



КОНФЛИКТ ОНТОЛОГИЙ. МОЦАРТ И САЛЬЕРИ

О.В. ДОЛЖЕНКО,

О.И. ТАРАСОВА

Смысл творения не в воздействии,
а в преобразовании несокрытости бытия.

М. Хайдеггер

О музыкальной партитуре

Маленькая трагедия А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери» – подлинная энциклопедия многочисленных философских, антропологических, культурных, социальных, психологических, образовательных проблем XIX – XXI вв. В этом сочинении необычайная прозрачность текста сочетается с предельной смысловой насыщенностью. Уникальность его в том, что перед нами не просто литературный текст, но многомерная музыкальная образно-символическая партитура, где *видимый* план сценического действия сочетается со *слышимой* музыкальной драматургией, несущей основную смысловую, жизнеутверждающую нагрузку пушкинского сочинения.

И музыкальная драматургия пьесы, и ее музыкальный сюжет неизбежно основываются на интонационном словаре и музыкальном языке своей исторической эпохи. Современный индивид, выросший в среде/режиме масс-медиа, ограниченный потребительскими практиками массовой культуры и лишенный творческих навыков, как правило, становится бесчувственным и мало восприимчивым к тому, что не шумит, и не способным на ответность. Как можно услышать всю полноту музыкального содержания, данного Пушкиным?

Слух слуху рознь. Во-первых, слух может быть обычным, внешним, физическим, очень тонким, и даже абсолютным. Во-вторых, внутренним (эту способность в себе, как правило, развивают музыканты-профессионалы). И, в-третьих, метафизическим, способным воспринимать тишину как голос самого бытия. Поэтому собственно литературный текст трагедии и задаваемую этим текстом музыкальную партитуру можно не только визуально прочесть, но и услышать как со-бытийный сказ, одновременно звучащий на всех онтологических планах бытия.

В нескольких кратких эпизодах Пушкин последовательно раскрывает двуединый сюжет: трагедию жизни и творчества Сальери как результата неполноты человеческого бытия, и историю бытийного, земного, человеческого, музыкального, творческого счастья Моцарта.

Оговорим, что пушкинские персонажи не столько реальные исторические люди, сколько художественное олицетворение двух принципиально различных образов жизни, способов осмысления бытия, отношения (диалога) к людям, жизни, миру, Вселенной. Это творческая характеристика онтологических и экзистенциальных различий между жизнью и системой, служением и службой, образованностью и обученностью, вдохновением и обеспечением, между способностью слышать голос тишины и послушанием моде. Древняя метафизическая история рассказана как современный музыкальный сюжет.

Пушкин — философ образования

Как известно, музыкальная одаренность у детей проявляется раньше всего. С точки зрения Пушкина — и Моцарт, и Сальери в творческой одаренности изначально равны. Но обстоятельства жизни, а главное — способ образования — школьный путь к музыке у Сальери и музыкальное паломничество Моцарта приводят к ситуации неравенства в творчестве и творческого неравенства в бытии.

В истории отечественной мысли пушкинская версия обучения Сальери — это первый опыт критики, теории и философии образования. Согласно Поэту, юный Сальери, прилежный ученик, способный преодолеть и школьные трудности, и школьную скуку, совершает первую экзистенциальную ошибку. В жертву музыке и музыкальному профессионализму он приносит самого себя, свою жизнь, и «праздные забавы». Саму возможность творческого празднования бытия.

Сальери:

...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. Отверг я рано праздные забавы;
Науки, чуждые музыке, были
Постылы мне; упрямо и надменно
От них отрекся я и предался
Одной музыке.

Музыка — выражает мысли и эмоции человека в слышимой форме.
Музыка — «искусство интонируемого смысла» (Б.В. Асафьев).

В любом искусстве (возможно, в музыке особенно) имитация творческой грамотности и вдохновения невозможны, поскольку различие между экзистенциальным опытом мастера и формальным техническим мастерством, между искусством и искусственностью, становится явной очевидностью.

М. Хайдеггер подчеркивал, что древние греки употребляли одно слово — *téchne* и в отношении искусства, и в отношении ремесла. И при

этом древнее *téchne*, в античном смысле, не является обозначением ни искусства, ни ремесла, ни техники, в ее современном понимании, ни практического производства, ни делания, ни изготовления. Древнее *téchne* — это один из способов ведения. Сущность ведения — в раскрытии сущего. И *téchne* как ведение — это произведение на свет некоего сущего. Сущность ведения состоит не только в просто знании чего-то или представлений о чем-то. Это означает, что человек изведает бытие, находясь среди живого, самобытно растущего сущего. Ведать — одновременно знать, управлять, вести. Искусство — это *téchne*, но не техника. Искусство, будучи *téchne*, покоится в ведении.

Творение — порождающая, созидательная сила. Действенность творения, по мысли М. Хадейггера, состоит не в каком-либо воздействии. «Оно покоится в совершающемся изнутри самого творения преобразовании несокрытости сущего, а это значит — в преобразовании несокрытости бытия»¹. При этом *в творении речь идет не о воссоздании какого-либо наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей*.

Не только любое искусство, художественное творчество, но профессионализм и мастерство в любом *Деле* связаны с творческой грамотностью в данной области, навыками и умениями выйти за пределы формализации. Эта способность к превосходению необходимо связана с исходным состоянием древнего *téchne*, в синкретизме художественно-творческой и ремесленно-технической грамотности. У Сальери этот динамический синкретизм нарушен.

Сальери:

... Труден первый шаг
И скучен первый путь. Преодолея
Я ранние невзгоды. Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию. Тогда
Уже дерзнул, в науке искушенный,
Предаться неге творческой мечты.

За годы ежедневных упорных занятий Сальери достиг высокой исполнительской техники — сухой беглости пальцев и верности уху, неременной техно-ремесленной основы для каждого музыканта. Но свойственная одаренности восприимчивость, открытость миру, онтологическое доверие к бытию вытесняются и заменяются узкопрофессиональной технической грамотностью. Как отмечает Б.М. Теплов, «для Сальери, никаких смыслов, кроме музыкальных на свете не было, и музыка, превратившаяся в единственный и абсолютный смысл, роковым образом стала бессмысленной... Наличие одного лишь интереса,

вбирающего в себя всю направленность личности и не имеющего опоры ни в мировоззрении, ни в подлинной любви к жизни во всем богатстве ее проявлений, неизбежно лишает человека внутренней свободы и убивает дух»². Можно назвать множество характерных особенностей технократического мышления, но суть его в том, что это «способ раскрытия потаенности, который правит существом современной техники, сам не являясь ничем техническим»³. В процессе школьного образования, незаметно для ученика-Сальери, ремесленность в узком смысле слова, техничность оказывается самодовлеющей, и над музыкой, и над музыкальностью, и над творчеством.

Гипертрофированно развитый технический интеллект, с навыками аналитической рациональности и дифференциального исчисления, начинает функционировать как бы сам по себе, звуки — мертвы, музыка — труп, и алгеброй исчислена гармония. Это становится второй экзистенциальной ошибкой Сальери. Незаметно для самого себя Сальери утрачивает органическую способность видеть целое ранее своих частей. В результате развивается опасная тенденция, ведущая к тому, что «однажды вычисляющее мышление останется единственным действительным и практикуемым способом мышления»⁴.

Чистота и красота — истинная природа существования. Красота не материальна, ее нельзя разделить на составные элементы. Изящество, красота, гармония — это свойства целого. Это нечто большее, чем сумма частей. Если цветок разделить на части — красоты не будет. Сальери, достигший высот технического совершенства, оказывается лишенным свойства осознанности как способа соединения частей в единое целое. Гармонизация бытия становится для него недоступной. Освоенная «сухая беглость пальцев» не является беглостью чувств, способностью «схватить» гармонию и красоту целого, поскольку профессиональная скорость пальцев — еще не *touché*, качество которого определяется не контактом пальцев с клавишами, а со-прикосновением души и бытия.

Сальери предельно последователен: только освоив технику исполнительства, он переходит к курсу «высшего пилотажа», т.е. композиции. Но, увы, «школа» и техника, заменившие собой вдохновение, богатство чувств, открытость миру, способность переживания бытия, не дают затворнику в безмолвной келье ни бытийно ценностного, ни художественно совершенного результата. Всего лишь посредственные, ученические опыты.

Сальери мыслит в терминах достижения, покорения, власти над музыкой и вдохновением. Все его усилия, напряженное постоянство, усидчивость, умение учиться позволяют достичь только «высокой степени в искусстве безграничном». Но даже высокая степень профессионализма Сальери в беспредельном совершенстве — это всего лишь уровень социотехнического потолка и предел художественного роста.

Сальери прожил жизнь в мечтах о славе. Но слава пришла к нему совсем не та, которой он так ждал и жаждал. Глухая слава Сальери — слава не слышная и не слышимая. Она — временная. Модная, изменчивая, неустойчивая, преходящая. Весь успех Сальери — это результат власти моды, быстро исчезающая популярность у публики, т.е. — конечного, безответного пункта медиа-трансляции. Среди коллег по цеху — он первый среди равных/одинаковых.

Не было бы Моцарта — завидовать было нечему.

Зависть против празднования бытия

Зависть — антипод вдохновению, противоположность любви, одна из форм агрессии, жажда обладания и власти. Зависть бесплодна и разрушительна. Для Сальери, лишенного внутренней свободы и подчиненного сущности техники, зависть становится всепоглощающим чувством, показателем его опустошенности, «метафизической немощи» (В.В. Биbihин), утраты одаренности, угасания самобытного внутреннего света.

Сальери:

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

Причина зависти — пустота и неполнота человеческого бытия Сальери. Предмет зависти многогранен. Сальери фундаментально завидует и Моцарту, и дару творения, и метафизической силе его музыки. Не только творческой гениальности, но и иной силе, иной славе музыки Моцарта, ее повсеместному признанию, живому звучанию. Не медиа-раскрученности и популярности, а именно народной (фольклорной) распространенности, живому бытованию и устному принятию.

Для Сальери непостижимо, почему священный дар дан не самому усердному, дисциплинированному, законопослушному трудоголику-школяру, а просто «озаряет голову гуляки праздного»? Не *принадлежит* ему, по праву сильнейшего или в соответствии с достигнутым положением, званием, титулом, статусом, а именно *озаряет* своим светом человека, празднующего жизнь и бытие?

О музыкальном юморе и смеховой культуре

Тема юмора и смеха в пушкинской партитуре — важнейший музыкальный лейтмотив. Шутка — проявление творческой сущности Моцарта, его «визитка». Моцарт — это человек присутствия, а не многознания. Его чувство юмора — свидетельство изобилия бытия, жизни быющей через край. И может быть, если самые потаенные проявления человеческой сущности не станут смехом, то что-то в этом мире так и останется не сделанным?

В эпизоде, где появляется слепой скрипач, музыка «забирает слово» и у текста, и у сценического действия. Во всей музыкальной партитуре пьесы это самый сложный фрагмент сочинения, потому что это сцена *поэтического состязания-игры* представителей двух разных культурных парадигм.

Какие музыкальные смыслы заложены Пушкиным в партитуру пьесы? Как это можно услышать? Представить? Понять? Почему смеется Моцарт?

Музыкальный мир пушкинского времени и звучание современной эпохи чрезвычайно различны. Чтобы услышать, что и каким образом играет уличный музыкант, надо «включить» и со-настроить все — и физический, и метафизический — спектры слуха.

В этой сцене Пушкин обыгрывает несколько специальных профессиональных музыкальных тонкостей. Слепой скрипач — символ природной музыкальности, естественной способности *игры по слуху* в отличие от приобретенных (визуальных!) навыков *играть по нотам* в результате письменного школьного образования⁵. Игра по слуху — это *téχνη*, а игра по нотам — только ремесло, хотя оно может быть безупречно вышколенным, техничным, изысканным. Слепой скрипач и Моцарт — музыканты «по слуху», а Сальери — музыкант «по нотам». Принадлежность к различным — устной и письменной — культурным парадигмам возникает и формируется благодаря разным способам образования. Пушкинский Сальери — продукт письменного образования, массовой класс-школы. История образования Моцарта вынесена вовне текста пьесы. Но уместно вспомнить, что реальный Моцарт не сидел за школьной партой, он — домашний ребенок⁶, с домашним образованием/воспитанием и мастер-классами ведущих музыкантов Европы своего времени.

Игра скрипача — это не академическое концертное (элитарное) виртуозное техничное исполнение для демонстрации «сухой беглости пальцев», а (ис)полнение или *наполнение* бытия музыкой. Он играет по слуху, устную (не письменную), фольклорную интерпретацию тематизма Моцарта, представляя музыкальный инвариант звучания в пространстве народной, в том числе, смеховой культуры.

Моцарт

... Сейчас. Я шел к тебе,
Нес кое-что тебе я показать;

Но, проходя перед трактиром, вдруг
 Услышал скрипку... Нет, мой друг, Сальери!
 Смешнее отроду ты ничего
 Не слыхивал... Слепой скрипач в трактире
 Разыгрывал *voi che sapete*. Чудо!
 Не вытерпел, привел я скрипача,
 Чтоб угостить тебя его искусством.
 Войди!

(Входит слепой старик со скрипкой.)

... Из Моцарта нам что-нибудь!

(Старик играет арию из Дон-Жуана; Моцарт хохочет.)

Отношение Моцарта к игре скрипача передают слова «чудо», и «угостить его искусством». Он приглашает разделить радость чудесного. Моцарт принимает скрипача безусловно, как равного в творении бытия, исходя из равенства в творчестве (так же, как он воспринимает и относится к Сальери) и творческого равенства в бытии. Что определяется *игрой* и качеством *музыкальности*.

Для Моцарта не имеет значения ни социальный статус нищего скрипача, ни его диплом о профессиональном образовании, важно — *качество игры, музыкальность исполнения, музыкальность юмора*, способность слагать метафоры музыкой. У Сальери этой творческой открытости нет, отсюда — отсутствие элементарной чуткости к одаренности другого и ее формальное непринятие при жесткой градации социально-сословно-профессионально-кастовой иерархии.

Над чем же смеется Моцарт? Он музыкально озорничает и веселится от всей души. Но смеется он не над скрипачом, а над способом интерпретации. Не над музыкой, а над *игрой музыки* и над *музыкальностью игры*. Для него важна не беглость пальцев, а виртуозность музыкальная, в том числе, способность к живому (пере)интонированию.

Сальери, в отличие от Моцарта, не до смеха. Он растерял чувство юмора, и не в состоянии ответить музыкальной шуткой на музыкальную шутку.

Для скрупулезно следующего формальным правилам все чрезвычайно серьезно. Он не может даже улыбаться, игра скрипача и тема из оперы Моцарта приводят его в негодование. Придворный музыкант Сальери считает эту игру нарушением формальных правил, оскорблением высоты/недоступности элитарного искусства. Ограниченный стереотипами системы образования, Сальери не может допустить существования иной культурной парадигмы, живущей не по законам масс-медиа.

Сальери:

Нет.

Мне не смешно, когда маляр негодный
 Мне пачкает Мадонну Рафаэля,

Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.
Пошел, старик.

Если вынести за скобки историко-культурную и архивную ценность указанных шедевров, то становится очевидным проигрыш Сальери в этом музыкальном состязании, «музыкальном стихотворчестве», поэтической игре. Сальери воспользовался властью жреца системы, чтобы прогнать скрипача (убрать и музыку, и музыканта с глаз долой) и прекратить живое звучание музыки Моцарта. Шутка, юмор, пародия, карнавал, народный смех — это для него вообще неприемлемо.

Исходно древняя художественно-поэтическая игра-состязание всегда содержит в себе значительный элемент импровизации. Но Сальери, при всей его беглости пальцев, не умеет импровизировать: все его опыты и опусы композиции существуют в письменном виде. Поэтому он не может держать ответ музыкой. Он не умеет разговаривать на языке музыкантов, на быденном, повседневно-метафизическом языке художественной игры. Й. Хёйзинга говорил, что Поэтом может быть тот, кто владеет языком искусства. Сальери не может ответить в этом музыкально-поэтическом состязании, потому что он не умеет играть⁷, не владеет языком искусства, не способен к импровизации, не умеет шутить образами и не может также музыкально озорничать и художественно баловаться, как Моцарт. Его беда и трагедия в том, что вышколенный школяр-ремесленник, ставший придворным музыкантом и жрецом системы, не может быть... Вольным Поэтом (Художником, Музыкантом и т.д.) Бытия.

О музыкальных творениях Моцарта

В отличие от Моцарта, Сальери свои композиции — пишет, сочиняет прилежно и усердно, занимается этим специально и целенаправленно. А Моцарт — творит, не прилагая особых производственных усилий. Он просто живет и позволяет тишине бытия звучать своей музыкой. Все сочиняется само собой, когда в голову приходят новые мысли, мелодии. Моцарт открыт целому, которое откликается на зов его души. Потому мир поет и звучит человеком. А простота пламенеющего бездействия (не усилия, не деяния, у-вэй) проявляется предельным великолепием в сущем.

Ситуация неравенства в творчестве и творческое неравенство в бытии ведет к тому, что Моцарт и Сальери служат разному искусству. Сальери — элитарно-попсововому искусству для искусства, искусству для развлечений, ограниченному плану культуры и цивилизации. Моцарт — музыке жизни и бытия. Сальери — жрец/служитель/раб системы в области искусства. Моцарт — Человек Бытия, вольный/свободный художник, в душе которого вдохновение живет как дома. Но Сальери

уже не *τεχνίτης*⁸, не Мастер, а только техник. Не титан, не стоик, а придворный музыкальный клерк, которому вдохновение, как проявление творческих способностей, естественное качество жизни, экзистенции, бытия — закрыто. М. Хайдеггер говорит: «...возможно, отличительная черта нынешней эпохи мира состоит в закрытости измерения Священного. Возможно, тут ее единственная беда»⁹. Поэтому Сальери ждет вдохновения напрасно. Посетить закрытое сознание, подчиненное сущности техники, оно не (с)может.

Оба композитора, их музыка принадлежат одной культурно-исторической эпохе. Но существуют они в разных пространствах мира и бытия. Моцарт — в освященном традицией Космосе, где все Бытие сакрально, а Сальери в Космосе мирском, лишенном всяких священных свойств, где нет ничего Святого, где дорожает все, но потеряла свою ценность человеческая жизнь.

Признавая принадлежность Моцарта сакральному пространству бытия и отдавая дань совершенству творчества, Сальери произносит:

Сальери:

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

Ответ Моцарта прост: «Да? Быть может. Но божество мое проголодалось», поскольку для Поэта, укорененного и живущего на всех онтологических планах бытия, искусственного дуализма Возвышенного и Земного не существует.

Второй монолог Сальери

У Сальери огромные претензии на избранность и сверху, и свыше.

Кто есть Сальери: заказчик смерти или палач? Какова мера его ответственности за убийство Моцарта?

Сальери:

... Жду тебя; смотри ж.
Нет! не могу противиться я доле
Судьбе моей: я избран, чтоб его
Остановить — не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой...
Что пользы¹⁰, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
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 Сальери выводит алгебраически, исходя из расчета стоимости и полезности живого Человека-Моцарта системе. Бесценность и неприкосновенность человеческой жизни в расчет не берется.

Чего стоит системе Моцарт и его музыка?

Для социотехноса (даже если это социотехнос XVIII в.) Моцарта слишком много. Он не формализуем без остатка в правила и инструкции системы. «Крылатый херувим» и вдохновенья друг, человек, обладающий внутренней свободой и не способный кланяться, вызывает черную зависть и бешеную злобу не (с)только у тех, кто «рожден ползать», сколько у тех, кто властвует и/или тех, кто живет в поклоне. Приговор выносится не только от своего имени, но от имени всего социотехнического *Faber*-жречества, всей системы, которой для выживания необходимо устойчивое снижение разнообразия и прогресс посредственности.

Чему завидует и одновременно чего смертельно боится Сальери?

Интеллект — это способность к знаниям. Разум — способность знать. Между Знанием и знаниями (между пониманием и информированностью, творением и операциональными навыками) — «большая онтологическая разница». Ученость Сальери и просветленность Моцарта сущностно различны. Просветленный человек — человек силы, а не власти. У Сальери музыка — религия. У Моцарта — религиозность. У первого — ремесло искусства, у второго — искусство бытия.

Человек Бытия и его музыка способны переиграть систему. Это древний сюжет обычной волшебной сказки — чистая, невинная душа может рассеять и идеологические чары злого волшебника, и мировоззренческое наваждение небытия, разрушить мертвый, искусственный мир.

Сальери поражен опаснейшим вирусом смерти. Индивид, который не может расти сам, чтобы быть выше, чтобы что-то собой (из себя) представлять, вынужден уничтожать других. У него нет онтологически жизнеутверждающего и плодотворного мироощущения, нет чувств для переживания таинства бытия, нет чувств, чтобы радоваться жизни. Есть образование и колоссальная «робото-способность». В отличие от Моцарта, у которого семья, жена, ребенок, Сальери по-человечески несчастен. Его душевное состояние — безрадостное одиночество. Все постыло — остыло, остановилось, надоело. Окаменевший душой композитор — всего лишь *Homo faber* от музыки. Но если нет чувств и недоступно вдохновение, то никакая робото-способность не приведет к тому, чтобы «музыкальная машина» смогла превзойти свою функциональную операцию. Психологическая борьба Сальери с самим собой заранее

предрешена — он мало любит жизнь. И между жизнью и смертью выбирает смерть. И совершает последнюю экзистенциальную ошибку.

По кому звучит реквием¹¹?

Реквием звучит по Сальери.

В тексте пьесы Пушкин использует общеизвестный символический факт реальной исторической биографии Моцарта — его последним сочинением стал Реквием. Но в музыкальной образно-символической партитуре Пушкина это сочинение Моцарта звучит по душе Сальери, являясь символом окончания духовного, метафизического пути Сальери в бытии, потому что его многократное отречение от жизни и бытия в пользу системы создает ситуацию онтологического тупика и онтологического финала. Говоря метафорически, Реквием — это «гимн зависти» Сальери и его истощенности, израсходованию себя на службе системе. Реквием звучит (и звучит на сцене в исполнении Моцарта), потому что у Сальери нет перспектив ни в бытии, ни в самой системе.

По ходу развития сценического действия Пушкин ни разу не дает музыкальное слово Сальери. И дважды он выступает в роли публики. Его музыкальный голос можно услышать только тогда, когда музыкальной антитезой Реквиему в партитуре пьесы звучат два жизнеутверждающих сочинения на сюжеты Бомарше. Во-первых, гениальная комедия и одновременно одноименная опера Моцарта «Безумный день, или Женитьба Фигаро», во-вторых, — героическая опера «Тарар»¹², принадлежащая перу Сальери. Моцарт, подтверждая изначальную одаренность Сальери, выступает в роли критика и возвращает комплимент творчеству Сальери: «...там есть один мотив, его всегда твержу, когда я счастлив».

Жизнь не борется, она — живет. И последнее музыкальное слово в музыкально-поэтическом диалоге между жизнью и смертью у Пушкина принадлежит жизни.

Сальери убивающий — не человек, а орудие системы. У него нет ни своих слов, ни своих действий, ни тем более поступков. Он запрограммирован/образован системой. Слезы Сальери — фальшивый катарсис палача, поэтому «исповедь» Сальери Пушкин дает в сослагательном наклонении.

Дать яд Сократу или Моцарту — показать свою человеческую, духовную, творческую, метафизическую несостоятельность. Неспособность жить, расти, идти... Неумение на равных вести музыкально-поэтический диалог в музыкальных играх бытия.

Credo Моцарта

Моцарт:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! Но нет: тогда б не мог

И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;
Все предались бы вольному искусству.
Нас мало избранных, счастливых праздных,
Пренебрегающих презренной пользой,
Единого прекрасного жрецов.
Не правда ль? Но я нынче нездоров,
Мне что-то тяжело; пойду засну.
Прощай же!

Сальери:

До свиданья.

Это — код всего сочинения.

Здесь одновременно и синкретично звучат — и мечта, и опыт, и предвидение, и понимание, и надежда, и возможность... Создавая лаконичный набросок поэтической онтологии, Моцарт использует те же символы, которые так мучительно пытался разгадать Сальери. *Credo* Моцарта — это многомерный, интонируемый в образно-символической форме, метафизический ответ на все безуспешные и риторические вопрошания Сальери.

Если для Сальери характерно стремление к исчислению сущего, то для Моцарта — тяготение к гармонизации бытия. Если Сальери на протяжении пьесы мыслит прошедшим и преходящим, то Моцарт — осознанием настоящего и предвидением будущего.

У композиторов — разная скорость и способы осмысления бытия. Для Сальери — все ясно, как простая гамма, потому что его уровень образованности ограничен классом простейших линейных систем. Моцарт, сам свободный от подчинения существу техники, одним синергийно-симфоническим аккордом рисует прообраз иного, свободного от подчинения существу техники, способа человеческого бытия.

Речь, среди прочего, идет о самой обыкновенной, повседневной метафизике, как основном событии человеческого бытия. Всеобщая способность к гармонии может быть проявлена в экзистенциальной перспективе бытия человечества. Но идеализация и попытка тотальной реализации этой метафизической способности как социальной специализации внутри социотехнической системы и общественного бытия, будут однобоки, опасны и ведут к абсурду.

Гармония — не объект алгебраических вычислений, а энергия, сила чувства, процесс. Сила гармонии, ее энергия — это энергия созвучия и со-резонанса всех онтологических планов бытия. Гармония — это не эффект технологии или результативности операций или действий. Гармония — свойство поступков и понимания. Энергия гармонии — полнота пребывания и подлинного присутствия идущего, путь Человека, (по) ступающего на всех планах (во всех сферах) Бытия.

Искусство — выражение несокрытости сущего. Вдохновение вольного искусства захватывает тех, кто открыт бытию, кто сохранил внутреннюю свободу и способен реализовать творческое призвание человека во Вселенной, потому что свобода — это «область судьбы, посылающей человека на тот или иной путь раскрытия тайны»¹³.

Для Сальери цель пребывания и мерило существования в системе — слава. Для Моцарта мера жизни и бытия — счастье. Но очень мало избранных, «счастливых праздных», свободных от подчинения «системотехнике», сохранивших себя, человека в себе, свою поэтическую сущность, способность музицирования бытия. Вся их «служба» — празднование бытия.

Для Сальери точка расчета — польза. Моцарт, пренебрегая презренной пользой, живет в иной онтологии. Это не затратный, не истощительный способ бытия, который не прагматичен, не утилитарен, самодостаточен, с иным энергетическим обменом и силой гармонии. «Красота есть способ, каким бытийствует истина — несокрытость»¹⁴. Жрецы единого прекрасного — жрецы истины бытия.

Но есть еще один общечеловеческий метавопрос, который не доступен пониманию Сальери: что такое свобода быть человеком? как сохранить человека свободным от подчинения существу техники? как жить в обществе, с людьми, среди людей, и быть свободным от системы? как возможна иная онтология человеческого бытия?

Одностороннему исчислению неподвластна конечная реальность бытия. Но каким образом/способом вернуть миру его онтологическую основу? Как возможен этот мировоззренческий и практический поворот?¹⁵

Итоги жреца системы и перспективы Человека Бытия

Долгий сон Моцарта — синоним не столько физической смерти, сколько паузы существования на материальном плане бытия. Символ вечности человеческой души и возможности возвращения, потому что «смерть не условие жизни. Смерть — проблема истории, а не космоса»¹⁶.

У Сальери, совершающего двойное убийство — и музыки (прогоняя слепого скрипача), и Моцарта, — нет бытийной перспективы, только итоги содеянного.

Сальери. (Один.)

Ты заснешь

Надолго, Моцарт! Но ужель он прав,

И я не гений? Гений и злодейство

Две вещи несовместные. Неправда:

А Бонаротти? Или это сказка

Тупой, бессмысленной толпы — и не был

Убийцею создатель Ватикана?

Это постскрипtum пьесы, когда умолкла музыка, молчит тишина, потому что перед Сальери — пустота небытия.

Наедине с самим собой Сальери впервые пытается помыслить самостоятельно. Может ли жрец системы быть творцом, демиургом, поэтом? Можно ли остаться человеком, становясь жрецом-служителем системы? Вопрос риторический. Не секрет, что власть развращает, а осколки «колеска всевластья» так же ядовиты, как и само колеско.

По-видимому, школьная система образования сыграла с Сальери злую шутку. Его образованность ограничена гаммами, т.е. техническими/формальными знаниями, умениями и навыками. Поэтому узкий специалист Сальери не допускает ни одного огреха на пути к глобальной системной ошибке. Каждое отдельное суждение (вроде бы) правильно, а в целом — все неверно. Его системная правильность оборачивается неверностью бытию¹⁷.

Что же случилось с Сальери? Как произошло превращение человека в жреца-служителя системы? Это его вина или беда? Можно ли расколдовать человека, полностью подчиненного власти системы? Можно ли обрести вновь забытую и забытую системой образования природную одаренность и творческие способности? Как предотвратить/остановить производство новых сальери и развитие массового процесса посредственности и сальеризма? Какая система образования нам нужна? И нужна ли вообще система (тем более устаревшая) в деле образования?

Финал пьесы открыт, и диалог между бытием и системой еще не завершен...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Хайдеггер М. Исток художественного творения. — М.: Академический проект, 2008. — С. 205.

² Теплов Б.М. Проблема узкой направленности (Сальери) // Теплов Б.М. Избр. труды. Т. 1. — М., 1985. — С. 308 — 309.

³ Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. — М., 1993. — С. 229.

⁴ Хайдеггер М. Отрешенность // Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. — М., 1991. — С. 110 — 111.

⁵ Карл Орф не принимал детей в свою музыкальную школу, если они уже научились читать и писать, потому что при этом происходит развитие визуальной способности к восприятию, которая делает невозможной и безнадежной выработку аудиотактильных способностей, необходимых для музыканта. Об этом, в частности, идет речь в «Галактике Гуттенберга» М. Маклюэна по отношению к способам мышления устной культуры и письменной (технической) цивилизации.

⁶ Как утверждает И.В. Бестужев-Лада, фундаментальность отечественной системы образования длительное время обеспечивали так называемые домашние дети. «В начальную и тем более в среднюю школу являлись абитуриенты

“домашней школы”, на 90% подготовленные к жизни семьей. Мы так привыкли паразитировать на этом “полуфабрикате”, благодатном для обучения и воспитания в общественных учреждениях образования, что строили работу в школе именно на этом податливом человеческом материале, в убеждении, что так будет вечно» (*Бестужев-Лада И.В.* Образование: традиции и перспективы // Вопросы философии. 1999. № 3. – С. 4 – 5).

⁷ Не умеет играть в нескольких смыслах слова. Поскольку перед нами так называемый в психологии и педагогике младшей школы «не доигравший ребенок», который рано отверг праздные забавы ради получения профессиональных компетенций.

⁸ У Хайдеггера «греки, знавшие толк в творениях искусства, применяли одно и то же слово *τέχνη* как к ремеслу, так и к искусству, а ремесленника и художника одинаково именовали – *τεχνίτης*» (*Хайдеггер М.* Исток художественного творчества. – С. 175).

⁹ *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. – С. 213.

¹⁰ И. Иллич утверждал, что существующая школа воспитывает конформиста, отождествляющего ценности с пользой, полагающего, что все на свете зависит «от хорошего функционирования институтов». Подробнее см.: *Огурцов А.П., Платонов В.В.* Образы образования. Западная философия образования. XX век. – СПб.: РХГИ, 2004. – С. 387 – 397.

¹¹ Рёквием (лат. *Requiem*, букв. «(на) упокой») – служба (месса) в католической и лютеранской церквях. Соответствует панихиде в Православной церкви. Называется по начальному слову интроита «*Requiem aeternam dona eis, Domine*» («Покой вечный даруй им, Господи»). Реквием – многочастное траурное хоровое произведение обычно с участием солистов в сопровождении оркестра. Возникло как заупокойное католическое богослужение с музыкальными частями на латинский текст, но позже утратило обрядовый характер и перешло в концертную практику.

¹² Тарар (*Tarare*) / Аксур, царь Ормуза (*Axur re d'Ormus*) – опера А. Сальери в 5 действиях с прологом, французское либретто П. Бомарше. Премьера (под названием «Тарар»): Париж, 8 июня 1787 г.; в новой редакции («Аксур, царь Ормуза», на итальянское либретто Л. да Понте) – Вена, 8 января 1788 г. Можно сказать, что это своеобразное «героическое фэнтези» XVIII в.

Действие происходит в Ормузе (Персия). Жестокий царь Атар ненавидит военачальника Тарара, спасшего ему жизнь. По его приказу похищают жену Тарара Астасию. Атар хочет убить полководца. Тарар пытается освободить жену, томящуюся в гареме, но рабы царя схватывают его. Тарар осужден на сожжение. Астасия, бежавшая из гарема, хочет умереть вместе с мужем. Друзья Тарара бросаются на Атару, освобождая полководца. В ярости Атар закалывается. Народ избирает царем Тарара. Он сначала отказывается, но затем вынужден уступить; обещая выполнять волю народа, он надевает на себя цепь, «чтобы сковать себя со счастьем государства». Философская опера Бомарше и Сальери не только осуждала тиранию, но и противопоставляла царю идеального героя, сына народа. Дух приближавшейся революции нашел воплощение в этом произведении, созданном под знаменем Глюка, чьим учеником был Сальери. Вернувшись из Парижа в Вену в 1788 г., композитор поставил там оперу в переработанном виде. Подробнее см.: <http://www.classic-music.ru/tarare.html>

¹³ Хайдеггер М. Вопрос о технике // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – С. 232.

¹⁴ Хайдеггер М. Исток художественного творения. – С. 169.

¹⁵ Аналогичный вопрос был сформулирован и М. Хайдеггером: «Как сможет достичь нас какое-то путеводительство, если не высветится Событие, которое, призывая, требуя человека, озарит его существо, даст ему сбыться и в этом о-существлении выведет смертных на путь мыслящего, поэтического обитания на земле?» (Хайдеггер М. Преодоление метафизики // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. – С. 192).

¹⁶ Гиренок Ф.И. Русские космисты. – М.: Знание, 1990. – С. 8.

¹⁷ В соответствии с теоремой К. Геделя о неполноте формальных систем, любая конечная система правил и предписывающих процедур оказывается недостаточной для исчерпывающего обеспечения любого практического процесса, включающего в себя скрытые, не эксплицируемые посылки, которые никакой кодификатор предусмотреть и исчислить не в состоянии. Иначе говоря, воображение и элементарные творческие навыки являются необходимыми для любого вида деятельности.

Аннотация

В статье рассматриваются экзистенциальные предпосылки парадигмальных различий бытия Моцарта и функционирования Сальери. Взаимосвязь свободы, творения, гармонии в свободном от подчинения существу техники способе человеческого бытия.

Ключевые слова: онтология, бытие, музыка, творение, жизнь, смерть, Моцарт, Сальери, фольклор, медиа-трансляция, вдохновение, система, гармония, свобода.

Summary

In the article existential preconditions of paradigm distinctions of Mozart's life and Salieri's functioning are considered. Interrelation of freedom, creation, and harmony in free from subordination to a technics being, the way of human life.

Keywords: ontology, existential, music, creation, life, death, Mozart, Salieri, folklore, media translation, inspiration, system, harmony, freedom.