

ТАТЬЯНА КАСАТКИНА



ПОСЛЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

Создается впечатление, что редакция стремится не столько понять самого Достоевского, сколько с его помощью понять нашу жизнь в целом.

«Новое литературное обозрение», 1997, № 27.

Серия «Пушкин в XX веке», так же как и родственный ей «Московский пушкинист», издается Пушкинской комиссией, образованной в Институте мировой литературы Российской академии наук десять лет назад и возглавляемой Валентином Семеновичем Непомнящим. В составе этой серии, начавшей выходить в 1995 году благодаря поддержке Правительства Москвы, изданы уже книги Марины Новиковой «Пушкинский космос» (1995), М. Ф. Мурьянова «Из символов и аллегорий Пушкина» (1996), Л. А. Краваль «Рисунки Пушкина как графический дневник» (1997), книга «„Моцарт и Сальери“, трагедия Пушкина. Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней», составленная и откомментированная В. С. Непомнящим (1997). Вот-вот выйдет «Метафизика Пушкина» А. Позова. На подходе уже пятый выпуск «Московского пушкиниста» — ежегодного сборника, который, как и питерское издание «Пушкин. Исследования и материалы», находится на переднем крае отечественной пушкинистики.

Так что, оглядывая сделанное за эти годы, кажется, что комиссия существовала «всегда», да в некотором смысле, пожалуй, так оно и было, ведь не создалась же она в 1988 году решением институтского начальства, а как будто «проявилась», воплотилась, бывшая в духе — всегда, ибо всегда имя «Пушкин» — не только в тяжелые годы сгустившейся тьмы, как предсказывал Блок, — служило паролем, которым окликали и на который откликались, по которому узнавали друг друга. Паролем не элитарным, не известным лишь «посвященным», но даром (*даром* здесь — и наречие, и существительное) даваемым каждому, вскормленному русской культурой, на случай, если пожелает воспользоваться, если затоскует, томим жаждой встречи с другом, близким, но — неведомым, пока не произнесено волшебное слово «Пушкин». Рождение «пушкинской комиссии» — оно в 1880-м, на открытии памятника Пушкину, где в любви к нему соединилось — тогда уже страшно, безобразно и беспощадно расколотое — русское общество.

И тогда же стало ясно, что Пушкин — не залог примирения, но залог *с о б и р а н и я*, не разрешение спора, но та почва, на которой спор можно вести небес-смысленно, та почва, на которой в споре непременно родится истина, — но при одном условии — при наличии любви. То есть при условии отношения к Пушкину как к среде, в которой живем, к воздуху, которым дышим, к чему-то жизненно необходимому (хотя кем-то, может быть, и не замечаемому), а не как к самодостаточному артефакту, служащему объектом исследования, цель которого — отстраненно познавать, но не понимать и не любить.

Касаткина Татьяна Александровна (род. в 1963) — литературовед, критик. Окончила Московский педагогический институт им. Ленина. В 1992 году защитила кандидатскую диссертацию по теории литературы. Старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН. Автор книги «Характерология Достоевского» (1996). С 1991 года выступает со статьями в периодической печати. Постоянный автор «Нового мира»; лауреат премии жур-нала.

Это условие московской Пушкинской комиссией всегда блистательно выполнялось. Странно (хотя, может быть, вовсе и не странно) — именно это порой вызывало жесточайшие нарекания. Характерно, что собрание профессионалов высшего класса (хотя состав заседаний комиссии всегда был в высшей степени демократичен и там никогда не презирались *дилетанты* — хорошее, как о том порой вспоминают, почитаемое в пушкинскую эпоху слово, означающее «любящий высокой любовью», я бы сказала, бескорыстно любящий, без того расчета, который ведь стоит тенью за словом «профессионал», — так вот, при всем демократизме, ядро комиссии может служить образцом именно профессионального объединения) — это собрание обвинялось не в чем другом, как в... недостатке научности. Степень нелепости обвинения такова — при том, что делалось оно порой людьми весьма неглупыми, и толк в литературоведении понимающими, и не заведомо злонамеренными — что, безусловно, заслуживает рассмотрения, заставляя предположить, что здесь заключается некое *qui pro quo*, некая путаница, проявляющаяся тем не менее какое-то существенное заблуждение нашего времени.

Заблуждение это состоит, как представляется, в том, что, скрыто или явно, под «научностью» понимается лишь, так сказать, «чистая наука». А «чистая наука» — это наука, не выходящая и не ведущая за свои пределы, но при этом вовсе не смиренно принимающая свою определенность — в смысле определенность, ограниченность, — но замыкающаяся в ней гордо, с сознанием того, что все, за эти пределы выходящее, есть не более чем «туманная неопределенность, недоказуемая и внимания не заслуживающая». А собственные же следствия, находящиеся уже вне «научных» пределов, наука рассматривает как «побочные продукты», средства для нужд «низкой жизни», опять-таки интереса для «настоящего ученого» не представляющие. Все это обстоит примерно одинаково и для физики, и для литературоведения. Разница здесь одна, но весьма существенная. Теоретическая физика, в разные годы по-разному — снисходительно, с брезгливостью или с ужасом — взрывающаяся на свои «побочные продукты», относилась к ним таким образом по одной простой причине: ее конечные интересы были направлены на построение «истинной картины мира», план мироздания — вот что привлекало, а потом и приковывало взгляды крупнейших теоретиков, и именно потому, что взгляд их был весьма сосредоточен — там, он был довольно-таки рассеян — здесь, о последствиях чего нам всем известно.

Смешная и грустная стороны научного бытия литературоведа — приверженца чистой научности — состоят в том, что то, что он почитает «побочным продуктом» литературоведения и от чего стыдливо или брезгливо открешивается, оставляя, как и физик-теоретик, ведению «низких» практиков, — так вот, это то и есть то самое, к чему прикован взгляд физиков-теоретиков «на высоте всех помыслов и дум». Именно план мироздания снисходительно предоставляется «низким» практикам, которые тоже весьма своеобразны в литературоведении, ибо это — школьные учителя. И если «низкие» практики всех остальных сфер деятельности дело имеют с теми или иными созданными человеком механизмами, то практики от литературоведения — с невероятной и до сих пор теоретически неразрешимой задачей — с воспитанием человека, и в этом случае план мироздания, проблема «истинной картины мира» становится делом вовсе не отвлеченного частного или хоть и общественного знания, но личного и всеобщего бытия. От мировидения, мирозерцания каждого ученика средней школы зависит ну пусть не благо всего человечества, но, скажем, ваше личное благо — в том случае, если вы с ним встретились. И не так зависит, как от атомной бомбы, — то есть отрицательно, но так, что самые основания вашего существования могут быть потрясены или разрушены или, напротив, укреплены на основании адамантовом. Иначе говоря, от мирозерцания этого бывшего ученика зависит ваше счастье — если вы, например, в него влюбились. И если с мирозерцанием этим проблемы — то это, может быть, и похуже атомной бомбы. И тогда все зависит от вашего собственного мирозерцания — а оно тоже в большой степени «продукт» вашего взаимодействия с учителем-литературоведом, ибо все науки и в школе занимаются своей частной областью и только литературоведение — всей областью жизни человеческой. Возможно, воздействуя на формирование самых основ мирозерцания человека, учитель-ли-

тературовед занимается и не совсем своим делом, но пока в школах не введен Закон Божий, такое положение дел неизбежно, да и ранее, при наличии Закона Божия, словесность упорно узурпировала эти функции, весьма успешно противостоя Закону Божию. К чему это привело, также всем известно. Все это можно объяснить и описать как бунт секуляризованного, отпавшего слова против Слова или долгий и трудный путь возвращения слова к Слову, но после падения, после измены обету это ведь, как известно, — три пары железных сапог истоптать, три железных посоха источить, три железных хлеба изглодать.

Забавно только, что, ориентировавшаяся всегда в своем стремлении к научности на «точные науки», наука о литературе перевернула иерархию этих «научнейших наук» и, сочтя их последние цели и устремления за свои «побочные продукты», их побочные продукты поставила во главу угла и сделала своими главными и последними целями. Метод, разработка методики почти до уровня «поточного производства», уточнение факта, даже если это уточнение никак не влияет на смысл события в целом, в «чистом литературоведении» неизменно почитаются и ценятся (часто — превыше всего). Здесь не могу не привести два примера, они хороши до слез, и если бы их не было, их, право, стоило бы выдумать. Примеры эти — из рецензии С. Жожикашвили на восемь выпусков альманаха «Достоевский и мировая культура» и книгу «Достоевский в конце XX века», опубликованной в № 27 «Нового литературного обозрения» за 1997 год. Среди очень немногочисленных, но зато несомненных и весомых достижений этих изданий автор рецензии называет то, что «Б. Тихомиров на две минуты уточняет время смерти писателя»¹ (стр. 357). А вот зато самое тяжелое обвинение, самый горький упрек, который автор рецензии бросает (лучше — выдвигает против) редколлегии альманаха, — он вынесен в эпиграф к этой статье. Привожу его в контексте, чтобы истинные эмоциональные, ценностные и оценочные значения высказывания стали очевидны — ведь, спорю, не все догадались, глядя на эпиграф, что это — обвинение и упрек. «Если редкие удачи (из десяти книжек альманаха вряд ли можно составить один стоящий сборник) — заслуга конкретных ученых, то неудачи — проявление общей тенденции. Создается впечатление, что редакция стремится не столько понять самого Достоевского, сколько с его помощью понять нашу жизнь в целом» (стр. 360). Перед нами — «научность» как очевидный грех, ибо всякому греху присуще (как сказал архим. Александр Семенов-Тянь-Шанский, а вспомнил его слова В. С. Непомнящий в послесловии к антологии о «Моцарте и Сальери»), — всякому греху присуще «подчинение высшего низшему».

По видимости все более и более удаляясь от первоначального предмета разговора, мы наконец приблизились к нему вплотную. То, в чем упрекают издателей и авторов пушкинской серии, можно было бы описать не как «минус-научность», то есть отсутствие свойственных науке подходов, методов, методик, невладение научным инструментарием, но как «плюс-научность», то есть наличие в высшей степени научных и обоснованных методов, подходов и так далее, но — при непременной памяти о том, что все это лишь средство, а не цель, не нечто самодостаточное и в своей замкнутости и завершенности совершенное, но лишь путь, который не может заключать свою цель в себе самом, но находит ее всегда вне себя, внеположной себе, в чем-то, может быть, совсем, субстанциально другом — как цель невесты Финиста ясна сокола ведь не в том, чтобы сапоги сносить и несъедобные хлебы изглодать, но в том, чтобы найти жениха. Но «чистое» литературоведение именно в глотании хлебов и видит высочайшее и конечное свое достижение, а насчет дальнейшего...

Надо сказать, что самое впечатляющее возражение, какое мне довелось услышать против выхода литературоведения «за свои пределы», в область плана мироздания, было то, что «это нецеломудренно». Но в том-то и дело, что в пределах любого мирозерцания, где целомудрие будет вещью бессмысленной, оно не есть самоцель, но — путь. Путь верности. Путь к жениху земному, временному —

¹ Я совсем не склонна преуменьшать возможного значения этого факта по его следствиям для судьбы писателя (которые, впрочем, пока по крайней мере неизвестны). Но эти-то следствия как раз меньше всего занимают рецензента.

или путь к Жениху Небесному, Вечному, но никак не вещь, ценная сама по себе. Поэтому оно и прекращает существовать как ценность в культуре, в которой оно ни к кому не ведет.

Однако «чистая научность» отвергает и «научность-минус», и «научность-плюс». Парадоксальным образом перед нами сюжет центральной книги серии (она сейчас даже просто по времени выхода ровно посередине) — книги о «Моцарте и Сальери».

Но прежде чем продолжить сопоставление, я просто вынуждена изложить свое понимание пушкинской трагедии, к которому меня привела эта долгая — в полтора века — книга раздумий и споров, включающая, кстати, работы литературоведов всех трех категорий «научности». Иначе рискую быть понята не просто неверно, но — превратно.

Центральным героем антологии оказался Сальери (что отмечено и проанализировано в послесловии составителя). Думаю, это не просто понятно или закономерно — это правильно. Это адекватно пушкинскому замыслу. Потому что «Моцарт и Сальери» — это не только трагедия Сальери (ибо Моцарт, как неопровержимо покажет Непомнящий в своем послесловии, — не трагический герой), — это не только трагедия о Сальери, но это еще и трагедия для Сальери, то есть она для него написана, она имеет его своим адресатом. Как и все события трагедии, и сам Моцарт — для Сальери. Ибо именно бытие Сальери представляет собой мучительную и неразрешимую только его усилиями проблему, отравляющую (каламбур, право, ненамеренный) бытие и всех окружающих. Но если адресат трагедии — Сальери, то это значит, что именно сальери сидят в зрительном зале.

Не следует сразу пугаться или негодовать. Западные исследователи творчества Достоевского давно сформулировали одно фундаментальное свойство поэтики этого гениального ученика Пушкина: не давать читателю никакого нравственного преимущества перед ошибающимися и слишком опрометчиво судящими героями. Русским читателям и исследователям это свойство мешало заметить, во-первых, накрепко усвоенная аксиома бахтинистской (не скажу — бахтинской) поэтики Достоевского, утверждающая, что ошибающиеся и слишком опрометчиво судящие герои у Достоевского отсутствуют, ибо истинная полифония предполагает не ошибку, но «свою правду». А во-вторых — не исключительность этого свойства, его принадлежность вовсе не только Достоевскому, а в первую очередь — Пушкину. Потому с героями Пушкина, как и с героями Достоевского, могли происходить трансформации, столь характерные для недавнего времени, когда в самые-самые положительные попадали как раз заблудившиеся, заблудшие персонажи произведений того и другого. И хотя Сальери сделать идеологически положительным героем было затруднительно (все-таки Моцарта отравил, не старушонку угробил), но сочувствие к нему проскальзывает в целом ряде работ, а уж о понимании и говорить нечего! Понимают его до того хорошо (чувствуют — так и хочется сказать: как себя; не значит, что правильно — с точки зрения авторского замысла — истолковывают), что и Моцарта, как персонажа неясного, «новая версия», суть которой — в стремлении ввести Моцарта в конфликт трагедии «на равных», найти в ней собственно «моцартовский» конфликт, стремлении, выраженном еще в статье и театральной постановке В. Рецептера и позднее нашедшем свое формальное выражение в идее «открытого отравления»² (работы Чумакова, Беляка и Виролайнена), — так вот, «новая версия» стремится перетолковать Моцарта в духе Сальери — чтобы был понятнее.

Сальери ведь прежде всего не завистник и не преступник (то есть — не больше, чем каждый из нас). Сальери — смирившийся с тем, что он «чадо праха», рожденный землей (мы же вот все, хоть на какое-то время, смирились с тем, что произошли от обезьяны) и поставивший между собой и небом надежный щит — возлюбленное искусство. Искусство, бывшее всегда, во всех типах религиозных культур путем, проводником и посредником, но ставшее для него самоцелью (что отмечено многими авторами антологии), превращается в заслон, а затем — и в заслонку от той печи, где младенцев-первенцев приносили в жертву Молоху.

² Проще говоря, утверждается: Моцарт знает, что его сейчас убьет его «друг».

Тогда-то именно и было сказано: «Не сотвори себе кумира», — ибо точно было известно, что всякий кумир неизбежно потребует человеческих жертв. Потому что кумир — стена между Богом и человеком. Кумир — это когда создатель обожествляет создание, чтобы забыть о Создателе. Сальери — «человек, исповедующий рукотворность мира», как скажет в статье, помещенной в антологию, Татьяна Глушкова. Сальери молился не Богу и не демону — автомату. Его ситуацию хорошо описала Марина Цветаева, говоря о современных ей литераторах:

«Искусство есть то, через что стихия держит — и одерживает: средство держания (нас — стихиями), а не самодержавие, состояние одержимости, не содержание одержимости. Не делом же своих двух рук одержим скульптор и не делом же своей одной — поэт! Одержимость работой своих рук есть держимость нас в чьих-то руках.

Это — о больших художниках. Но одержимость искусством есть, ибо есть — и в безмерно-большем количестве, чем поэт, — лже-поэт, эстет, искусства, а не стихии глотнувший, существо погибшее и для Бога и для людей — и зря погибшее.

Демон (стихия) жертве платит. Ты мне — кровь, жизнь, совесть, честь, я тебе — такое сознание силы (ибо сила — моя!), такую власть надо всеми (кроме себя, ибо ты — мой!), такую в моих тисках — свободу, что всякая иная сила будет тебе смешна, всякая иная власть — мала, всякая иная свобода — тесна — и всякая иная тюрьма — просторна.

Искусство своим жертвам не платит. Оно их и не знает. Рабочему платит хозяин, а не станок. Станок может только оставить без руки. Сколько я их видала, безруких поэтов. С рукой, пропавшей для иного труда»³.

Сальери завернулся в свой земляной кокон, концы и начала свои оставив внутри его, и лишь смутно душа его помнит, что родился он — Моцартом. Когда текут его детские слезы от звуков органа в старинной церкви — они текут не от любви к искусству, как сам он утверждает, ведь искусство он любил все неистовее, но не плакал с тех пор, — они текут от любви к Тому, к кому и должен пробуждать любовь церковный орган. Не важно, как назвать Его, у Него много имен, Единое прекрасное — очень подходящее имя. Слезы — знак чаемой встречи в конце пути. С тех пор Сальери не ждал встречи и весь сосредоточился на самом пути, путь вообразив — встречей. Но мы же все — кто все время, кто часто, кто время от времени — так живем. Живем, как будто на земле — цель и смысл нашей жизни. Живем, испытывая отвращение при мысли о смерти, но значит — и отвращаясь от возможности встречи. И, забыв о сферах, где обретается истинный смысл наших дел, и чувствуя невозможность осмыслить их в заданных нами пределах, страдая от неизбежной эфемерности всех достижений, порой «мало любим жизнь» и ощущаем ее «несносной раной». Но об этих наших страданиях мы потом наверняка скажем: «Я счастлив был: я наслаждался мирно...» — когда в нашу жизнь придет Моцарт.

А он обязательно придет — улыбкой вашего собственного малыша, глазами любящей женщины, восторгом влюбленного юноши — взглядом существа чистого и любящего вас беззаветно и безоглядно, самоотверженно — и хотя бы этой любовью очищенного. Потому что мистерия существования человечества повторяется во всякой человеческой судьбе, и каждый получает себе — спасителя, и каждому суждено сыграть роль спасителя в судьбе другого — иногда даже неведомо для себя. Он смотрит на вас беспрельдно любящим взглядом, он напоминает о том, что всякое искусство — лишь дорога ввысь, иногда даже не зная этого рассудочным знанием, но просто взлетает, не задумываясь о том, как это у него получается, и недоумевает, глядя на вас, остающихся внизу. Вроде насекомых, которым даруются крылья на краткий миг их бытия, и они, глядя на собратьев, уже лишенных крыльев, не видят разницы между собой и ими, не понимают, отчего те не летят.

И вот под этим устремленным к вам лучистым взглядом вы поймете наконец, как были счастливы прежде, когда он не томил и не мучил вас, выбивая почву из-под ног, лишая уверенности в достигнутом, требуя от вас (при том, что — ничего не требует) таких изменений, что потрясут все ваше существо, разрушат с таким

³ Цветаева Марина. Сочинения в двух томах, т. 2. Проза. Письма. М., 1988, стр. 400 — 401.

трудом сплетенный кокон, на который истошила себя ваша душа. Вот тогда вы зарычите раненым львом и вззоете подшибленным шакалом. Странно, что некоторые исследователи удивляются непоследовательности Сальери, делают ее предметом углубленного рассмотрения и даже не шутя обсуждают степень умственного расстройства Сальери (то «жизнь казалась мне... несносной раной», то «я счастлив был») — все познается в сравнении.

А Моцарт... Честно говоря, меня несколько удивляют яростные споры вокруг «новой версии». Ведь сама по себе идея (безусловно, надуманная) о том, что Моцарт мог видеть, как Сальери бросил яд в стакан, еще ничего не меняет и, если не отступать от пушкинской трактовки характера и в других точках, Моцарта в Сальери не превращает. Ведь вот знал же Спаситель, что Его ожидает от возлюбленного человечества. Знал наверняка — и проверять было нечего. Но пришел — не чтобы испытать, но потому, что любил, любил своего другого, друга в вечности, отпавшего и отвернувшегося, захотевшего самому быть как боги и без Бога, в лицо Ему, не за спиной кричавшего: «Так улетай же! чем скорее, тем лучше». Не на «поединок роковой» вышедший, как Моцарт в трактовке Чумакова, но взыскующий друга.

Или представьте — вот дитя. (Непомнящий прекрасно написал об огромной дистанции, отделяющей человека-Моцарта от его гения, «который знает». Но удивительно, что жест, производимый от полноты знания и от полноты незнания, — совпадают!) Так вот — дитя. И его любимая мама (ну представьте!) говорит ему: «Я тебя убью сейчас!» Да чего представлять, слышали не раз. Но вот она на его глазах всыпает яд, размешивает еще — ведь ребенок засмеется, скажет: «Мама, я тебя люблю. Ты самая хорошая. Ты мой лучший друг». И выпьет. И так никогда и не совместит любимую маму с убийцей. Скажете, неправдоподобно. Каждый ребенок приходит к нам Моцартом — это знает всякая мать, глядевшая в глаза недавно рожденного малыша. Но уже через пару-тройку лет в этих дивно сиявших глазах иногда — такая отравная муть, что, право, непонятно, почему отравить тело быстро уж настолько отвратительнее, чем отравлять душу — медленно.

Моцарт не знает, что Сальери его отравляет, не потому, что он не видел, как тот клал яд, но потому, что этого не может быть (и это «не может быть» не совсем адекватно тому, что Непомнящий называет «не гармонирует», говоря о «гении и злодействе»). Как не может мать убить свое дитя — хотя едва ли найдется ныне на земле много женщин, в той или иной форме такого убийства не совершивших. Как не может брат убить брата — хотя первая история человечества именно о братоубийстве. И пока, несмотря ни на какую очевидность, человечество не перестанет чувствовать эту невозможность — у него есть шанс.

Моцарт любит друга и брата Сальери, а Сальери невыносима эта любовь. Моцарт — вестник возвращения и встречи, а Сальери не хочет встречи. Но Моцарт пришел — к Сальери и для Сальери. Как Господь пришел — к людям и для людей. Мы любим Моцарта и Господа. Но не надо забывать, что они пришли к Сальери и к распинавшим. К нам. Хорошо, что мы любим Моцарта и Господа. Себя-то чего так уж любить.

Область «моцартианского» бытия — это область бытия в судьбе другого, — именно поэтому так загадочен Моцарт для тех исследователей, которые желают уравнивать двух героев, связанных в заглавии союзом «и». Структурно это обозначено Пушкиным с предельной ясностью: Моцарт не только никогда не появляется перед нами без Сальери, но он никогда не появляется без зова Сальери, без его призыва и вызова, не важно, как этот призыв оформлен — как отчаянный вопль в пустоту: «О Моцарт, Моцарт!» — или как вполне пристойное приглашение на обед. Пушкиным нам явлен Моцарт в судьбе Сальери — и недаром Сальери судорожно вслушивается в «знаки небес», а Моцарт будто их и не слышит. Он и не слышит — он передает. Как, впрочем, и вообще гений. Как замечательно отметил один из авторов книги, дар гения — это всегда дар другим, для передачи другим. Гений, как и спаситель, всегда осуществляется в судьбе другого, и это удивительным образом доказывается всеми исследователями, пытавшимися «исправить перекос» в прочтении трагедии и вытащить Моцарта в область его собственной судьбы, используя для этого его предполагаемое знание о намерении и действиях Сальери. По мере продвижения в эту сторону Моцарт начинал на глазах превращаться в Сальери. Главный аргумент исследователей, желающих произвести ука-

занное перемещение, восстановить «равноправие» героев, — тот, что ведь в заглавии они стоят вместе и наравне. Да еще Моцарт — первый. Но кто сказал, что осуществление высочайшего предназначения человека происходит не в области судьбы другого?

Теперь, объяснив, что Сальери для меня — всякий (как и Моцарт — всякий в другой судьбе, хоть однажды, хоть раз, а может быть — только однажды, только раз), перехожу к его профессиональным взаимоотношениям с Моцартом и слепым скрипачом.

Марина Новикова в работе, помещенной в книгу, отметила одну особенность произведений (Мадонна Рафаэля, «Божественная комедия»), упоминаемых Сальери в его инвективе против слепого скрипача: они стоят «на рубеже культуры и культа». Но предполагаемый ею взгляд Сальери со стороны «культа» (как она считает, изнутри средневекового, «цехового» типа культуры) скорее затемняет, чем проясняет картину, хотя в отношении его к указанным произведениям есть все именно от культа. А дело в том, что только в «культуре» (если брать слово в том значении, каким оно обладает в предложенной оппозиции) предмет культа становится объектом культа. Мадонна Рафаэля приобретает то абсолютное значение, при наличии которого можно патетически восклицать: «Мне не смешно, когда маляр негодный...» — лишь в «культуре». В пределах «культа», где предмет «культа» — путь, проводник, «окошко» к прообразу, его эстетическое качество имеет большое, но отнюдь не абсолютное значение. Мадонна, сработанная Рафаэлем ли, «негодным ли маляром», равно может выполнять функцию окошка (ну конечно, окошка более светлого или совсем мутного — но здесь разница количественная, а не качественная), если... вообще может ее выполнять. В ситуации, когда произведение «маляра» и Рафаэля *качественно* противопоставлены, обожествляется уже не Мадонна, а «Мадона Рафаэля», образ застилает первообраз, то, что мыслилось путем, объявляется целью и вершиной, и сотворенный кумир заслоняет небеса и правду небес.

И для того, для кого путь становится целью, не важно, с какой стороны другой — ученый, художник, поэт — выходит за его пределы: со стороны «минус», как старик скрипач, или со стороны «плюс». И те и другие равно вызывают отвращение, поскольку нарушают замкнутость, и значит — эстетическую завершенность творения, «волнуют» и «мучат» сердца, вместо того чтобы их усладить (хотя бы даже и нравоучением).

Для Моцарта слепой скрипач — его собственное отражение и, в конце концов, «брат родной по музе, по судьбам». Как замечательно пишет Непомнящий: «Он такой же Скрипач: тот играет (по слуху — ведь слепой) божественную музыку Моцарта, а Моцарт играет — тоже по слуху — Божественную гармонию. И наверняка (ведь гений) слышит, чувствует, что в чем-то ее искажает: не потому ли хохочет — видя в слепом старике собрата, а не нахала, профанирующего *музыку*. Ведь, в конце концов, весь этот падший мир есть профанация того, что замыслил о нас Бог». О том же, но словами даже еще более подходящими к тому, о чем непосредственно идет здесь речь, скажет А. А. Белый: «Может быть, Моцарт в старике увидел... себя? Ведь старик играет по-своему хорошо, но и как-то искажая произведение в присутствии его автора, его *создателя*. Может быть, он, Моцарт, также несовершенен перед лицом Создателя, также искажает его творение, как старик — творение Моцарта? Увидев себя в старике, он увидел и как смешна претензия человека на гениальность с точки зрения „горнего мира“».

Для Сальери — враги оба, ибо оба лишают абсолютной ценности то, что для Сальери — абсолют, потрясая тем самые основы его бытия. Но если от одного можно отделаться презрением и негодованием, то удел другого — внушать отвращение, в том смысле, в каком Достоевский, описывая свои последние минуты перед казнью, говоря о том, что в луче, играющем на куполе колокольни, виделся ему прообраз его новой природы, с неожиданным напором признается в сильнейшем отвращении своим от этой новой природы. Отвращение — это ведь когда хочется — отвернуться. И не смотреть в ту сторону, и думать, что там — ничего нет.

Сальери говорит чистую правду, когда плачет при звуках «Реквиема», что «эти слезы» он льет впервые. Слезы, о которых он вспоминает в начале трагедии, — слезы встречи. Слезы, которые он проливает в финале, — слезы прощания. Ибо

окончательно отсечен страдавший член, уходит спаситель и посланник, и небеса наконец закроются. И придет сомнение — вечный спутник человека под закрытыми небесами, где правда уже никогда не чувствуется (а всякие попытки ее почувствовать объявляются ненаучными и «ортодоксальными») и требуется доказательство в виде факта и прецедента. Когда творение разнимают как труп и собирают как механизм, отбрасывая лишние детали. И на том основании, что души в мертвом теле никогда обнаружено не было, объявляют ее несуществующей. Но гложущее сомнение все равно превращает жизнь в несносную рану. Хотя, конечно, это почти счастье — по сравнению с присутствием Моцарта.

«Чистая наука» требует факта и беспристрастности исследователя к этому факту. «Ну вот, — сетует Непомнящий в послесловии к книге, — какое-то время держался худо-бедно на сравнительно *научном* уровне разговора и — пожалуйста — съехал-таки опять в „полное возмущение“ (как откомментировали мои когдатошние возражения авторы статьи), рискуя в качестве реакции снискать величественный отворот головы или, напротив, тонкую улыбку: ну зачем так уж волноваться? Винават сам: не выдержал тона, нарушил конвенцию. Чем учение словарь, чем беспристрастнее и холоднее подача, солиднее и безличнее стиль изложения, тем серьезнее отнесутся к твоим умствованиям (а бывает — нагорожено такого, что, как говорится, сто умников не распутают). Все понимаю, но поделаться с собой ничего не могу. Волнуюсь».

Но вот что писал по поводу современного состояния науки один из крупнейших филологов, философов культуры, блестящий музыковед, искусствовед, германист (всем известно: самая «научная» наука — в Германии) А. В. Михайлов:

«Исследователь в XIX веке и в конце XX находится в разных экзистенциальных положениях. В XIX веке европейский опыт подсказывал веру в прогресс. Исследователь в XIX веке находится в более идиллическом положении. Наука в XIX веке — „наука в себе“. Кажется, вот-вот она предстанет в законченном виде... Сейчас ясно, что неизвестного становится все больше и больше по мере накопления фактов. Это наша ситуация. У нас нет никакой надежды, занимаясь какой-либо наукой, создать что-либо устойчивое, замкнутое в себе...

Отсюда следуют по крайней мере три вывода:

1. знание больше — и незнание больше;
2. историчность любого понятия, с которым мы будем иметь дело;
3. экзистенциальность всего, о чем мы думаем и пишем.

Последнее предполагает следующее. Все, чем мы занимаемся, как бы далеко оно ни было, как бы ни было это отвлеченно и абстрактно, — все связано с нашей позицией во времени и пространстве. Все наши понятия располагаются в окружении этой точки и нигде более и связаны с этой точкой, зависят от нее. Любая тема, какой бы отдаленной она ни была, связана с этой точкой. Это проявляется в нашем *волнении* по поводу данной темы. Исследователь, не испытывающий волнения, создает науку, лишая ее экзистенциального измерения, лишая ее человеческих качеств. Если мы забудем эти три положения, они не забудут нас...⁴

Здесь не извне — от предпосланных пути целей, но изнутри себя наука начинает ощущать себя не самодостаточной и не самодовлеющей, перестает чувствовать себя «завершенной» или «близкой к завершению», начинает ощущать свою протяженность. Она начинает ощущать свое качество пути, и это лучше — ибо ближе к истине, — чем то состояние, когда она считала себя целью, даже если это пока еще путь, не осознающий своих, внеположных ему, целей.

И как только наука почувствовала, что она — путь (даже со всеми оговорками), главным удостоверением своей истинности она осознала — волнение.

Как хорошо, что многие авторы книги о «Моцарте и Сальери», да и других литературоведческих трудов — волнуются. Ведь после литературоведения, как и после физики, — будет жизнь. Или — уже не будет.

⁴ Михайлов А. В. Музыка в истории культуры. М., 1998, стр. 246 — 247.