
КОЛОНКА ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА

ТАЛАНТ И ГЕНИЙ, ИЛИ ДВЕ ВЫСШИЕ ФОРМЫ РАЗВИТИЯ СУБЪЕКТА ИНТУИТИВНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ *К 220-летию со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина*

В настоящей «колонке» затрагивается тема дифференциации субъектов художественного познания. Это настолько сложный вопрос, что, не затрагивая общих оснований для характеристики такого разделения, определим лишь различие таланта и гения — двух высших форм развития субъекта познания. Следуя установившейся традиции, рассмотрим этот вопрос на примере пушкинского «Моцарта и Сальери». Определение Пушкина, как кажется, наиболее близко к истине. Попутно — и в контексте основной темы — коснемся специфического вопроса о музыке.

Гений и талант — нечто совершенно различающееся. Можно сказать: ступени лестницы, ведущие от питательной равнины усредненного интеллекта через подножие и склоны холма таланта к вершине гения, становятся все уже и уже, круче и круче, а самая верхняя ступенька таланта кончается... стеной, и только подпрыгнув, можно за ней увидеть пьедестал вершины; гении туда, — понимает подпрыгнувший по лестнице, — попадают другим путем. И никто в мире не укажет ему этот путь. И очень часто такой, остановленный стеной, талант впадает в безумие, тщетное безумие жреца Дельфийского оракула; и верно, кто не поймет душою это безумие отчаявшегося: чем больше тот думает, чем же он, умный и трудолюбивый, философ и аскет, хуже случаем избранной богами для аполлоновского излияния пещеры, тем больше его безумие и отчаяние. Но, с другой стороны, Греции нужен оракул, он — естественен, он — сокровенен, а похожие жрецы сидят около бесчисленных кумирен, чуть ли не у каждого придорожного камня?

С двоякого, неразрешимого предвзято и примитивно вопроса начинается каждая из избранного числа извечных тем искусства — миф. Миф о Гении и Таланте так же питает творчество мира, как и миф о Прометее, Эдипе, Одиссее. Как и другие, этот миф в своей тезе и антитезе несет основание трагедии.

На картине Врубеля «Моцарт и Сальери» (1884 г.) — сцена в трактире «Золотого льва». Моцарт, полуотвернувшись от фортепьяно, одной рукой опирается на стол; между пальцами ладони — бокал с отравленным вином. Ладонь второй руки на клавишах. Взгляд в никуда, но можно подумать, что и в пол; состояние невеселой, рассеянной задумчивости. Из тени, в затылок, в спину ему — выжидательный и напряженный взгляд Сальери. Картина написана ради лица Сальери: одно из выражений в мучительном ряду демонологии Врубеля. И Моцарта, и Врубеля погубили демоны, первого — очеловеченный, второго — демон безликого темного безумия. Наверное, художник облику Сальери придавал овеянный, объективированный образ безрассудного безумия, губящего за чьи-то грехи (чьи? были ли они?).

Но от пушкинского Сальери у Врубеля только выражение лица (но и оно, ох, как спорно...), ибо врубелевский Сальери — парафраз Понтия Пилата: вытирающий руки салфеткой демонический отравитель. Но далеко стоит умелый софист Сальери от

прямодушного римлянина, настолько далеко, что чужд в нашем восприятии ему этот жест, даже как туманный символ.

«В конце 1791 года, когда останки Моцарта исчезли в общей могиле для бедняков на кладбище св. Марка...» — пишет Э. Эррио в «Жизни Бетховена», зная, что есть Сальери, больше искусный версификатор в музыке, чем композитор чуть выше среднего, как сейчас принято говорить, уровня, зная об их, если не дружеских, то приятельских отношениях, большинство было склонно поверить в предсмертные (на одре и лжец плачет истиной!) признания Сальери. Во всяком случае люди искусства, наиболее прямодушные и эмоционально-восприимчивые, по всей Европе вознегодовали. У музыкальных же исполнителей с того времени сложилась традиция не исполнять произведения Антонио Сальери. И долго держалась.

Во всяком случае все это стало неисчерпаемым источником догадок, одним из тех «хлебных» темных пятен истории, в частности, истории искусства, что кормят поколения и поколения литературоведов. Точно так же, как самого Сальери терзала мысль: правда ли Микеланджело убил своего натурщика, чтобы натуральнее передать конвульсии умирающего распятого Спасителя? По самым обширным материалам более склоняются к версии отравления. Хотя... сейчас историю так полюбили переписывать?

А во времена Пушкина эта история еще не была Историей, а свежей и потрясающей вестью пронеслась по цивилизованному миру от Парижа до Петербурга, и он не долго держал великолепную фабулу в запаснике, ибо спешил выразить еще одну мучительно вынашиваемую мысль.

Пушкин понимал, что он гений. Как и Моцарт, он понимал это слово просто, в истинном его смысле, не кокетничая (во всяком случае перед самим собой, все остальное маска). Он и не отказывался от собственной гениальности, как никто из смертных не отказывается от лучших даров природы: красоты, здоровья, ума, таланта, обещаемых качеств души. Услышав это, человек с умом, склонным к экстраполяции, сразу воскликнет: так, если гениальность — дар природы, то она и естественна в человеке, ее носителе. А значит, такой человек мало, ничтожно мало задумывается над природой, проявлением и существованием собственной гениальности, как мало думает здоровый, не больной человек о философии и конституции своего здоровья? Таким и был Моцарт. Но Пушкин-то вынашивал, обдумывал идею человека-гения... то есть свою идею: значит, речь идет уже о двух типах. Мы постараемся ниже показать, что гениальность не типизируется, а вполне естественный вопрос о рефлектирующем и нерекфлектирующем гении сводится не к личностям, а к первооснове — роду искусства, роду гения.

*...Намедни ночью
Бессонница моя меня томила,
И в голову пришли мне две — три мысли.
Сегодня я их набросал. Хотелось
Твое услышать мненье...*

Так просто, не облакая в высокие слова, посреди смеха и игры бродячего «скрыпача», Моцарт говорит о посетившем его накануне вдохновении. Он и не думает скрывать, что является лишь органом, на котором играет Некто — вдохновитель божественных звуков. Моцарт не разъясняет, не анализирует свой творческий процесс: «И в голову пришли мне две-три мысли...» Но если бы он и захотел объяснить, то вряд ли смог это сделать, ибо музыка в этом смысле отличается ото всех других видов искусств. Первым это заметил и лучше всех объяснил Артур Шопенгауэр. В лю-

бой критике, даже в огульно отвергающей до единого все доводы его философии, выделяется последний раздел третьей книги первого тома основного труда Шопенгауэра, раздел о музыке. Повторяю, никто так хорошо не писал о музыке; здесь даже основная гипотеза о Воле шопенгауэровской философии не уводит от сущности изложения.

Он сразу выделяет искусство музыки в специфичное: «...*все-таки одно изящное искусство не вошло в наше исследование и войти не должно было, так как в систематической связи нашего изложения для него не оказалось подходящего места: это — музыка. Она стоит совершенно особняком ото всех других. Мы не видим в ней подражания, воспроизведения какой-либо идеи, существ нашего мира; и тем не менее она — такое великое и прекрасное искусство, так могуче действует на душу человека и в ней так полно и глубоко им понимается, в качестве всеобщего языка, который своей внятностью превосходит даже язык наглядного мира, — что мы несомненно должны видеть в ней нечто большее, чем «*exeritium arithmeticae occultum nescientisse numerare animi...*» («сокрытое арифметическое упражнение души, не умеющей себя вычислить») — слова Лейбница; выделено Шопенгауэром).*

Музыка служит выражением сокровенной глубины человеческого существа. И только ли человеческого? А в определенной степени и более низшего; то есть музыка — это самый естественный, первоначальный род искусства, если она присуща общезвериному миру (понятно, это не слова Шопенгауэра, субъективный идеализм которого полагает весь животный мир нашим представлением; следовательно, по его понятиям, животное, воспринимающее музыку, — пресловутые сапоги всмятку).

Приведем объяснение, в котором Шопенгауэр определяет сущность музыки: «Музыка — это **непосредственная объективация и отпечаток всей воли, подобно самому миру, подобно идеям, умноженное проявление которых составляет мир отдельных вещей. Музыка, следовательно, в противоположность другим искусствам, вовсе не отпечаток идей, а отпечаток самой воли, объективностью которой служат и идеи; вот почему действие музыки настолько мощнее и глубже действия других искусств: ведь последние говорят только о тени, она же — о существе» (выделено Шопенгауэром). Здесь только следует метафизические термины «идея» и «воля» перевести в понятия диалектические: идея, в данном случае, осмысленное логически и подсознательно основание искусства; волю же можно трактовать как саму сущность искусства.**

То есть, если любое другое искусство для своего восприятия требует логического мышления, определенного тренинга, работы подсознания, то музыка воспринимается человеком *непосредственно*, комплексно и — безусловно — воспринимается им.

Это отличие музыки, но что она говорит человеку? — «...она раскрывает интимную историю воли, живописует всякое побуждение, всякое стремление, всякое движение ее, все то, что разум объединяет под широким и отрицательным понятием чувства и чего он не в силах уже воспринять в свои абстракции. Поэтому всегда и говорили, что музыка — язык чувства и страсти, как слова — язык разума...».

Музыка — изначальное, поэтому и простое в средствах искусство, как ни парадоксально звучит, это самое неразложимое, целостное искусство имеет своим носителем звуки, подчиняющиеся очень строго простейшей математике. Не зря же Сальери:

*Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию...*

Но это просто, все основополагающее просто, а арифметику и алгебру *материала* нельзя путать с *искусством*, построенном на этом материале. «Поверить алгеброй

гармонию» — не значит рефлексировать, ибо отношение физической теории тонов (учения о гармонии) к сущности музыкального искусства то же, что и отношение силы тяжести и сопротивления материалов к эстетическому эффекту архитектурного сооружения.

Мы вплотную подошли к ответу на первый поставленный вопрос: что есть музыкальное творчество? — *«Изобрести мелодию, раскрыть в ней все глубочайшие тайны человеческого хотения и ощущения, это — дело гения; здесь его творчество очевиднее, чем где бы то ни было: оно далеко от всякой рефлексии и сознательной преднамеренности и может быть названо вдохновением* (здесь и далее выделено нами — А. Я.) *...композитор раскрывает внутреннюю сущность мира и выражает глубочайшую мудрость — на языке, которого его разум не понимает, подобно тому, как сомнамбула в состоянии магнетизма дает откровения о вещах, о которых она наяву не имеет никакого понятия. Вот почему в композиторе больше, чем в каком-нибудь другом художнике, человек совершенно отделен и отличен от художника».*— Так говорит Шопенгауэр.

В этих словах нет никакой мистики; и как лучше можно определить процесс музыкального сочинительства? Итак, гений в музыке, композитор — не рефлектирующий гений, человек и художник — автономны друг от друга в композиторе. Это Пушкин точно подмечает словами Сальери:

*...бессмертный гений — не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан —
А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?.. О, Моцарт, Моцарт!*

Впрочем, Моцарт в трагедии пытается один раз описать процесс своего творчества, но эти несколько строк звучат дежурно, и Пушкин, скорее всего, чувствуя дух музыки, вставил эти строки *сознательно* для композиционной ровности и связности, более того, в момент их произнесения Моцарт играет, и слова необходимы для поддержания речевой динамики действия; беспомощно в параллель творению гения и очень общо звучат эти слова:

*Моцарт (говорит и играет):
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,
Незапный мрак, иль что-нибудь такое...
Ну, слушай же.*

(Другое дело, что эти строки несут в себе знамение, провозвестие внезапной гибели Моцарта: «...или с другом — хоть с тобой...» {«с другом» — «с тобой» — «виденье гробовое»} — вот смысловая цепочка, но об этом позже).

«...Ибо музыка *«выражает вовсе не явление, а исключительно внутреннюю сущность, в себе всех явлений, самую волю. Она не выражает поэтому той или другой отдельной радости, той или другой печали, муки, ужаса, ликования, веселья или душевного покоя: нет, она выражает радость, печаль, муку, ужас, ликование, веселье, душевный покой вообще, как такие, сами в себе, до известной степени inabstracto,*

выражает их сущность, безо всякого придатка и без мотивов к ним. Тем не менее мы понимаем ее, в этой извлеченной квинтэссенции в совершенстве» (выделено Шопенгауэром). И продолжает: *«Музыка всюду выражает только квинтэссенцию жизни и событий, но вовсе не самые события, различия которых поэтому не должны непременно влиять на нее... Если, таким образом, музыка приспособляется к словам и прилагивается к событиям, то она силится говорить на языке, который для нее не родной»* (выделено нами — А. Я.).

И еще одна фраза из Шопенгауэра: *«...И вот когда в отдельном случае действительно... композитор сумел высказать на общем языке музыки те волевые движения, которые составляют зерно данного события, тогда мелодия песни, музыка оперы очень выразительны. Но эта найденная композитором аналогия непременно должна вытекать бессознательно для его разума, из непосредственного познания сущности мира и не должна быть сознательно-преднамеренным подражанием с помощью понятий»*.

Обращаем внимание на последнюю фразу: никто в мире не заставит меня поверить в подобное «сознательно-преднамеренное» подражание Моцарта при сочинении 40-й симфонии или зальцбургских концертов для скрипки с оркестром.

Цель этого пространного экскурса в философию музыки двояка: а) показать, что музыка — не рефлектирующее искусство, и тем самым ответить отрицательно на наличие «типов гения»; гений не табличен, не дробящаяся по каталогам вершина, а значит причину отличающихся взаимоотношений гения и таланта следует искать в разнообразии носителей таланта, но не гения; б) в трагедии Пушкина три действующих лица: Моцарт, Сальери и искусство. Искусство музыки, потому мы определили его специфику, что без знания ее характеры обоих действующих лиц могут быть поняты поверхностно... для этого нам и понадобилась «помощь» Шопенгауэра.

Опять возвратимся к самопониманию Пушкина; он действительно понимал силу своего дара, оценивал свою роль в русской литературе, ибо таланту, гениальному таланту, не свойственны заблуждения в собственной оценке, тем более ложная стыдливость, самоуничтожение. Прямое указание, авторское косвенное утверждение — характер Моцарта. Моцарту и в голову не приходит отрицать свою гениальность:

Сальери:

.....

Какая глубина!

Какая смелость и какая стройность!

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

Я знаю, я.

Моцарт:

Ба! Право? может быть...

Но божество мое проголодалось.

Но это простодушное «неотрицание» отнюдь не тяжеловесное, обдуманное признание своих достоинств (где апофеоз: «я, божей милостью, майор!» — у Достоевского...), нет... это нечто предельно естественное, *врожденное сопутствие гения*. Человек-то и гордится тем, что досталось невероятными усилиями, трудом и еще бог знает чем; все же естественно приданное не оценивается с многопудной значимостью. И верно сказал один из критиков: назови Сальери Моцарта бездарностью, тот согласится из вежливости и сострадания.

Итак, отношением Моцарта к определению и признанию собственной гениально-

сти Пушкин определяет и собственную позицию. Он понимал, кто он есть и абсолютно, и относительно тогдашних имен в русской литературе. И выразил это понимание, в соответствии с тогдашними канонами этики искусства, негативно, через образ героя произведения*.

Теперь на некоторое время от анализа отойдем в сторону синтеза, вернемся к *проблеме самовыражения* (творческого) *гения*.

Не касаясь спорных и поныне вопросов о сущности побуждения к художественному творчеству, что займет слишком много писчих листов и уведет нас в сторону, отметим по принципу фактического и исторического прецедента: всякий активный человек искусства, художественно одаренная натура, и подсознательно, и логически стремится к самовыражению природы своего таланта (причем нерелективное искусство выбирает подсознательный ассоциативный путь, рефлективное — сочетание всех художественных путей). Это подспудное стремление вытеснить, «выговориться» и облекается в форму произведения-самовыражения. Отсюда и не следует считать случайным появлением у каждого большого таланта произведения, исследующего *сущность* таланта, гения.

Моцарт у Пушкина также не случаен, как Ницше у Томаса Манна («Доктор Фаустус»), собственно Фауст — у Гёте, Иисус Христос — князь Мышкин — у Федора Достоевского, своеобразный гений Пьер Безухов — у Льва Толстого и еще более своеобразный *Очарованный странник* у Лескова.

Таким образом, если и считать зависть темой «Моцарта и Сальери», то это будет своего рода «рабочая тема», художественное же творческое основоположение трагедии — извечная тема мучительного, до конца никогда не доводимого самовыражения *сущности гения*.

В этом смысле для нас есть загадка (чувствую: в ней и ответ) слова:

*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?..*

Моцарт простодушен, но коль скоро Сальери (а тот пытается все время повернуть к этому) с трудом втягивает его в разговор о смысле гения — это основной вопрос, что мучит Сальери на протяжении всей пьесы — тот, словно опасаясь, уходит от разговора в словесном и в прямом смысле:

* Через 80 лет другой поэт, поэт очень русский и очень талантливый, уже в соответствии с другими канонами литературной этики решал эту задачу:

*Я, гений Игорь Северянин,
Своей победой упоен:
Я повсеградноэкранный!
Я повсесердно утвержден!
.....
Я выполнил свою задачу,
Литературу покорив.
Бросаю сильным на удачу
Завоевателя порыв.*

(Игорь Северянин, «Эпилог»)

1) Моцарт:

Ба! право? может быть...

Но божество мое проголодалось.

<И «уходит»>:

...схожу домой, сказать

Жене, чтобы меня она к обеду

Не дожидалась.

2) Моцарт:

.....

Не правда ль?

<«уходит»>: *Но я нынче нездоров,*

Мне что-то тяжело; пойду засну.

Прощай же!

Это, конечно, совпадение, но есть совпадение и *совпадения!*

Что же следует? Следует то, что Пушкин беспрерывно сам себе задает вопрос о сущности гения. Это говорит о неотступной сверхидее «Моцарта и Сальери», но это же говорит и о том, что, может, он и хотел ответить трагедией, написанием ее на болезненно пульсирующий вопрос, но... или не почувствовал себя готовым, или вопрос этот временно отступил перед ним, а пьеса продолжалась по другому пути, и стала она одним большим вопросом. Оттого-то получила она вопросительный и безо всяких ухищрений оборванный конец. И только этим можно объяснить для внимательно-го взгляда просвечивающую двуидею трагедии. Но в целостном восприятии преобладает, побеждает идея мифа «Гений и Талант». Неисповедимы пути творчества, и произведение очень часто ускользает своим путем, отличным от авторского замысла. «Моцарт и Сальери» — образец такой «автономии», но только очень сложный образец.

Ниже приводятся две цитаты; как нам кажется, первая из них характеризует творческое состояние художника, старающегося воплотить в произведении свою мысль (сверхидея Пушкина в «Моцарте и Сальери»), вторая показывает, что произведение может в своей идее ускользнуть от первоначального замысла художника (так «Моцарт и Сальери» стал трагедией зависти):

«Всякий раз, когда творческая сила доминирует, человеческая жизнь направляется и формируется подсознательным против активной воли, и сознательное «я» уносится подземным потоком, будучи ни чем иным, как беспомощным наблюдателем событий. Произведение в итоге становится судьбой поэта и определяет его психическое развитие. Не Гёте создал Фауста, но Фауст создал Гёте...»

«Искусство — род врожденного стимула, который охватывает человеческое существо и делает его своим инструментом. Художник — это не личность, одаренная свободной волей, которая стремится к своим собственным целям, но тот, кто позволяет через себя искусству реализовать его цели; как человеческое существо он может иметь определенное расположение духа, волю и личные цели, но как художник он — человек в более высоком смысле,— он «коллективный человек», тот, кто выражает и формирует бессознательную психическую жизнь человечества» (К. Г. Юнг).

Многое соответствует истине.

«...Не Гёте создал Фауста, но Фауст создал Гёте». В этих словах зачаток совершенно своеобразной мысли, мысли об обратном воздействии, обратной связи художника и произведения как *воплощенной идеи*.

Если художник дает в произведении полярную расшифровку мифа, прямо выказывает свое отношение к герою — симпатии, к злодею — обличительную ненависть,

то получается обличительная сатира или нравоучительная драма. Но трагедия вырастает на почве мифа *при абсолютном понимании художником всех движущих качеств героя и антигероя*. Трагедия она потому и трагедия, что абсолютно все взвесивший и понимающий художник не может разрешить конфликт, ибо он и неразрешим, то есть трагедия обнажает первозданный скелет мифа, который потому и вечен в искусстве, что неразрешим до конца и бесконечен; в математике — постулаты, в искусстве — трагические мифы. И то, и другое — вечно, неразрешимо, недоказуемо в границах реальности, присущих им. Поэтому, чтобы выразить природу постулатов, изобретаются трансцендентные математики, а в искусстве предпринимается выход «по ту сторону добра и зла», в символизм, в спекулятивные философии; кое для кого достаточно и *deusauxmachina*. Иной мыслитель всю жизнь мучительно ищет то сокровенное слово, ту мысль, ту мораль и ту психологию, где бы разрешилась сфинксова загадка двутрагичности мифа. И, пожалуй, самым трагическим гением был здесь Фридрих Ницше; кончив поиски уже названного выше «добра и зла», начал он их с идеи патологического обличения, привносимого трагедией:

«Трагический миф» (выделено Ницше) надо понимать только как символическое выражение дионисовой мудрости аполлоновскими художественными средствами; он приводит мир явлений к тем границам, где последний отрицает сам себя и ищет снова убежища в недрах единой истинной реальности, и затем как бы поет вместе с Изольдой ее метафизическую лебединую песнь:

*В море блаженства
подвижных волнах,
в волне аромата
звучащих струнах,
в дыханье вселенной
летающих мирах —
упиться — забыться —
впасть в небытие —
счастье мое!»*

Если теперь к понятию «обратной связи» и «трагического мифа» в отношении «Моцарта и Сальери» добавим Пушкина с его реальным литературным окружением и все это попробуем представить пропущенным через фильтр творческого «Я» поэта? — Это не праздный и досужий вопрос; это просто очередной вопрос в нашем анализе пушкинской трагедии.

Опять возвращаемся к исходному. Пушкин понимал силу и исключительность своего таланта, гениального таланта. Но в его-то времена это было не общеизвестно, не общепринято беспрекословно. (Да точно так же и Моцарта при жизни не все далеко почитали за гения.) Многие, ныне полузабытые имена поэтов пушкинской поры звучали тогда громче, чем имя полуопального поэта. Но самое главное — был Жуковский. Судьба, то ли к огорчению, то ли к счастью свела их в одно творческое время. В чем-то они были схожи (даже предки их обоих передали с восточной — одного с турецкой, другого с эфиопской — кровью и частичку самого духа Ориента, взбудоражив спокойное вырождение российских дворянских родов), в большем — различны: и в поэзии, и в жизни. Впрочем, судьба уже после уравнила их обоих; с течением времени, вплоть до наших дней, добавила недостаточному недостающее, отобрала излишнее. Скорее всего сложилась такая ситуация, когда в отношении Жуковского Пушкин, как это не дико сейчас звучит, порой испытывал *комплекс сальеризма*.

Сразу спешим дополнить: редко кого даже из гениев минует этот комплекс, и не-

обязательно, как и было в случае Пушкина, проявляться он должен прямо: в словах, в сатире, в откровенной зависти. Это чувство очень тонко, почти всегда подсознательно, стыдящийся их гений гонит прочь, но они вновь и вновь выступают, исподволь окутывают, подправляют совсем другие мысли и тайком, побоку остаются уже в нестираемых строчках. Должно быть понятно, как далек Пушкин от образа созданного им Сальери. Но проникли в пушкинские стихи, в строки трагедии невольные мысли: вдохновенный романтик Жуковский и тщательный, трудолюбивый гений Пушкина; ведь достаточно познакомиться с его черновыми вариантами стихов; например, 36 строкам окончательного текста «Воспоминания» предшествовало 126 строк чернового текста:

*«Усильным, напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой...»*

*«Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом...»*

*«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!»*

Вот куда прорвались отгоняемые, как мухи, мысли! Таким образом, перед нами *двойное* и *двудейное* авторское самовыражение в образах Сальери и Моцарта: первое — чисто подсознательное, угнетаемое активной мыслью, второе — полнокровное, осмысленное и прочувствованное. И теперь сложность уже в третьей степени: хитроумнейшая, стоящая тысяч Макиавеллей, ассоциативная память художника хранит воспоминание о каждой, даже ничтожной мыслишке, и после приданного ей контрмысла, в момент творчества запечатлеваемая в произведении идея в основе следует логике автора, как судно слушается руля, тут же испытывая колебания в ту и другую сторону из-за противоречащей курсу силы ветра, но вступается третья, корректирующая вторую, алогическую мысль; в аналогии с судном — это чисто интуитивные поправки руля штурвальным. Если это понятно, то легко понять и поведение Сальери, который подсознательно, на протяжении всей трагедии, отгоняет мысль кощунственную и преступную.

То есть, если вторая, алогическая мысль автора находит удовлетворение в словесном уничтожении гения (практический человек устраняет физически, художник может убить и на бумаге, получив тот же эффект мщенья, устранения и пр.), то третья мысль, тоже алогическая, старается устранить мысль вторую, но при этом она не должна переходить в активную область логического мышления, ибо тогда все рухнет, и художник должен будет видеть в себе не гения, а низкого завистника, *патологического завистника*. Потому так и стеснена в средствах третья мысль. Вот она-то и проявляется в пьесе как самоизгнание преступной мысли у Сальери.

Только художник, раздваивающийся в противоречиях героев, понимает суть, сущность мифа. Поэтому признак автора гениального произведения, признак его гения — существование в единстве созидающего и отвергающего начал, ибо в этом диалектическом противостоянии есть движущая сила гениального художника. А понятый обобщенно, философски «комплекс сальеризма» — это и есть отвергающее в самом себе критическое начало.

Возможно, предложенная выше теория вызовет сомнения: дробление в бесконечно малом и уничтожение за малым основного, от чего отправлялись <?>. Но не напрасно ли в анализе, художественном анализе, пренебрегают истинами и догадками более высоких порядков, признавая лишь факты и факты, ну, положим, еще и умозаключения самого первого ранга, близкие к очевидности.

Нас не оставляет одно сомнение в методике оценок художественных творений и самой типологии мышления художника; дело вот в чем: некогда и крепко запомнилась прочитанная (или услышанная?) фраза: *легко, мол, представить процесс мышления некоего среднего человека, но как и подступиться-то к мысли Гегеля; как понять всю сложность его мышления?*.. И так далее.

Действительно, затруднительно понять, постигнуть технику творческого мышления Гегеля, Канта, да и Платона, и Аристотеля; куда как трудно их понять, например, по сравнению с логикой Бюхнера, Фрэнсиса Бэкона, да даже и хитроумного Бенедикта Спинозы.

Можно примерно догадываться о мыслях философов-поэтов: Ницше, Кьеркегора, русских — сплошь литературных философов: В. Ф. Одоевского, Розанова, Бердяева, Булгакова, Вяч. Иванова и др. Понятны и пантеисты буддистско-ведического толка во главе с Артуром Шопенгауэром.

Но помилуйте! — Если философы строят логические или логико-поэтические системы мировоззрения, то люди художественного творчества, уже имея этот запас (свой или заимствованный) умозаключений, производят облечение мыслительного скелета в формы образов, характеров, сложнейшими способами комбинируя, учитывая взаимные влияния, отрабатывая до тонкостей, до мельчайших нюансов любую идею и сопутствующую «идейку»! То есть, помимо логической работы философа, художник подключает и механизм подсознательного творчества! → Так почему же, трепетно относясь и не рискуя понапрасну проникать в мозг мыслителя *категориями*, так смело и с примитивными приемами вторгаться чуть не на тройках и с песнями в мастерскую мыслителя *образами*? И что печальнее всего — не желают этого понять, отбиваясь от всех попыток мыслить чуть поглубже «новогодними» статьями или благодушными дискуссиями авторитета и «переборщика».

Ведь в конце концов указание на психологический сальеризм у Пушкина не обедняет, а наоборот — *ad majorem gloriam* — прибавляет!

Другое дело, когда гипертрофированный сальеризм проявляется у великого, к тому же хитроумнейшего европейца. Мы имеем в виду Бернарда Шоу. Здесь дело и более запутанно (им самим), и более ясно.

Заканчивая *intermezzo*, напомним о конечных причинах его введения в очерк о Пушкине: в таких тонких работах, как определение гения, таланта и их взаимоотношений, и подход должен быть более тонок, чем простое жонглирование «несомненными фактами». Этого мы и стараемся придерживаться в данной работе. С другой стороны, в настоящее время наблюдается монополярзация в критике и литературоведении, по крайней мере, внешняя, формальная, когда даже принципиальные разногласия решаются не в прямой полемике, не в непосредственном противопоставлении доводов, тех же фактов, а в умалчиваниях, в намеках, словом — в тайной дипломатии и в войнах силами флангов и инвалидных команд. С другой стороны, в литературоведении наблюдается и наблюдалась методика «исключающего подхода». В работе Льва Шестова о Шекспире, написанной как (знаменитое толстовское определение) «критика на критику критика» Георга Брандеса. Прочитав также ругаемый Шестовым капитальный трехтомный труд Георга Брандеса, расположенный (что тоже возмутило Шестова) на 1250 страницах, можно получить представление о классически-разнополярной критике, где на всякое *A* одного писателя находится уничтожающее *B* другого. Здесь одно несомненно: четко выраженная авторская идея.

Сальери. Несомненный талант. Достаточно прослушать несколько отрывков из его симфонических и оперных сочинений: совершеннейшая техника композиторского мастерства, законченность оркестровок превосхищена лаконичностью и той самой алгебраической выверенностью музыкального построения произведения. И, слушая Сальери, понимаешь изначальный, не афоризированный еще смысл пушкинских строк в монологе «завистника» — Антонио Сальери:

*...Труден первый шаг
И скучен первый путь. 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.
Я стал творить; но в тишине, но в тайне,
Не смея помышлять еще о славе.*

Представлен путь таланта, представлен со всей краткостью и убедительностью, именно *путь таланта*, умный, логичный, продуманный путь, даже через «скучный» первый путь, через сознательное овладение ремеслом — подножием искусства. По концентрированной сдержанности эти строки — лучшие в смысловой поэзии Пушкина, а начиная с них чтение «Моцарта и Сальери», сразу постигаешь мучительную, трагедийную коллизию пьесы.

История и коварная людская молва сыграла после смерти Антонио Сальери с ним жестокую шутку. А ведь он был выдающимся композитором в свое время. И время-то было не временем безликих посредственностей, это было время (по определению Романа Роллана) *великих творческих эпох*. И имя Сальери называли в числе первых среди знаменитых композиторов, создателей венской школы музыкального искусства. Не только великий Моцарт был другом Антонио Сальери, но его другом был и Бетховен! Одно это заставляет презреть летучее мнение о подражательном характере музыки Сальери.

Но... другие «но». Следует помнить и о той легкости, с которой Сальери перешел от «пиччинистов» в лагерь сторонников и учеников Глюка. Но цитированные строки Пушкина из первого монолога Сальери слишком много говорят: Сальери был трудолюбивый, необыкновенно талантливый, умный, даже — мыслящий музыкант, композитор. Но Бог не одарил его избранной гениальностью. И как гений, Моцарт мог быть единственно выбран Пушкиным для придания художественно-поэтической формы обдумываемому им мифу о Гении и Таланте, так антитезой ему — не упрощенной, не схематичной, но сложной, противоречивой — мог быть тоже единственно взят трагический Антонио Сальери. Ибо только неординарная антитеза придает мифу глубокий, художественно воплощаемый трагизм:

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

Начало пьесы с антитезы. Начало классической греческой трагедии. Сопоставим с окончанием:

*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?*

Начинается с пессимистического утверждения, а заканчивается вопросом, разрешимость которого не лежит в границах обычной человеческой этики, морали. Пушкин избрал (вольно или невольно, повинувшись художественному чутью) эту классическую схему трагедии-мифа: от вопроса-утверждения пессимистического начала к вопросу-загадке. Если взять самую великую трагедию античности, то увидим ту же, единственную в своей конструкции совершенства, схему начала и конца. (см. «Эдип в Колоне»).

Но правды нет — и выше. Для меня
Так это ясно, как простая гамма
— глубочайший пессимизм Сальери, и «правда» — высший мировой закон, который ему не преступить, хотя он и пытается его обойти «по ту сторону» человеческой морали, дерзнув преступить границы дозволенного той же всемирной «правдой». В трех строках начала трагедии заключено все ее содержание и читается ответ на последний вопрос трагического героя пьесы.

Талант сам по себе трагичен. Исток трагедии — в наделении человека талантом:

*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...*

Первая ипостась трагедии таланта: после начальных слез — ощущение искры божией, после сладостных моментов отрешения, еще в детстве — ранний же аскетизм, всеожжение во имя развития таланта. Но эта ипостась кончается радостью преодоления:

*Усильным напряженным постоянством
Я наконец в искусстве безграничном
Достигнул степени высокой. Слава
Мне улыбнулась; я в сердцах людей
Нашел созвучия своим созданьям.
Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном.
Нет! Никогда я зависти не знал...*

Это время упоения, время откровения, когда талант питает сам себя, не приходя в

соприкосновение с ортодоксальной человеческой психологией мышления; это время юности таланта, не человека, но обязательно Таланта. Юность таланта также безмятежна и самоуверенна, как и юность человека. В развитии монолога Сальери наступает момент, когда подсознательно сдерживающие шлюзы *основной мысли* больше не в силах противостоять напору основной, терзающей его мысли; ломается линия воспоминания о безмятежном, о *беззавистном*... Комом снежным нарастает, обрушивается, все захватывает, как зубная боль, терзающая мысль:

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

Но Сальери не булгаковский Рюхин из «Мастера и Маргариты» («*Но что он сделал? Я не постигаю... Что-нибудь особенное есть в этих словах: «Буря мглою...»?* Не понимаю!.. *Повезло, повезло!* — вдруг ядовито заключил Рюхин и почувствовал, что грузовик под ним шевельнулся,— стрелял, стрелял в него этот белогвардеец и раздробил бедро и обеспечил бессмертие...»), разум его пытается направить зависть в логическое русло; логика же не может принести ответа Сальери, ибо мысль вновь и вновь начинает перебирать воспоминания собственной жизни, логически Сальери мыслит только до Вопроса:

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

Ярость зависти лишает Сальери и части ума: его преимущественного перед Моцартом ценза; в дурмане завладевшей им еще некогда мысли он интровертируется сам: ему настолько завистен гений Моцарта, что в слепой ревнивой ярости мнится всякая обида таланту Моцарта, как обида ему самому; в зависти своей он неосознанно, мысленно примеривает, присваивает гений Моцарта себе; вот иллюстрация, пронищательный пушкинский прием:

*<Моцарт приводит бродячего скрипача>.
Моцарт:
...а мне хотелось
Тебя нежданной шуткой угостить.
.....
Сейчас. Я шел к тебе,
Нес кое-что тебе я показать;
Но проходя перед трактором, вдруг
Услышал скрытку...
.....
Не вытерпел, привел я скрипача,*

Чтоб угостить тебя его искусством.

Сальери:
И ты смеяться можешь?

Моцарт:
Ах, Сальери!
Ужель и сам ты не смеешься?

Сальери:

Нет.

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

Что ты мне принес?

<Моцарт рассказывает о мысли, пришедшей ему ночью,
играет. Сальери негодует →>.

Сальери:

Ты с этим шел ко мне

И мог остановиться у трактира
И слушать скрипача слепого! — Боже!
Ты, Моцарт, недостойн сам себя.

Сальери становится в яркой зависти неразумным, он становится по стойке «смирно»: «кто не смеет благоговеть перед гением!» Сальери в мундире — откровенность мысли и апофеоз зависти. К сожалению, сколь часто в жизни Сальери облачаются в мундир... От «священного» благоговения легко маскироваться и чувству ограниченности, умственной тупости. → («Грубое притоптывание мужских каблучков и шарканье подошв напомнило ему, что он выше их всех по развитию». — Джеймс Джойс, «Мертвые»).

«Немногим меньше, чем через сто лет самый «яркий» яростный пессимист из образов русской литературы — доктор Арнольди говорил: «Быть может, он не меньше всех Толстых и Наполеонов хотел быть и мудрым, и большим, и сильным, а кто-то там родил его маленьким, бездарным и глупым!.. Конечно, не всем быть талантами и гениями, но зато кто же имеет право требовать от человека, чтобы он примирился со своей ничтожностью, удовлетворился своей грязной и темной щелкой и забился в нее, чтобы оттуда издали с благоговением взирать на великих счастливых, творящих жизнь?.. Взирать и радоваться, что они так великолепны, когда он сам так ничтожен! Слишком уж много самопожертвования хотите от человека!..» (М. Арцыбашев «У последней черты»).

— Это низшая степень сальеризма: зависть таланту.

От Арцыбашева идет и экспрессионизм Пильняка, и энергетизм Андрея Платонова. Цветы Арцыбашева — пышные, ярчайшие цветы, растущие на гниющих зловонных трупах. Истина есть истина, но высказывается она чаще всего «по ту сторону» даже специфической литературной этики, то, что в философии называется «спекулятивной методикой». Опять же Арцыбашев: «А между тем миллионы пошляков, ничтожеств и бездарностей также необходимы для жизни, как и герои: не будь их тусклого, убогого и бессмысленного существования, не было бы и красоты!.. Из их трупишков герои и вожди складывают величавое здание!.. Они должны гнить, чтобы на их перегное ярче расцветали прекрасные цветы человеческого величия... И сколько

их, рожденных для унавоживания земли!.. Чем их вознаградить?.. Да, это правда,— жизнь громадна и прекрасна».

Вот где сближается, сравнивается мысль циничного Арнольди и изящного композитора Сальери: в зависти, в чувстве обделенности судьбой <сравни!>:

*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 пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, оно погибнет:
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.*

Сальери, усмирив гнев зависти, с меттерниховской осторожностью, с макьявеллевской хитроумностью и прочими, прочими тщательными, логическими, в сущности же — аморальными качествами, подбирает ключи к яду. В цитированных пятнадцати <и ты, Брут, строки стал считать?..> строках Сальери делает последний шаг к «последнему» дару Изоры.

Знаете, кто короче еще передал мысли Сальери? → Конечно, Ницше:

«Народ представляет из себя обходной путь природы, по которому она достигает до шести, семи великих мужей.— Да, затем обходит и этих великих людей».

Как ломаются границы морали? Вот эта-то ломка почти явственно слышна на «звук» в окончании (второго) монолога Сальери, последняя вспышка сожаления по самому себе, и он решается преступить ее, нравственно (точнее — по ту сторону нравственности) подготовив себя к решительному шагу:

*Вот яд, последний дар моей Изоры.
Оснадцать лет ношу его с собою —
И часто жизнь казалась мне с тех пор
Несносной раной, и сидел я часто
С врагом беспечным за одной трапезой,
И никогда на шепот искушенья
Не преклонился я, хоть я не трус.
Хоть обиду чувствую глубоко,
Хоть мало жизнь люблю. Все медлил я.
Как жажда смерти мучила меня,
Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайдн сотворит
Великое — и наслажуся им..
Как пировал я с гостем ненавистным,
Быть может, мнил я, злейшего врага*

*Найду; быть может, злейшая обида
В меня с надменной грянет высоты —
Тогда не пропадешь ты, дар Изоры,
И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил!
Теперь — пора! заветный дар любви,
Переходи сегодня в чашу дружбы.*

Вот это признание есть страшный в своей успокоенной логичности симбиоз макиавеллевской хитрости и ницшеанской теории *Uebersch'a*. И вот такой, созревший Сальери-*Uebersch* преступает нравственную границу; у него нет другого выхода, как отравить Моцарта. Так в сильных душевных переживаниях человек, преступивший мораль, спасает себя, призывая дремлющих дьяволов патопсихогенеза... И, конечно, снова Ницше:

«Опасный, страшный пункт достигнут, где жизнь бóльшая, более обширная, разнообразная разрывает границы старой морали. «Индивидуум» вынужден создавать себе собственные законы, прибегать к собственному искусству и к хитростям самосохранения, самовозвышения, самоизбавления».

Моцарт полон мрачных предчувствий.

Сцена в трактире «Золотого льва» («Серебряный олень» — в действительности был местом встреч венских музыкантов):

Моцарт (опуская незначащие реплики Сальери):

«Признаться,

Мой Requiem меня тревожит

.....

Мне день и ночь покоя не дает

Мой черный человек. За мною всюду,

Как тень, он гонится. Вот и теперь

Мне кажется, он с нами сам-третей

Сидит».

Этот «сам-третей» есть вскипевшая, перекипевшая и ставшая черной душа Сальери-отравителя.

Вся вторая и последняя сцена «Моцарта и Сальери», с точки зрения современного литературоведческого анализа, может рассматриваться как классическая (да будет возможным вторичное повторение определения) сцена излюбленного в произведениях экзистенциалистов диалога «жертва-палач». Жертву-Моцарта терзает черный человек, который сидит в душе собеседника, Сальери-палача.

Тот же, оттягивая исполнение скрепленного уже в душе приговора, говорит несущественные слова, так малосмысленные по сравнению с насыщенными диалогами и, главное, монологами Сальери в первой сцене трагедии; он несущественен, свершившийся Сальери-палач:

И, полно! что за страх ребячий?

Рассей пустую думу. Бомарше

Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,

Как мысли черные к тебе придут,

Откупори шампанского бутылку

Иль перечти «Женитьбу Фигаро».

Как переменялся Сальери, приняв решение? Он почти благодушествует, а в отягивании исполнения приговора он, палач, начинает испытывать невольный палаческий гедонизм, извращенное сладострастие держателя жертвы: хочу казнь, хочу... подожду.

Но Моцарт не доставляет ему и этого удовольствия. Бедный Сальери; он, Моцарт, дважды: сам — простодушно, но в восприятии Сальери, раненного ревностью и переосмыслением своего Я,— больно-пребольно, ударяет его:

Моцарт:

Да, Бомарше ведь был тебе приятель;

Ты для него «Тарара» сочинил,

Вещь славную. Там есть один мотив...

Я все твержу его, когда я счастлив...

Ла-ла-ла-ла... Ах, правда ли, Сальери,

(! 1-й удар:

пренебрежение)

(!!! Дополнение,

усиление удара.—

Чудится намек).

Что Бомарше кого-то отравил?

Сальери:

Не думаю: он слишком был смешон

Для ремесла такого.

(Сальери все еще держится в благодушии палача, он еще не осознал первого, невольного Моцартова удара, даже похвалает осуждением, снисхождением к «смешливости» Бомарше свою стойкость пришедшего логически, не «спешно» к своей идее *Uebersch`a*).

Моцарт:

Он же гений,

Как ты да я. А гений и злодейство —

Две вещи несовместные. Не правда ль?

(!!! 2-й удар)

(Этого Сальери-палач перенести не может, но все же сохраняет спокойствие и бросает яд в стакан Моцарту, держа себя с чисто сократовским философизмом: →)

Сальери:

«Ты думаешь?

(Бросает яд в стакан Моцарта).

Ну, пей же»

Слишком много переосмыслил Сальери, чтобы в эту минуту «терять свое лицо»... Далее идут «темные» слова Моцарта:

«За твое

Здоровье, друг, за искренний союз,

Связующий Моцарта и Сальери,

Двух сыновей гармонии»

(пьет).

Сальери:

«Постой, постой!.. Ты выпил!.. Без меня?

(Моцарт идет к фортепиано и играет свой Requiem)»

Сальери и здесь уязвлен: даже в смертный миг, глотая смерть свою, Моцарт не в воле Сальери-палача. Тот не увидел мук, не услышал столь ожидаемых палачом молений к нему жертвы. Моцарт был один и одним остался, выпив яд, он Сам Себе иг-

рает *Requiem*. И тут без помощи Сальери. Тот же остается, как и во всю их жизнь, просто наблюдателем гения.

Остается Сальери одна радость: слезы освобождения, слезы души, сбросившей камень, тяжелый камень недоброго решения; с ним вроде бы и уходит отравляющая его жизнь зависть?..

Моцарт:

«... Ты плачешь?»

Сальери:

Эти слезы

*Впервые лью: и больно, и приятно,
Как будто тяжкий совершил я долг,
Как будто нож целебный мне отсек
Страдавший член! Друг Моцарт, эти слезы...
Не замечай их. Продолжай, спеши
Еще наполнить звуками мне душу...»*

Сальери просит спешить, зачем? — Не затем ли, что только в этот миг, когда душа Моцарта прощается с миром, его собственным *Requiem*’ом, только в этот миг и спокоен будет Сальери, глупец — он-то, логик, умный рассудитель, философ собственной души! — Он уже начинает понимать, что и обойдя людскую мораль, он не смог избавиться от Зависти Таланта перед Гением, ибо он — *художник с натурой же художника*, а никакой не *Uebertensch*, который для него, Сальери, оказался лишь хрупким логическим построением.

Всеобщее отрицание и разрушение убивают художника, а Сальери слишком художник, чтобы уйти от собственного Я в мир легких решений...

Сальери:

«До свидания.

(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?»*

Вопрос, эти последние слова представляются произносимыми Сальери в бормочущей интонации. Он пришел к тому, с чего начал. В этом трагедия его... Сальери лишь один миг чувствовал себя гением — когда пил яд Моцарт. То сложное состояние его души было и болезненным: та минута, когда талант жертвует многим человеческим, чтобы хоть на секунду, на минуту ощутить невероятно привлекающее его и иными путями не достижимое состояние гениального объективирования «Я — во гении». Трагедией искупается этот миг. И стоит ли он всей жизни?

В завершении добавим, что литературизованная манера изложения ряда вопросов настоящей работы несколько не отрицает ее философско-методологическую направленность. Кроме иллюстративности — это подчеркивает специфику излагаемой темы: на стыке вопросов философского познания и творческой интуиции.

