конце концов необоснованными нападками на Моцарта. Это вызвало вполне понятное недоумение К. К. Саквы, который, будучи единомышленником Б. С. Штейнпресса по существу, тем не менее резонно заметил: «...зачем, оправдывая одного (т. е. Сальери. — В. В.), возводить напраслину на другого (на Моцарта. — В. В.)?». См. комментарий К. К. Саквы в кн.: *Аберт Г. В. А. Моцарт*. Ч. 2, кн. 1: (1783—1787). 2-е изд. М., 1989. С. 422. Как бы то ни было, упорство защитников иной версии опирается на весьма серьезные факты — в том числе на слова Моцарта, признания самого Сальери... Аргументы, обосновывающие эту версию, наиболее полно изложены в кн.: В. А. Моцарт: *Дальхов Й., Дуда Г., Кернер Д. Хроника последних лет жизни и смерть; Pummer V.* Так был ли он убит? М., 1991. Не все эти аргументы равног достоинства и веса; для того чтобы оценить некоторые из них, нужна не просто просвещенность, но и посвященность, а на нее не только обычный читатель, но и ученый, как правило, не может сослаться. Важно, однако, другое — то, что пишет И. Ф. Бэлза в статье, предпосланной этому изданию: «На Западе литература о тайне гибели Моцарта продолжала беспрерывно пополняться, причем наиболее существенным было, разумеется, неуклонное обогащение фактической основы „старой легенды“ (об отравлении Моцарта Сальери. — В. В.)...». (С. 9).

¹⁰ С. М. Бонди опирается на работы, помещенные в кн.: *Бэлза И. «Моцарт и Сальери»*. Трагедия Пушкина. Драматические сцены Римского-Корсакова. М., 1953.

¹¹ Рассуждение о противопоставлении характеров в том или ином варианте — общее место в исследованиях о маленькой драме. Б. В. Томашевский, например, пишет: «Именно в Михайловском возникает первая мысль о создании „Моцарта и Сальери“, где выведены два художника противоположных типов:

ант подчеркивает то, что их связывает. На мой взгляд, драма Пушкина не только и, может быть, не столько трагедия характеров, сколько трагедия положения. Иначе говоря, в ней речь идет не просто о Моцарте и Сальери или о моцартианстве и сальеризме (как более широких явлениях), но и о том, что одно вообще не существует без другого. В тени любой из ряда вон выходящей одаренности, как правило, скрывается Сальери, и любая видимая всем гениальность, несущая на себе печать высокого и бесспорного избранничества, в порочном мире оказывается сплошь и рядом не только наградой, но и наказанием.

Знаменательно (если не отвлекаться и не искать подтверждений на стороне), что зависть преследовала Моцарта всю жизнь. Он познакомился с ней еще в детстве, чуть не в младенчестве. И это понятно: Моцарт был вундеркиндом.¹² Его биограф пишет, что уже тогда «они (товарищи по профессии. — В. В.) дали ему возможность в избытке узнать старые пороки их сословия — зависть и ремесленную ревность».¹³ Позднее отец Моцарта, который сам, как известно, был неплохим музыкантом, писал 22-летнему сыну в Париж (11 мая 1778 г.): «...ты не должен позволить твоим завистникам одолеть и обескуражить себя: это повсюду так. Вспомни только об Италии, о твоей первой опере, о третьей опере, о Д'Этторе, об интригах де Амичис. Нужно пробиваться».¹⁴ Так было с Моцартом и дальше, до конца его дней. Характерно в этом плане (и по контрасту) письмо жены

замкнутый Сальери и расточительный Моцарт» (Томашевский Б. Пушкин. Кн. 2: Материалы к монографии (1824—1837). М.; Л., 1961. С. 41). И далее: «В этих пьесах («Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Скупой рыцарь». — В. В.) мы видим противопоставление двух типов людей: с одной стороны, замкнутых в себе, эгоистически скупых, мрачных и завистливых, с другой — непосредственно отдающихся своей страсти, „праздных гуляк“, вроде Моцарта или поэта любви Дон Гуана» (Там же. С. 517).

¹² Так, один из современников Моцарта, которому посчастливилось видеть и слышать Моцарта еще ребенком, британский естествоиспытатель Д. Баррингтон, сопоставляя Генделя и Моцарта, в 1770 г. писал: «Не в ущерб памяти сего великого музыканта (Генделя. — В. В.) скажу, что чаша весов в этом сравнении весьма ощутимо перевешивает на сторону Моцарта». И далее о маленьком музыканте: «Самому искушенному капельмейстеру не под силу столь глубокое знание гармонии и искусства модуляции, какие он демонстрирует малоизвестными, но всегда верными ходами (...). Для него не составляет труда сыграть все, что бы ему ни дали; пишет и сочиняет он с завидной легкостью, не подходя к клавиатуре и не ища аккордов. Можно подумать, что для него сущий пустяк транспонировать любую предложенную арию и сыграть ее от любого звука. Это дитя вскружило мне голову с одного-единственного раза, и становится понятно, как, должно быть, трудно не сойти с ума, пережив такое чудо» (Дальхов Й., Дуда Г., Кернер Д. Хроника последних лет жизни и смерть. С. 36, 37).

¹³ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 1: (1756—1774). 2-е изд. М., 1987. С. 147.

¹⁴ Там же. С. 497.

Моцарта Констанцы, написанное многие годы спустя после смерти знаменитого мужа (Циглеру из Мюнхена от 28 августа 1837 г.), где она рассказывает о сыне: «Карл по-прежнему живет в Милане, занимая хорошую должность, второстепенное его занятие — музыка, в которой он очень усерден; он говорит: „Таким великим, как мой отец, я все равно не смогу стать, зато мне нечего бояться никаких завистников, которые посягнули бы на мою жизнь”». ¹⁵ Что же касается Сальери, то независимо от того, дошел ли он в зависти к Моцарту до последних пределов или остановился где-то недалеко от них, само это чувство у беспристрастного исследователя сомнений не вызывает.

В этом отношении весьма показательны, например, стихи врача Зигмунда Баризани (сына «старого, доброго зальцбургского друга семьи Моцарт», тоже врача), которые 14 апреля 1787 г., т. е. почти за четыре года до смерти композитора, он написал в его альбоме:

Ежели мастерская игра на твоём концертном фортепьяно
Повергает в изумление Британца,¹⁶
Который сам велик духом и
Умеет оценить великого человека;
Ежели твоё искусство, из-за которого тебе
Завидует итальянский композитор
И преследует тебя, как только может;¹⁷
Ежели твоё искусство, в коем с тобой
Равняются только Бах,¹⁸ Йозеф Гайдн,
Принесет давно заслуженное тобою счастье,
Не забывай тогда твоего друга ... и т. д.¹⁹

¹⁵ Там же. Ч. 2, кн. 2: (1787—1791). 2-е изд. М., 1990. С. 499. В последние месяцы жизни (1791) Моцарт оставался «рассеянным и унылым. Во время одной из прогулок в Пратере он начал говорить с нею (Констанцией. — В. В.) о смерти и со слезами на глазах сказал, что пишет Реквием для себя. “Я слишком хорошо чувствую, — продолжал он, — что долго не протяну; конечно, мне дали яд — не могу отделаться от этой мысли”» (Там же. С. 371). Ср. также: «В 1829 году британские супруги-издатели Винцент и Мэри Новелло посетили близких Моцарта, в том числе и вдову. После этого в их дневнике, разысканном, впрочем, только в 1945 году и изданном в 1955 году, появилась запись, значение которой трудно переоценить: “Приблизительно за шесть месяцев до смерти Моцарта посетила ужасная мысль, что кто-то хочет отравить его... — однажды он пришел к ней (Констанце. — В. В.) с жалобами на сильные боли в пояснице и общую слабость; один из его врагов будто бы дал ему пагубную микстуру, которая убьет его, и они могут точно и неотвратимо вычислить момент его смерти”» (Дальхов И., Дуда Г., Кернер Д. Хроника последних лет жизни и смерть. С. 45—46). Этим врагом Моцарт считал Сальери.

¹⁶ В комментарии К. К. Саквы сказано: «По всей вероятности, имеется в виду Клементи (...) Но может быть, это и Томас Эттвуд» (см.: Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 2: (1775—1782). 2-е изд. М., 1988. С. 588).

¹⁷ К. К. Саква поясняет: «Это, конечно, Сальери». (Там же).

¹⁸ Имеется в виду Иоганн Кристиан Бах. (Там же).

¹⁹ Там же. С. 498.

Факты, недвусмысленно говорящие о зависти Сальери к гениальному музыканту, приведены и в капитальном издании научной биографии Моцарта в четырех томах, хотя ее автор (Герман Аберт) и его русский переводчик и комментатор (К. К. Саква) не разделяют мнения о реальной основе известной «легенды».²⁰

Зависть, вообще говоря, в любой душе способна обрести приют — было бы лишь желание с ней сродниться. Ведь при всем богатстве одного всегда найдется что-нибудь, что можно было бы и ему добавить; при всей нищете другого всегда найдется что-нибудь, что можно было бы и у него отнять. Никто не обойден так, чтобы у него совсем ничего не было за душой. И никто не взыскан милостью настолько, чтобы вообще не испытывать никакой нужды. Даже щедро одаренный, избыточно богатый Моцарт²¹ с удовольствием повторяет мотив, принадле-

²⁰ См., например: *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 2. С. 368—370* и др. Несмотря на эти факты, а также свидетельства отца Моцарта, сестры Моцарта, самого Моцарта и т. д., некоторые авторы полагают, что Сальери не завидовал собрату по искусству. В таком случае его причастность к гибели композитора, да, собственно, и эта гибель исключаются сами собой. Так, Б. С. Штейнпресс пишет: «Чему мог завидовать Сальери? Гению Моцарта? Возможно. Впрочем, этого никто не доказал. Положению Моцарта? Но Сальери в этом отношении преуспел гораздо больше. Во всяком случае, Моцарт не стоял на его пути». В подтверждение своих слов автор цитирует одного из «моцартоведов» (Рихарда Петцольда); тот, отметив карьеризм Сальери, восклицает: «Но что ловкий Сальери будто бы был смертельным врагом Моцарта (...) кажется маловероятным, учитывая скромное место, которое занимал более молодой „соперник“ при дворе...» (*Штейнпресс Б. С. Антонио Сальери в легенде и действительности. С. 157*). И. Ф. Бэлза опровергает рассуждение другого «музыковеда» (Эрика Блома), который «заявил, что Сальери попросту не мог завидовать Моцарту, так как „был хорошо устроен, имел надежно обеспеченный заработок, а после ухода с придворной службы его ожидала пенсия. Почему он должен был завидовать человеку, о котором было известно, что у него нет ничего?“». Но разве в этом дело? Заметим также в этой связи: какую же несокрушимую веру в исключительную ценность только этих и таких благ нужно иметь, чтобы всерьез выдвигать подобный довод? У первого музыканта Венского двора, официально признанного и обласканного монаршими милостями и расположением, безусловно были основания для зависти. «Именно это чувство, — пишет И. Ф. Бэлза, — толкнуло на преступление Сальери, темные стороны облика которого все более и более отчетливо вырисовываются перед исследователями. Достаточно вспомнить письмо Бетховена от 7 января 1809 года, в котором он жалуется (...) на происки своих врагов, „из которых первым является господин Сальери“» (*Бэлза И. О тайне гибели Моцарта // В. А. Моцарт. С. 13*).

²¹ Биограф композитора пишет: «...среди всех великих музыкантов Моцарта выделяют наивысшая восприимчивость, предрасположенность к художественным впечатлениям и потребность в них. Дар свежего восприятия он сохранил до конца» (*Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 1. С. 26*). И далее: «Окружающий Моцарта художественный мир воздействовал на него гораздо ак-

жащий гораздо более бедному, чем он, таланту. Ср.:

Моцарт

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него Тарара сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив....
Я все твержу его, когда я счастлив....
Ла ла ла ла.... Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?²²

Поскольку для зависти в любой душе может отыскаться место, отсутствие ее — всегда достоинство,²³ присутствие, напротив, — всегда порок.

Зависть возникает на почве сравнения,²⁴ при котором завистник не берет в расчет собственных преимуществ, каковы бы они ни были и в чем бы ни заключались, но с мрачной, недоброй скорбью видит лишь то, что ему недостает. Предполагается, что все, чем завистник владеет, принадлежит ему в силу безусловных заслуг и достоинств, а все, в чем испытывает он нехватку, отсутствует ввиду горькой несправедливости. В таких чувствах и соображениях, конечно, немало гордыни. Ср.:

Сальери

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма.

тивнее, новые впечатления волновали его душу гораздо сильнее, чем это бывает у большинства музыкантов. Он сумел до конца жизни сохранить эту, собственно инфантильную, способность воспринимать обиденное как нечто новое» (Там же. С. 109).

²² Текст трагедии цитируется по изданию: *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. [: В 16 т.]. [М.; Л.], 1948. Т. 7: *Драматические произведения.* С.123—134.

²³ Этим достоинством в высшей степени был наделен Моцарт. Так, например, в 1789 г. в Лейпциге Моцарт слушал исполненный в честь его мотет С. Баха. «Согласно сообщению Рохлица, Моцарт слушал с предельно напряженным вниманием, а затем радостно воскликнул: “Вот ведь есть же еще нечто, откуда можно кое-чему научиться!”. Он попросил дать ему голоса остальных мотетов Баха, разложил их вокруг себя и, постигнув все, вымолил себе копии с них» (*Аберт Г. В. А.* Моцарт. Ч. 2, кн. 2. С. 174).

²⁴ Ср.: «... в зависти всегда таится сравнение; а где невозможно сравнение, нет и зависти» (*Бэкон Ф.* Опыты, или Наставления нравственные и политические. IX: О зависти // *Бэкон Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1978. Т. 2. С. 370). Рассуждая на эту тему, Бэкон пишет: «Никакая страсть так не околдовывает человека, как любовь и зависть. Им обеим свойственны пламенные желания, обе во множестве порождают вымыслы и соблазны (...) Человек, лишенный достоинств, неизменно завидует им в других, ибо душа человеческая питается либо собственным благом, либо чужим несчастьем; кому не хватает первого, тот будет упиваться вторым; кто не надеется сравняться с ближним в достоинствах, старается сравняться с ним, нанося ущерб его благополучию» (Там же. С. 368—369).

Затем:

О небо!

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

У Пушкина Сальери, будучи равнодушным или даже благо-склонным к успехам «великого Глюка» и прочих музыкантов, завидует Моцарту со всем неистовством порочной страсти. Он сам признается в этом:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе
Песок и пыль грызущею бессильно?
Никто!... А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. Я завидую; глубоко,
Мучительно завидую.²⁵

Логика злой страсти, которая подыскивает для себя идейное оправдание и влечет человека к тягчайшему преступлению (решился на него в действительности итальянец или нет), а вместе с тем и опровержение этой логики показаны Пушкиным в маленькой драме.²⁶

Принцип, на котором она построена, — тот же самый, что и в «Скупом рыцаре». Высокое оправдание низкой страсти (скупости в одном случае, зависти — в другом), изложенное в исповедальном монологе одного из героев (в «Моцарте и Сальери» исповедь разбита на две части, в начале и конце первой сцены),

²⁵ На фоне таких признаний довольно странно выглядит рассуждение Г. А. Гуковского по поводу пушкинской драмы: «Завидует ли Сальери гению Моцарта? Нет. Он страдает при виде творческой свободы, творческой радости, творческой легкости Моцарта (если бы даже это было и так, чем, как не завистью, следовало бы назвать такое страдание? — В. В.) {...} Он, Сальери, сознательно и добровольно „отрекся“ от моцартианства, от свободы вдохновения, — и вот, когда уже заканчивается его жизнь (об этом у Пушкина вообще не говорится; в действительности Сальери был старше Моцарта всего на 6 лет. Он родился в 1750 г. и умер в 1825 г., пережив Моцарта на 34 года — почти на весь срок, отпущенный «богу музыки» в этой жизни. — В. В.), героически построенная на этом отречении, пришел Моцарт и доказал, что отречение было не нужно, что вся жизнь Сальери, его муки и героизм — ошибка, что искусство — это не то, что делал всю жизнь Сальери» (*Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М., 1957. С. 305*). Можно подумать, что гениальность зависит от выбора и собственных усилий. Если бы дело обстояло таким образом, пушкинский Сальери безусловно превзошел бы Моцарта, оставив его далеко позади.

²⁶ Много тонких, убедительных наблюдений и высказываний на эту тему содержится в большой работе С. М. Бонди «Моцарт и Сальери» (*Бонди С. М. О Пушкине. М., 1978. С. 242—309*).

последовательно опровергается как в этом монологе, так и в окружающем его контексте — в границах целого произведения. В результате от оправдания порока ровно ничего не остается, и рассуждающий герой низвергается с пьедестала, который он себе соорудил из более или менее хитрых доводов и софизмов.

Нередко стараются подчеркнуть как бы в похвалу Сальери (и одновременно ради косвенного доказательства отсутствия у него повода к зависти), что он не был бездарным ремесленником, что он был талантлив.²⁷ Сальери не бездарен и в пушкинской драме. Он только начал с ремесленничества:

Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.

Но на этом он не остановился:

Ремесло
Поставил я подножием искусству <...>
Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.
Я стал творить...

И далее:

Уильным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой.

О том, что это так и есть, свидетельствует продолжение:

Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был.

²⁷ Так, биограф Моцарта, говоря о музыкальной Вене 1770-х годов, пишет: «...еще свежи были воспоминания о мастерах старшего поколения, в особенности *Траэтте* и *Хассе*. Вместе с тем процветала опера-буффа, и в ее изначальном виде (в сочинениях *Галуппи*, *Пиччинни*, *Анфосси* и других), и в той, приближенной к венскому характеру форме, главным представителем которой был Гассман (учитель Сальери. — *В. В.*). Из более молодых талантов только что с успехом выступил *Антонио Сальери*» (*Аберт Г. В. А. Моцарт*. Ч. 1, кн. 1. С. 364). Затем: «Как художник к 1780 году, когда он вернулся в Вену после продолжительного путешествия на родину, он стоял в первых рядах своих соотечественников. *Глюк* привлек итальянца в свой круг и, передав Сальери либретто “*Данаид*”, первоначально написанное для него самого, в известной степени представил его миру как своего преемника <...> Начиная с этого сочинения, которое появилось на парижской сцене в 1784 году под именами обоих композиторов, Сальери, как до того *Пиччинни*, оказался вовлеченным в фарватер высокой музыкальной драмы» (Там же. Ч. 1, кн. 2. С. 369).

Казалось бы, разница между Моцартом и Сальери только в степени их талантливости — у Моцарта еще более высокой, чем у Сальери. И все. Но это не так. Между композиторами, как прекрасно понимает Сальери, лежит пропасть, которую невозможно одолеть ни при каком усилии и «напряженном постоянстве», потому что Моцарт не талантлив, он — гений. Характерны в этом плане слова биографа Моцарта о Франце Ксавере Зюсмайре (1766—1803 или 1804),²⁸ который после смерти композитора закончил работу над Реквиемом, руководствуясь набросками и указаниями автора. Его собственная музыка, пишет биограф, «ясно показывает, что талант отделяет от гения не один шаг».²⁹ А главное, эти шаги, сколько бы их там ни было, нельзя пройти. И даже если бы это был и один шаг, его все равно невозможно было бы сделать — в частности, потому, что невозможно стать вровень с гением или обогнать его, следуя за ним по его же дороге. Поэтому сама готовность не просто опереться на образцы, но безоглядно двигаться за кем бы то ни было в одну или в другую сторону указывает на недостаток творческой силы. Ср. слова Сальери:

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?

Разумеется, не все в искусстве, которое реформировал Глюк, подлежало отмене, как не все в искусстве самого Глюка исключало возможность новых реформ.

Гений относится к творчеству других художников иначе, чем Сальери: он все замечает, кое-что или даже многое усваивает, но ничему до конца не отдается. Он всегда идет своим и только своим путем — так, как это было с Моцартом.

Но, разумеется, гениального художника отличает от прочих людей не только эта неспособность безоговорочно следовать за чьей-то мыслью. Ведь гений — дар Божий, и чтобы сравняться с гением, нужно заключать в своей душе такой же силы ода-

²⁸ Зюсмайр «переписывал Моцарту ноты, выполнял его мелкие поручения (...) После смерти Моцарта занимался с Сальери. В 1792—1794 годах был капельмейстером национального театра, а затем Театра ам Кертнертор» (Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1, кн. 1. С. 465, коммент.).

²⁹ Там же. Ч. 2, кн. 2. С. 399.

ренность. Ее-то и не хватает Сальери. Отсюда его скорбь:

О небо!

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

Заметим, что Моцарт — и «безумец», и «гуляка праздный» исключительно в воображении Сальери. В действительности (как и у Пушкина) Моцарт был величайшим тружеником. Но в избытке зависти и собственного безумия Сальери сводит на нет все усилия гения и, напротив, непомерно преувеличивает свои. Однако это ничему не помогает. Ведь Сальери неглуп. Он знает, что любая степень высоты в искусстве, добываемая трудом и постоянством, может быть при желании достигнута и другими. Поэтому при всем его таланте Сальери остается гораздо ближе к простому ремесленнику, не ведающему особых восторгов и вдохновений, чем к Моцарту. Кроме того, степень, которую «в искусстве безграничном» достиг Сальери, для него безусловно является последней, тогда как Моцарт не собирается останавливаться. Он молод и если будет жить, то «новой высоты еще достигнет». Между тем уже и теперь он так далеко ушел вверх (а со временем и еще уйдет), что с той высоты, на какой Моцарт сейчас (и тем более — на какой он непременно будет), все, что внизу, теряет различия в размерах, уравниваясь в ничтожестве, в более или менее бездарной середине. Не потому ли так раздражен Сальери игрой слепого скрипача? В сравнении с Моцартом (сравнении, на которое Моцарт, конечно, не рассчитывал) и пиликанье слепого скрипача, и искусство самого Сальери — только жалкая пачкотня и пародия. Ср.:

Моцарт

Ах, Сальери!

Ужель и сам ты не смеешься?

Сальери

Нет.

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
Пошел, старик.³⁰

³⁰ Остроумная трактовка этой сцены предложена в статье Б. М. Гаспарова. См.: *Гаспаров Б. М. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя» // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л., 1977. С. 115—122.*

В любом случае: в то время как Моцарт один, таких, как Сальери, много. Ср.:

Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.
Нет! Никогда я зависти не знал.

И далее:

⟨...⟩ я избран, чтоб его
Остановить — не то, мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухой славой...

Сальери говорит от лица многих. И это не пустая декламация (хотя в какой-то степени присутствует и она); здесь сказывается горькое осознание размеров собственного таланта, которые из-за Моцарта стали вполне очевидны в своей ограниченности.

Сальери называет свою славу «глухой». В этом определении больше чувствуется прирожденный музыкант, чем в других рассуждениях героя о музыке. Будь Сальери живописцем, он, по-видимому, назвал бы свою славу «тусклой». Так или иначе эта слава теряет в звуке и свете на фоне славы Моцарта. К несчастью, Сальери это слишком хорошо сознает. К несчастью и для себя, и для Моцарта, потому что, если бы Сальери был менее умен и талантлив, если бы он и в самом деле был глупой, бездарной посредственностью, трагедии могло бы и не быть. Но Сальери умен и талантлив как раз настолько, чтобы разглядеть и оценить гения и, сопоставив его с собою, вынести приговор не в свою пользу. Ср.:

Сальери

Ты с этим шел ко мне
И мог остановиться у трактира
И слушать скрыпача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостойн сам себя.

Моцарт

Что ж, хорошо?

Сальери

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

Но для них обоих было бы лучше, чтобы Сальери об этом тоже не догадывался. Ибо, не имея возможности подняться до

высоты Моцарта и сравняться с ним в искусстве, Сальери в его завистливой заботе о восстановлении справедливости (напомню начало трагедии:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет — и выше)

ничего другого не остается, как низвести гения до себя, уничтожив его и обратив в прах, чадами которого Сальери признает себя и себе подобных. Ср.:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет? <...>
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! чем скорей, тем лучше.

Приговор гению произнесен. Если этот гений не знает предела в движении вверх, то такой предел ему укажет умный, и талантливый, и вполне заурядный Сальери. Ср.:

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою —
И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус,
Хотя обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю...

и т. д.

Но как ни мало любит Сальери свою жизнь, чужую жизнь (и жизнь гения!) он любит еще меньше. Примерно к этому и сводится та справедливость, которую, поправляя Господа Бога, восстанавливает на земле Сальери: зачем ему умирать самому, когда можно убить другого?

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

PRO MEMORIA



Памяти
академика **ГЕОРГИЯ МИХАЙЛОВИЧА**
ФРИДЛЕНДЕРА
(1915–1995)



Санкт-Петербург
«Наука»
2003