

## «ТЫ, МОЦАРТ, НЕДОСТОИН САМ СЕБЯ...»

### Маленькая трагедия Пушкина как миф и как художественное исследование

*Памяти друга и коллеги Мориса Бонфельда*

«Моцарт и Сальери» Пушкина имеет одно существенное отличие от других его маленьких трагедий – поэт обращается здесь не к вымышленным, легендарным событиям и героям, а к реальным историческим персонажам. Это обстоятельство, как известно, стало основанием для бурной полемики о степени достоверности описанных Пушкиным фактов, начавшейся еще при жизни поэта и не завершившейся вплоть до сегодняшнего дня. Известно, сколь неодобрительно отнесся к «Моцарту и Сальери» высоко ценимый Пушкиным П. Катенин, упрекнувший поэта в том, что тот искажал реальные события и тем самым оклеветал Сальери. «Есть ли верное доказательство, что Сальери из зависти отравил Моцарта? Коли есть, следовало выставить его напоказ в коротком предисловии или примечании уголовной прозою; если же нет, позволительно ли так чернить перед потомством память художника, даже посредственного?» [10, 196]. Впоследствии в споры о достоверности сюжетной фабулы пушкинской трагедии были вовлечены литературоведы и историки, журналисты и медики, ну и, разумеется, музыковеды. Всем хорошо памятна растянувшаяся на десятилетия, беспрецедентная по своей продолжительности и остроте дискуссия И. Бэлзы, отстаивавшего историческую достоверность «Моцарта и Сальери» (одна из его статей именно так и называлась – «Моцарт и Сальери. Об исторической достоверности трагедии Пушкина» [6]), и его непримиримого оппонента Б. Штейнпресса, собравшего огромное количество «оправдывающих» Сальери материалов (важнейшие из них собраны в авторском сборнике музыковеда [17]).

В ходе этой и других «баталий» вокруг маленькой трагедии проверялись на степень подлинности не только все описанные Пушкиным черты характеров, поступки, высказывания героев, все сюжетные повороты, но и мотивы, ставшие основанием пушкинской версии. Главное из этих основа-

ний изложил впоследствии сам Пушкин в многократно цитированной заметке «О Сальери»: «В первое представление „Дон Жуана“, в то время когда весь театр, полный изумленных знатоков, безмолвно упивался гармонией Моцарта, раздался свист – все обратились с негодованием, и знаменитый Сальери вышел из залы, в бешенстве, снедаемый завистию. Сальери умер лет 8 тому назад. Некоторые немецкие журналы говорили, что на одре смерти признался он будто бы в ужасном преступлении – в отравлении великого Моцарта. Завистник, который мог освистать „Дон Жуана“, мог отравить его творца» [15, 142–143].

«Фактический материал», на который якобы опирался Пушкин, многократно подвергался многочисленным опровержениям как не соответствующий действительности «ни по одной из статей». Автор вышедшей совсем недавно книги «Сальери и Моцарт» Марио Корти, называя приведенный факт не более, чем слухом, приводит целый перечень его несоответствий реальной истории. Прочитав приведенные им аргументы: «В те времена вряд ли весь театр «безмолвно упивался гармонией». Тогда зрители, если их можно так называть, во время театрального действия ели, пили, играли в азартные игры, а в ложах, бывало, и совокуплялись. Время от времени зритель обращал внимание на то, что происходило на сцене, особенно если на сцене выступал знаменитый певец или певица. Премьера «Дон Джованни» состоялась в Праге. На премьере присутствовал Казанова. Он держал игорный стол в партере. И в Праге действительно опера прошла с большим успехом. Только... Сальери в Праге не было. Допустим, Пушкин имел ввиду первое представление «Дон Джованни» в Вене. Но и в этом случае он не прав. Потому что венской публике опера не понравилась» [12, 15]. Добавлю к сказанному от себя: сентенция Пушкина о том, что человек, могущий освистать (пусть даже педер), способен на убийство, выглядит скорее

поэтической метафорой, ибо с точки зрения реальности она, по меньшей мере, наивна.

Словом, начатые более двух столетий тому назад споры о том, умер ли Моцарт своей смертью или был отравлен, продолжают до сегодняшнего дня. Кстати в роли подозреваемого фигурирует здесь не один лишь Сальери. Тот же М. Корти приводит данные, из которых видно, что было немало и других «претендентов» на роль отравителя Моцарта: это и итальянские композиторы, работавшие в Вене, и масоны, и кларнетист Штадлер, и ревнивый муж соблазненной Моцартом ученицы Франц Хофдемелль, и бывшие любовниками Констанца с Зюсмайером. «Под подозрением» оказался и барон ван Свитен. И хотя в новелле Эдварда Радзинского «Моцарт» он не травил автора «Дон Жуана», но все же оказался главным виновником смерти композитора. Исключительно из заботы о развитии его гениальности, барон старался сделать его жизнь несчастной, так как именно в несчастье Гений посещает творца. Результатом этих усилий стала великая музыка, но и безвременная смерть ее создателя [16].

Но, конечно же, «с легкой руки» Пушкина, главным «злодеем» по-прежнему остается Сальери. Эта версия оказалась самой живучей. Достаточно назвать бестселлер Дэвида Вейса «Убийство Моцарта», где в кульминационной главе показан находящийся в психиатрической лечебнице Сальери, вспоминающий своих любимых кошек, на которых он испытывал действие яда, приготовленного для Моцарта, и где он как свою собственную играет сонату, написанную отравленным им гением [7, 395–402].

Нельзя не вспомнить в этой связи и обошедшую многие сцены мира пьесу Питера Шеффера «Амадеус». Не подписываясь под теорией отравления, автор сконцентрировал свое внимание на теме эзотерической зависти Сальери, но тему эту довел до масштабов устрашающе символических. В то время как Моцарт в ожидании прихода человека в маске, заказавшего ему Реквием, работает, как одержимый, Сальери, по его собственному признанию, раздобыв плащ и маску, под видом Черного человека каждую ночь проходит под окнами Моцарта, чтобы возвестить приближение его смерти. В последний день Сальери простирает к нему руки и зовет за собой, как призрак из его снов. Моцарт же произносит слова героя оперы «Дон Жуан», приглашающего статую на ужин. Когда Сальери вхо-

дит, Моцарт на коленях умоляет продлить ему срок на месяц, так как еще не закончил Реквием. Сальери срывает маску, и Моцарт пронзительно хохочет в приступе неодолимого ужаса, поняв, что во всех его несчастьях виноват Сальери.

Что же касается снятого по этой пьесе знаменитого одноименного фильма Милоша Формана с точки зрения воссоздания подлинной жизни подлинного человека (оставим в стороне его чисто художественные достоинства), приведу мнение авторитетного моцартоведа В. Браунберенса: «Фильм Милоша Формана – еще больший обман, в особенности в его притязании, что он снят «на месте событий». Каждый, кто видел этот фильм, должен, однако, может быть и неохотно, признать, что ни единое слово, сцена или место действия, не говоря уже о поведении и облики героев фильма, абсолютно ничего общего с исторической реальностью не имеют» [19, 409].

Верил ли сам Пушкин в реальность раскрываемой им коллизии, в виновность Сальери? Однозначно ответить на этот вопрос трудно. Быть может, дошедшая до поэта молва была принята им на веру, захватив его драматизмом ситуации и остротой нравственного, психологического конфликта. Но вполне возможно, что реальность персонажей и событий для него вообще особого значения не имела: поэт был увлечен самой художественной идеей и стремился дать ей поэтическое воплощение, реализовав ее через обобщающие образы-антиподы. Не случайно с «подачи» Пушкина «моцартианство» и «сальеризм» стали широко понимаемыми символами двух полярных типов творца и творческого процесса.

Пусть не окончательный, но убедительный и многое объясняющий ответ на этот вопрос дает М. Бонфельд. По его мнению, «Пушкин наделил «своего» Моцарта чертами автопортрета, то есть видел в нем alter ego – второе „я“... Поэтому, подсознательно идентифицируя себя с Моцартом, чувствуя с ним «духовное сродство», Пушкин и поверил в «легенду об отравлении его ближайшего, „кровного“ собрата по творчеству. Это взволновало поэта до крайности („взбесило“, как тогда говорили) и стало мощным стимулом к написанию очередной маленькой трагедии...» [5, 193–194]. Вместе с тем, анализируя трактовку Пушкиным взятой им за основу легенды, исследователь делает следующий чрезвычайно важный вывод: «Будучи вдохновлен к написанию трагедии неким „факти-

ческим“ импульсом... Пушкин в трагедии далек от стремления представить Сальери как подлинную историческую фигуру (даже на уровне того неполного знания, которым он располагал)» [5, 197]. Трагедия Пушкина обладает огромным суггестивным потенциалом, громадной магнетической силой, и все же, заключает М. Бонфельд, «одно дело – художественный текст, пусть и самый гениальный, иное дело – суд истории, бесстрастный и считающийся только с фактами. Это две вещи, если и не вовсе несовместные, то уж, во всяком случае, далеко не идентичные. Забвение разницы между ними не пойдет на пользу ни Искусству, ни Истории» [5, 201].

Полностью разделяя эту точку зрения, еще раз констатируем: «Моцарт и Сальери» – произведение легендарно-мифологическое, и с этой точки зрения оно полностью вписывается как в контекст других маленьких трагедий, так и в целом в романтическое мифотворчество. В мифологической интерпретации трагедии сходятся мнения многих литературоведов и музыковедов. М. Алексеев, комментируя трагедию в академическом издании сочинений Пушкина, замечает: «Уже первые читатели почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла» [3, 544]. «Пушкинский Сальери – такая же мифологическая фигура, как пушкинский Моцарт; к их реальным взаимоотношениям это не имеет прямого касательства», – пишет Л. Кириллина [11, 93].

Мифологизация образа Моцарта началась еще при жизни гения и продолжилась сразу после его загадочной смерти. Уже тогда стало складываться представление о нем как о «недостижимом совершенстве», почти божестве, «полном такого величия, что никто не может стать вровень с ним». «Конечно, такое явление, как Моцарт, – писал Гете, – навсегда останется чудом, не поддающимся дальнейшему объяснению. Да и где божество могло бы найти случай творить свои постоянные чудеса, если бы оно не избирало для этого, время от времени, необыкновенных личностей, которым мы изумляемся и не постигаем, откуда они появились» (цит. по [14, 67]).

Но наиболее весомую лепту в моцартианство как мифотворчество, в создание идеализированного образа Гения внес романтический XIX век. Это и понятно: свойственная романтической эпохе установка на фантазийность, склонность пренебре-

гая правдоподобием, творить свою реальность по законам собственных эстетических и нравственных идеалов, обожествление творцов были в целом характерны для романтической эстетики. Гениальные художники признавались «богоизбранными» и находились над серой и будничной реальностью, над всем земным и мирским. Им неминуемо должно было быть противопоставлено некое враждебное, догматическое, смертоносное начало (носителем такового у Пушкина и стал образ Сальери). Моцарт в наивысшей степени воспринимался «как некий херувим, который несколько занес нам песен райских» (Пушкин). «О, Моцарт! Божественный Моцарт! Как мало надо тебя знать, чтобы боготворить! Ты – вечная истина! Ты – совершенная красота! Ты – бесконечная прелесть! Ты – наиболее глубокий и всегда ясный! Ты – зрелый муж и невинный ребенок! Ты, – который все испытал и выразил в музыке! Ты, – которого никто не превзошел и никто никогда не превзойдет!» – восклицал Шарль Гуно (цит. по [14, 77]). И в тон ему вторил Эдвард Григ: «...Моцарт, этот универсальный гений <...> Говорить о Моцарте – это все равно, что говорить о Боге...» [8, 158]. Остроумно заметил по этому поводу крупнейший исследователь моцартовского творчества Альфред Эйнштейн: «Божественное начало в Моцарте выражено столь ярко, что целая эпоха взирала на него сквозь призму ложной идеализации. Не будь у нас точных сведений о жизни Моцарта, он, вероятно, казался бы нам, подобно Шекспиру, существом полумифическим...» [18, 21].

Казалось бы, пушкинский «Моцарт и Сальери», будучи одним из романтических мифов, навряд ли может приблизить нас к постижению подлинного Моцарта, да и не в этом главный пафос трагедии. Вместе с тем, маленькая трагедия заключает в себе откровения, дающие пищу для размышлений о природе моцартовского гения, о глубинных основах его художественного мышления, о тайнах его творческого процесса. И происходит это, благодаря поразительно тонкому проникновению поэта в глубины глубин моцартовского стиля. Что было тому причиной: тончайший ли внутренний слух Пушкина, или поэт угадал в композиторе родственную душу? Возможно, был прав Л. Сабанеев, когда писал: «Вкус Пушкина – Моцарт и преимущественно «Дон Жуан»; Моцарт для него – гений музыки, ее олицетворение. И в этом нет случайности: Пушкин сам был один из тех светлых гениев, к

которым относится и Моцарт, и Рафаэль, которых появление еще было возможно на рубеже XVIII века в запоздавшей России, но которых потом уже не могло родиться...» (цит. по [14, 151]). Важную роль, по-видимому, должно было сыграть и то объединяющее двух художников качество, о котором, применительно к каждому из них, пишут едва ли не все исследователи – *универсализм*; один универсальный гений мог лучше и глубже постичь другого.

«Моцарт и Сальери» Пушкина – шедевр, а в шедевре, как известно, нет ничего лишнего, второстепенного, случайного; проще говоря, гений экономит наше время и в самом сжатом виде (а в маленькой трагедии такая концентрированность достигает едва ли не высшей точки), зачастую через детали, может воплотить целостный взгляд на явление. Здесь важна каждая реплика.

«Ты, Моцарт, бог и сам того не знаешь...», – говорит Сальери, и это вполне в духе романтической идеализации моцартовского гения как проявления высшего божественного откровения. Но пушкинский Моцарт тут же приземляет пафос высказанного признания веселой репликой вполне раблезианского толка: «...Ба! право? может быть... Но божество мое проголодалось». Возвышенное и земное моментально сжимаются в этой фразе в один неразрывный узел. Такой Моцарт мог одновременно писать устремленный в недостижимую высь «Реквием» и потешаться над собственным сочинением в исполнении слепого скрипача. «Ты, Моцарт, недостойн сам себя», – заключает Сальери, и, пожалуй, трудно образнее определить диалектическую бинарность, составляющую суть моцартовского мышления и моцартовской традиции.

Именно в ней видятся корни осознанного композитором как некоего эстетического кредо соединения сложности и простоты, или, говоря современным языком, – элитарности и общедоступности, о чем сам Моцарт пишет в одном из своих писем (слова, звучащие и сегодня с поразительной актуальностью): «Что-то принесет удовлетворение только знатокам, однако же и незнатки, хотя и не понимая почему, тоже останутся довольны. <...> Сейчас [этого] не знают и более не ценят. Чтобы сорвать аплодисменты, нужно либо писать вещи настолько простые, чтобы их мог напеть всякий возница, либо такое непонятное, чтобы только потому и нравилось, что ни один нормальный че-

ловек этого не понимает» [13, 278]. Эту моцартианскую идею «искусства для всех» Пушкин обозначает в трагедии не в прямую, а как бы «от противного», противопоставляя ей эстетический ригоризм Сальери: «Мне не смешно, когда маляр негодный мне пачкает Мадонну Рафаэля...»

Моцарту же реалии повседневной жизни не только не мешают творить, но, напротив, дают дополнительный стимул и материал. В одном из писем (написанных в гостинице, где композитор напряженно работал, чтобы успеть к сроку завершить заказанное сочинение) он обрисовывает окружающую его обстановку: «Над нами скрипач, под нами еще один, рядом с нами учитель пения, который дает уроки, в последней комнате напротив нас гобоист». Читая это, думаешь, как же в таких условиях можно писать музыку? Но Моцарт заключает: «Это весело, когда сочиняешь! Подает много идей» [13, 31].

Это признание, абсолютно частное, высказанное по одному конкретному поводу, может быть отнесено к искусству Моцарта в целом. Все его творчество отмечено погруженностью в реальную, земную жизнь, редким по наблюдательности визуально-осозаемым воссозданием ее конкретных деталей, подробностей, ситуаций, и, прежде всего, человеческих характеров. Личность у Моцарта – любая – богата и непредсказуема, нет единых законов, определяющих ее чувства, мысли, поступки. И чтобы познать человека, художник также должен идти не от предвзятых теорий, а от собственных наблюдений. Моцарт проявляет в этом отношении поразительный дар, исключительную остроту и точность психологических характеристик, испытывая особую радость от фиксации всего случайного, неожиданного. Для такого познания человека разум, рациональный подход недостаточны. Здесь обязательно должны включаться сердце, интуиция, чувства.

Таков, кстати, Моцарт и в пушкинской трагедии. В его речи, в отличие от Сальери, нет философских сентенций, нравственных или эстетических деклараций. Его лексика импульсивна, эскизна, наполнена непосредственными впечатлениями на жизненные ситуации («Смешнее отроду ты ничего не слыхивал...»), реакциями на настроение («Ты, Сальери, \ Не в духе нынче. \ Я приду к тебе \ В другое время»), разнообразными эмоциями – от детской веселости до страхов и мрачных предчувствий («Мой Requiem меня тревожит»,

«Мне день и ночь покоя не дает \ Мой черный человек»).

Указанное качество, однако, – это лишь одна сторона моцартовской «концепции человека». Уже упоминавшаяся бинарность «дольного» и «горного» предполагает и наличие другой, противоположной. Личность у композитора – это мир, вселенная, космос. Моцарт был, пожалуй, первым, кто нашел гармоничный сплав типизации и широчайшего надличностного обобщения, связав личность и время, соединив в своих героях сиюминутное и вечное, индивидуальное и общечеловеческое, мирское и возвышенное. «Творчество Моцарта, – писал Б. Асафьев, – полновесно-жизненно и вместе с тем прекрасно-разумно и стройно-уравновешенно: глубоко человеческий, гибко воплощавший психику людскую, Моцарт в то же время отражал в своих концепциях стройность и холодную плановость космического становления» [4, 12].

И еще одно: Моцарт шел к воплощению характеров своих героев через определенную саморефлексию, через осознание себя, и, не делая по этому поводу никаких заявлений (о присутствии авторского начала в концепциях его сочинений), он, тем не менее, сумел ввести в художественную ткань произведений (оперных и инструментальных) черты собственной личности, собственного чувствования и мировидения. В этом, безусловно, проявляла себя тенденция нарождающегося романтического искусства.

Укажем еще, как минимум, на два проявления бинарности, заключенных в маленькой трагедии, и составляющих суть моцартовского художественного метода.

**Первое** – это сочетание полярных антитез: комического и трагического. В сжатом виде они заключены в описании Моцартом пьесы («безделицы»), пришедшей ему «намедни ночью»:

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,  
Незашный мрак иль что-нибудь такое...

Обратим внимание на это пушкинское «вдруг». Моцарт в трагедии весь состоит из «вдруг», из внезапных переключений, стремительных поворотов состояний и событий, из неожиданностей: «Ага! увидел ты! А мне хотелось \ Тебя **нежданной** шут-

кой угостить». Или: «Нес кое-что тебе я показать; \ Но проходя перед трактиром, **вдруг** \ Услышал скрипку...»

В этом проявляют себя не только черты характера героя, но и важнейший принцип моцартовского стиля – ярко выраженная театральность его мышления. Поэтому и момент появления трагического («виденье гробовое») Пушкин дает через типично моцартовский прием вторжения. Этот эффект присутствует во многих оперных сценах композитора и, разумеется, самый яркий пример – «Дон Жуан» (внезапное появление Командора в первой сцене, а в финальной – его статуи). Но столь же характерно указанное проявление театральности и в инструментальной музыке Моцарта, о чем многократно писали исследователи. Мы не знаем, раскрывая содержание моцартовской пьесы устами автора, имел ли в виду Пушкин какое-то конкретное сочинение композитора? Но типологическую черту моцартовской инструментальной драматургии поэт обозначил абсолютно точно. Подтверждений тому может быть названо множество, например, фортепианная соната F-dur (KV 332), о которой Г. Аберт писал в почти пушкинских выражениях: «Ее первая часть прямо таки изобилует контрастными темами, отчасти напоминающими... комическую оперу, отчасти же... они с подлинно моцартовской неожиданностью, внезапно, подобно призраку, вырываются из тьмы и надолго омрачают сцену...» [1, 238].

В развернутом виде поляризация комедийного и трагического в трагедии Пушкина заключена в соотношении двух ее сцен. В первой господствует безмятежное веселье, во второй царят настроения мрака, угнетенности, зловещих предчувствий. На первый взгляд, контраст даже чрезмерный, если иметь в виду, что, согласно сюжетной линии, между сценами проходит всего один-два часа. Однако каким-то поразительным образом поэт уловил и запечатлел здесь еще одно проявление антитетичности у Моцарта, но теперь уже не театральное, а симфонизирующее.

Ведь трагическое зарождается и прорастает в «Моцарте и Сальери» уже в первой сцене – в недрах комедийного. Именно здесь Моцарт рассказывает о томившей его бессоннице, когда в его ночные раздумья вторгается «незашный мрак», причина которого проясняется во второй сцене: «Мне день и ночь покоя не дает \ Мой черный человек». В трагическую же атмосферу второй сце-

ны, напротив, проникает элемент комического – через упоминание неунывающего весельчака Бомарше, который говаривал: «Как мысли черные к тебе придут, \ Откупори шампанского бутылку \ Иль перечти „Женитьбу Фигаро“». Указанную взаимосвязь на музыковедческом языке можно было бы обозначить как сквозной симфонический процесс взаимодействия двух образно-тематических сфер. Поразительно, но своим универсальным «художественным слухом» Пушкин уловил, таким образом, одно из величайших открытий Моцарта, оказавшее воздействие на всю последующую историю оперы – **театрально-симфонический синтез**.

**Второе** из указанных нами проявлений моцартовской бинарности заключено в гениальной в своей афористичности формуле, высказанной устами Сальери: «...какая смелость и какая стройность!» Эти слова представляют собой широкое и универсальное обобщение, причем они характеризуют куда более принципиальную особенность дарования композитора, нежели его умение облекать новаторские музыкальные идеи в строгую и отточенную форму.

*Смелость* Моцарта состояла прежде всего в абсолютно новом, неведомом композиторам-предшественникам и современникам самоощущении своей внутренней *свободы* – человеческой и творческой в их нерасторжимом единстве. Процесс эволюции моцартовского искусства представлял собой сложный и драматичный путь освобождения от множества правил и условностей, господствовавших в искусстве его времени, а стремление выйти за границы царивших в его художественном окружении эстетических идеалов укрепляло в композиторе чувство собственного достоинства и освобождало его как личность, независимую ни от придворных нравов, ни от отцовской власти, ни от своего покровителя – зальцбургского архиепископа. За эту не без борьбы завоеванную свободу композитору пришлось заплатить немалую цену, пожертвовав надежностью своего положения, а, в конечном счете, здоровьем и самой жизнью. Путь Моцарта – человека и музыканта – открывал целую вереницу трагических биографий художников романтической эпохи, для которых категория «свободы» стала важнейшей в их жизненном и эстетическом кредо, свободы, понимаемой так же, как и Моцартом, в социальном и эстетико-творческом аспекте. Применительно к искусству идею

свободы творчества в присущей романтикам полемической форме выразил Гюго в своем знаменитом предисловии к драме «Кромвель»: «Собьем старую штукатурку, скрывающую фасад искусства, нет ни правил, ни образцов» [9, 106]. Моцарт не делал подобных декларативных заявлений (он вообще предпочитал не теоретизировать), не предвзял свое творчество эстетическими манифестами, но в столь активном практическом отвоёвывании себе прав на свободу творчества среди композиторов он был первым.

Моцарту было близко гердеровское понимание творца. Истинное творчество – по Гердеру – не должно следовать заранее данным образцам, не может считаться с существующими предписаниями, правилами риторики и поэтики. Сформулировав понятие «тения», немецкий философ в первую очередь относил к его качествам оригинальность, отрицание условностей, независимость от любого рода регламентаций. Как известно, под воздействием гердеровских идей развивалась немецкая литература «бури и натиска», для которой свобода личности была не только принципом творчества, но и его темой, содержанием художественных концепций. Искусство Моцарта (и прежде всего его оперный театр) явственно корреспондировало с этим комплексом тем и идей. Есть, однако, одно существенное отличие. Оно состоит в том, как указанные идеи входили в художественную структуру моцартовских произведений. В них отсутствовала преувеличенная патетика, необузданная страсть в отстаивании этих идей, героическая борьба за свободу или индивидуальное бунтарство (в духе героев Клингера или Шиллера), и уж тем более, теоретические размышления или политические декларации о правах человека. Художественная независимость Моцарта была до такой степени органична и универсальна, что он был свободен от любых теорий – философских, нравственных, эстетических, социальных, в том числе и тех, которые провозглашали свободу как высшую человеческую ценность. Никакие изначально постулируемые, пусть самые передовые, идеи не могли стать для композитора ни импульсом творчества, ни, тем более, его основой. Моцартовские герои не размышляли о свободе и не боролись за нее – они ею дышали.

Конечно, в реальной жизни композитору приходилось не раз отстаивать свои права, но эта борьба, доставлявшая Моцарту немало огорчений, все

же, по-видимому, не составляла настолько важную часть его художественного бытия, чтобы стать темой творчества, хотя к этому, казалось бы, имелись все предпосылки. Вспомним, под влиянием ссоры с графом Арко Моцарт писал отцу: «Я изберу в качестве советчиков только свой разум и свое сердце, так что не нуждаюсь в какой-то даме или знатной персоне. Сердце облагораживает человека, и хотя я не граф, но в душе у меня, может быть, больше чести, чем у иного графа» (цит. по [2, 18]). Письмо, написанное за несколько лет до создания «Свадьбы Фигаро», по своему содержанию близко монологу главного героя комедии Бомарше:

По странной прихоти рождения  
Один – король, другой – пастух.  
Но все решает, без сомненья,  
Могучий ум и стойкий дух.  
Царя спасут ли восхваленья?  
Он умер, пуст его алтарь.  
Вольгер бессмертен, хоть не царь.

Но в оперу Моцарта этот монолог не попал, хотя, судя по всему, был созвучен взглядам и настроениям композитора, и не попал, думается, отнюдь не только по цензурным соображениям. В отличие от моцартовского письма, бывшего результатом сиюминутного раздражения и обиды, монолог Бомарше – политический манифест. А Моцарт-художник – вне политики, он свободен и от нее. Конкретная эпоха, время отзываются в его операх, но их идеи – вечные и вневременные. Герой Моцарта не утверждает себя в социальных борениях, ибо он – Человек, а это единственное и высшее сословие.

Блистательным гимном свободной, раскрепощенной, богато одаренной личности стала в творчестве Моцарта опера «Дон Жуан». В главном герое, в неповторимом своеобразии его характера, в художественно-артистическом складе натуры, в непринужденности выражения самых разных состояний, наконец, в его стремлении в себе самом находить законы поведения, утверждая правоту своих действий, было для композитора нечто автобиографическое. Опера стала апофеозом свободы и с точки зрения творческих исканий Моцарта: она нарушала эстетические, жанровые, драматургические каноны классицизма и всей своей новаторской сущностью была устремлена в будущее.

Вместе с тем, логикой симфонизированного развития, характером концепции (показывающей неограниченность свободы, которая подчиняется в конечном счете неким, данным свыше, нравственным законам), трагической развязкой и гармонизирующим итогом-послесловием «Дон Жуан» нес в себе выражение и той второй тенденции, которую Пушкин заключил в слове «*стройность*». Здесь также следует иметь в виду не только формально-конструктивное проявление этого качества, но и стремление композитора, следуя вечным истинам, достичь совершенной гармонии, утвердить высший миропорядок и дисциплину.

Моцарт шел к подобной дисциплине столь же трудно, сколь трудно отвоевывал себе право на свободу. Важным этапом на этом пути стал проявившийся, начиная с 80-х годов, интерес к традициям полифонической музыки старых мастеров, к наследию Баха и Генделя – так называемый «великий стилистовый перелом» в моцартовском творчестве. Освоение этих традиций шло так же не просто. Во всяком случае, в его многочисленных полифонических произведениях, появившихся в этот период, слишком заметна некая заданность, подчас подражательность в ущерб индивидуальному стилю, а главное – определенная скованность фантазии, господство «стройности» над «смелостью». Достичь органичного сочетания этих двух тенденций Моцарту удалось, по-видимому, не сразу. Вместе с тем, значение этой организующей художественные замыслы композитора традиции все сильнее давало о себе знать, она обретала все более широкий спектр воздействия на моцартовский стиль и все большую оригинальность претворения. И, пожалуй, лишь в последних сочинениях – «Дон Жуане», «Волшебной флейте», симфонии «Юпитер», Реквиеме – Моцарт пришел к искомому единству, к редкому по своей гармоничности соединению безудержной фантазии и безупречной логики, бьющего ключом потока художественных идей и поразительной дисциплины мышления, стихийной эмоциональной силы и мудрого рационализма.

Характерным проявлением указанного единства – свободной фантазии и гармонизирующего ее рационального начала – стала моцартовская ирония. Она в равной мере была проявлением как той, так и другой тенденции. Ведь и в повседневной жизни, в отношении композитора к окружающему, в его остроумных оценках современников слы-

шался не просто юмор, а желание выйти за пределы будничного, прозаического, за рамки светских условностей. Ирония была для Моцарта выражением игровой стихии, и уж тем более таковой она оказывалась в его творчестве. Вне этой свободной игры с реалиями, включающей в себя и элемент пародирования, невозможно себе представить ни «Похищение из Сералея», ни «Свадьбу Фигаро», ни «Волшебную флейту». Показательна и опера «Дон Жуан», где каждой поданной вполне серьезно коллизии сопутствует ее комедийный вариант и где вслед за трагической финальной развязкой следует еще один, второй финал: не лишенный ироничности морализующий ансамбль. Но в этом своеобразном последовании проявляет себя также и обратная сторона моцартовской иронии – гармонизирующая, уравнивающая, когда после бурных потрясений, катастрофы, должной произвести на слушателя демоническое, устрашающее впечатление, композитор снимает напряжение улыбкой, легким юмором, ироническим отстранением. К такому приему любил прибегать один из самых по-моцартовски гармоничнейших поэтов – Пушкин. Как только чувства лирических героев приближались к некоему апогею, начинали грозить чрезмерностью и эмоциональным прорывом, Пушкин разряжал напряжение непредвиденным поэтическим «кадансом» откровенно юмористического свойства. Вспомним в «Онегине»:

Но наконец она вздохнула  
И встала со скамьи своей;  
Пошла, но только повернула  
В аллею, прямо перед ней,  
Блестая взорами, Евгений  
Стоит подобно грозной тени.  
И, как огнем обожжена,  
Остановилась она.

Но следствия нежданной встречи  
Сегодня, милые друзья,  
Пересказать не в силах я;  
Мне должно после долгой речи  
И погулять, и отдохнуть:  
Докончу после как-нибудь.

Любопытно, что именно на таком эффекте построен в «маленькой трагедии» комментарий Моцарта к своему новому сочинению, завершающийся неожиданным и не без юмора обытовлением чрезвычайности описываемых событий:

Я весел... Вдруг: виденье гробовое,  
Незапный мрак **иль что-нибудь такое...**

Как легко, играючи говорит пушкинский Моцарт о том, что подспудно несет в себе роковое начало, фатальную предопределенность, возможно, мысли о смерти (ведь композитор в это время работает над Реквиемом). Подобные настроения в последний период жизни не раз посещали Моцарта. Он пишет: «Если бы люди могли заглянуть мне в душу, то мне было бы почти стыдно. Все во мне заглохло – просто лед» [13, 348]. Но это в письме. А в произведениях драматизм и психологическая напряженность уравниваются игровой стихией, а переживание сочетается с представлением – и это еще одно, тонко подмеченное Пушкиным проявление моцартовского стиля.

Таким образом, миф о Моцарте стал одновременно и глубочайшим художественным исследованием, отразившем в поэтической форме те качества музыкального гения композитора, которые впоследствии музыковедческая наука обозначит как сущностные индивидуальные черты его творческого метода и как основу моцартовской традиции.



## ЛИТЕРАТУРА

1. *Аберт Г. В. А.* Моцарт. Ч. 1: Кн. 2. М., 1988.
2. *Аберт Г. В. А.* Моцарт. Ч. 2: Кн. 1. М., 1983.
3. *Алексеев М.* Примечания [к трагедии «Моцарт и Сальери»] // Пушкин А. Полн. собр. соч. Т. VII. М., 1935.
4. *Асафьев Б.* Моцарт // Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. М., 1981.
5. *Бонфельд М.* «Зависть» или «Моцарт и Сальери» (к антропологии вечной темы) // Возвышенное и земное в музыке и литературе. Новосибирск, 2005.
6. *Бэлза И.* Моцарт и Сальери. Об исторической достоверности трагедии Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 4. М.–Л., 1962.
7. *Вейс Д.* Убийство Моцарта. М., 1991.
8. *Григ Э.* Избранные статьи и письма. М., 1966.
9. *Гюго В.* Предисловие к драме «Кромвель» // Гюго В. Собр. соч. в 15 томах. Т. 15. М., 1956.
10. *Катенин П.* Воспоминания о Пушкине // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1985.
11. *Кириллина Л.* Бог, царь герой и оперная революция // Сов. музыка. 1991. № 12.
12. *Корти М.* Сальери и Моцарт. СПб., 2005.
13. *Моцарт В.* Письма. М., 2000.
14. Мысли о Моцарте. М., 2004.
15. *Пушкин А.* Дневники. Автобиографическая проза. М., 1989.
16. *Радзинский Э.* Загадки Истории. М., 1997.
17. *Штейнпресс Б.* Очерки и этюды. М., 1980.
18. *Эйништейн А.* Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977.
19. *Braunbehrens V.* Mozart in Vienna, 1781–1791. N. Y., 1989.