

“МОЦАРТ И САЛЬЕРИ”: ГЕНИЙ, ЗЛОДЕЙСТВО И ЧАША ДРУЖБЫ

© 2003 г. О. Б. Заславский

В статье представлены новые аргументы в пользу версии открытого отравления в пушкинском “Моцарте и Сальери”. Последовательное развитие этой версии приводит к выводу, что замысел Сальери имел в сцене отравления характер провокации: Моцарт должен был, отпив из бокала с ядом, передать “чашу дружбы” Сальери. В результате Моцарт принял бы участие в убийстве, что стало бы “экспериментальным” ответом со стороны Сальери на фразу Моцарта о несовместности гения и злодейства. Опровержение (несостоявшееся) тезиса попыткой его доказательства представляет собой пример характерного для поэтики Пушкина явления семантического противоречия.

We present new arguments in the favor of undisguised poisoning Mozart by Salieri in the Pushkin's work. Consistent development of this version discloses provocative character of the Salieri's design: Mozart was supposed to take a sip from a glass with a poison and hand further a “cup of friendship” to Salieri. As a result, Mozart would participate in murder. The latter circumstance would realize the Salieri's response to the Mozart's claim about incompatibility of genius and villainy. According to the plan, the Mozart's attempt to confirm his thesis would refute it just because of the attempt as such, that represents an example of “semantic contradiction”, typical of Pushkin's poetics.

Классификация версий отравления

Ремарка в пушкинском “Моцарте и Сальери” (*Бросает яд в стакан Моцарта*) не указывает в явном виде, тайным или открытым образом совершается отравление. В работах Ю.Н. Чумакова [1, 2] со ссылкой на “ленинградского режиссера Н.В. Беляка”, была разработана идея, что Сальери бросает яд в стакан Моцарта *открыто*. Концепция Беляка–Чумакова дает качественно иное, чем традиционная версия, понимание кульминационного момента трагедии и потому не может не иметь далеко идущих следствий. Это порождает существенный вопрос о соотношении между обеими версиями – тайного отравления (традиционной) и открытого. Следует ли выбрать одну из них, отбросив другую как противоречащую тексту, или же они сосуществуют в пределах множества допустимых интерпретаций как разные варианты, будучи примером многозначности художественного текста?

Авторы и сторонники идеи открытого отравления [1–4] пошли по второму пути. На наш взгляд, это противоречит самой сути пушкинской поэтики и в особенности принципам пушкинского театра, которые требуют предельной точности и однозначности в сценическом воплощении ключевых жестов¹. Непоследовательность и полновинчатость в работах сторонников указанной

версии не только исказили взаимный статус обеих версий, но и воспрепятствовали созданию цельной концепции в рамках самой этой версии. Кроме того, в работах Чумакова было сделано явно неадекватное допущение, что Моцарт мог сам идти навстречу действиям Сальери, добровольно совершая “неявное” самоубийство. И хотя такое понимание было отвергнуто в работе В.Э. Вацура [3], в которой достаточно ясно показано, что это совсем не обязательно должно следовать из версии открытого отравления, в критике версии В.С. Непомнящим [5, с. 889–890] было смазано различие между идеей открытого отравления как таковой и указанным выше ее частным вариантом.

В результате к настоящему моменту версия открытого отравления “повисла в воздухе”. С одной стороны, высказанные в ее рамках глубоко нетривиальные наблюдения сочетаются с неверными общеметодическими основами (допущением двух взаимоисключающих версий). С другой стороны, она содержит лакуны и слабые места, оказываясь из-за этого в ее нынешнем виде уязвимой для критики. Однако и критика оказывается весьма неровной и фрагментарной, причем наряду с аргументами, апеллирующими к поэтике и тексту как таковому, она включает не имеющие отношения к делу предвзятые предпосылки и откровенно субъективные “импрессионистические” высказывания (в изобилии содержащиеся в “заметках составителя”, помещенных в составленной Непомнящим антологии [5]). В результате полная, связанная и непротиворечивая картина сцены отравления в об-

¹ В этом отношении мы полностью солидаризуемся с общими замечаниями Непомнящего [5, с. 876–896] о необходимости учета драматургического характера “Моцарта и Сальери” и точности пушкинских ремарок. Однако из этого следует лишь невозможность одновременного сосуществования обеих версий, а вовсе не опровержение версии открытого отравления, как это полагает Непомнящий.

шем контексте произведения как целого отсутствует до сих пор.

Следует назвать вещи своими именами: справедливой может быть только одна из версий, причем заранее не очевидно, какая именно из двух. В частности, это означает, что если подтвердится версия открытого отравления, то традиционную версию, несмотря на более чем полтора века ее бытования как “очевидной”², придется отбросить как ошибочную.

Только непредвзятый анализ пушкинского текста может прояснить ситуацию. Попытка такого анализа и предложена в настоящей работе. Опираясь также на наблюдения из цитированных выше работ, мы делаем из них выводы, которые авторы этих наблюдений не сделали (остановившись на полдороге), и доводим таким образом исследование до построения полной логически непротиворечивой картины.

Прежде чем приступить к собственно анализу, необходимо более четко, чем это было сделано до сих пор, представить классификацию возможных версий. Будем для краткости обозначать в дальнейшем версию тайного отравления как версию 1, а открытого – как 2. Тогда в версии 2 необходимо учесть, что, в соответствии с драматургией ситуации, в которой действуют сразу два главных героя-антагониста, полная классификация должна с необходимостью учитывать не только действие Сальери, но и реакцию на это Моцарта: считает ли он или нет, что в бокале оказывается яд. В результате получаем пять вариантов, которые полностью исчерпывают логически допустимое множество возможностей.

1) Тайное отравление. 2) Открытое отравление: а) Моцарт считает, что в бокале действительно яд; б) Моцарт колеблется, яд это или нет; в) Моцарт понимает значение жеста Сальери, но пьет, будучи полностью уверенным, что никакого яда в бокале нет; г) Моцарт вообще не понимает, что жест Сальери означает бросание яда – подлинное или мнимое.

Теперь, с помощью построенной классификации, удобно оценить смысл и взаимный статус различных интерпретаций открытого отравления. Как Чумаков, так и Беляк и Вироланен [4] допускают варианты 2а и 2б, причем с весьма нечетким из разделением³ (так что в результате на неопределенность выбора между версиями 1 и 2 накладывается еще и неопределенность выбора вариантов внутри самой 2-й версии); вся критика Непомнящего в сборнике [5] касается только 2а –

другие возможности им не обсуждаются. Вацуро [3] отклонил вариант 2а; судя по его замечанию «Моцарт ведет себя непредсказуемо, потому что он не понимает замысла Сальери; его открытое, “естественное” мироощущение не вмещает маниакальной идеи убийства и смерти как направляющего принципа философии жизни и искусства», мнение Вацуро может быть отнесено либо к варианту 2г либо к 2в. К сожалению, фрагментарный характер этого замечания Вацуро не позволяет прояснить его позицию. Целостное, на системном уровне, обсуждение варианта 2в, насколько нам известно, в литературе отсутствует; это будет сделано ниже в данной статье.

Яд-талисман

Обратимся же к тексту. Прежде всего, учтем характер орудия убийства. То ключевое обстоятельство, что хранимый Сальери яд является не обычным ядом, а ядом-талисманом, было подчеркнуто и проанализировано Вацуро. “Яд-талисман может быть использован только однажды и только в момент высшего наслаждения или высшей обиды” [3]. Отсюда Вацуро выводит одну из двух возможностей использования яда – самоубийство или убийство. В случае Моцарта, оказавшимся одновременно “новым Гайденом” и “злейшим врагом”, оба контрастных мотива сходятся, соответственно чему Сальери готов объединить убийство Моцарта с последующим самоубийством [1–3].

К важным наблюдениям Вацуро о необычном характере яда нам необходимо добавить некоторые существенные уточнения. Поскольку яд был получен Сальери от возлюбленной, мотивы самоубийства и убийства неравноценны. Элементарное “правдоподобие чувствований” заставляет предположить, что дар Изоры предполагал лишь совершение самоубийства – снабжать своего возлюбленного каким-то “спецсредством” для убийства в неопределенном будущем, которое не имеет никакой связи с личными отношениями между нею и Сальери, она бы не стала. Очевидно, речь шла о том, что любовники должны были разделить общую судьбу, выпив один и тот же яд – сначала покончила с собой Изора (отсюда ее дар назван “последним”), в конце концов это должен был сделать – тем же самым ядом – Сальери. Таким образом, расширение области применимости сакрального яда-талисмана до убийства – целью инициатива Сальери.

Из этого, в свою очередь, следует важный вывод. Поскольку выполнение завета возлюбленной требовало самоубийства, то такое самоубийство в любом случае было неотменяемым. Если бы Сальери поддался “искушениям” по отношению к врагам, сидевшим с ним за одним столом (“Как пировал я с гостем ненавистным”), то убийство пришлось бы сочетать с самоубийством –

² Рискнем предположить, что это обстоятельство сыграло свою роль в нерешительности авторов и сторонников новой версии.

³ Например, в работе [4] утверждается о Моцарте: “Вполне можно предположить, что он, видя жест Сальери, идет не на верную смерть, а на страшный риск”.

иначе указанный завет был бы просто заменен мстостью врагу. Таким образом, возможны были либо “чистое” самоубийство, либо убийство + самоубийство, но ни в коем случае не “чистое” убийство. В свою очередь, это означает, что и в случае с Моцартом Сальери планировал самоубийство, что подтверждает гипотезу Вацура и Чумакова на этот счет – однако с той существенной поправкой, что такое самоубийство было *не возможным, а обязательным*.

Тайное отравление или открытое?

По нашему мнению, традиционная версия тайного отравления сталкивается с целым рядом неувязок и противоречий.

1) Каким бы злодеем ни был пушкинский Сальери, перед нами во всяком случае не обычный уголовник, а тем более не профессиональный убийца. Достаточно представить себе Сальери, озирающегося по сторонам или напрягшегося перед выбором наиболее удачного момента, а тем более ситуацию, если Моцарт заметит совершаемый украдкой жест Сальери (а исключить заранее это было нельзя), чтобы почувствовать, насколько мельчает масштаб происходящего, – все это противоречит самому духу пушкинского произведения. Сальери безусловно является убийцей *идейным*, и поэтому *все* (даже потенциально) “уголовные” моменты должны были быть заведомо элиминированы. Иное дело, когда нечто бросается в бокал открыто, а само “испытие чаши” превращается (вернее, предполагается, что превратится – см. подробнее об этом далее) в идейный же акт. Можно сказать иначе: с идейной целью гармонирует “идейный” же способ ее осуществления (открытое бросание яда), тогда как “уголовный” (тайное отравление) был бы здесь в явном диссонансе.

2) Даже если все-таки допустить тайное отравление, то с этим не согласуется характер мизансцены. Пытаясь объяснить, как получается, что Сальери ухитряется всыпать яд непосредственно перед Моцартом, а тот ничего не замечает, Непомнящий [5, с. 889] полагает, что Моцарт просто не видит или не осознает манипуляции Сальери из-за “глубокой сосредоточенности гения”, занятого своими мыслями (о Бомарше, отравлении, гении и злодействе). В отрыве от текста такая аргументация могла бы показаться убедительной, однако ей противоречат тонкие детали сцены. Отравление происходит сразу после ключевой реплики о гении и злодействе, поданной Моцартом как вопрос, обращенный к Сальери, и на который он ожидает ответной реакции – “Не правда ль?”. Поэтому Моцарт должен в этот момент смотреть *прямо на собеседника*. Аргумент Непомнящего здесь не помогает, так как даже если принять, что Моцарт (отравляемый) действительно в своей внутренней сосредоточенности больше ничего

перед собой не видит, то ведь Сальери (отравитель) не может на это полагаться – какой смысл ему выбирать самый неподходящий по практическим меркам момент вместо того, чтобы бросить яд, когда Моцарт отвернется или хотя бы посмотрит в сторону?

3) Попытка объяснить возглас Сальери “Постой, Постой, постой!... Ты выпил!... без меня?” в рамках традиционной версии (как это сделано, например, Д.Д. Благим [6, с. 626]) требует введения двух подряд искусственных, выдуманных ad hoc допущений: а) Сальери вдруг передумал и в припадке раскаяния попытался остановить Моцарта, б) спохватился и, чтобы скрыть смысл своего жеста, объяснил его неудовлетворенным желанием выпить вместе. Что касается а), то весь текст – и до, и после – не дает ни малейшего основания допустить, что Сальери мог вдруг хоть на мгновение раскаяться и отказаться от убийства Моцарта. Что же касается пункта б), то такая отговорка вообще выглядит как нелепость, до которой Сальери бы просто не опустился – ведь ничто не мешало Сальери поднять свой бокал вслед за Моцартом. Более того, само отсутствие такого жеста с бокалом в сочетании с предложением “Ну, пей же” выглядит при тайном отравлении довольно странно.

4) “Идейный” способ отравления имеет еще и то преимущество перед “уголовным”, что он согласуется не только с целью, но и с самим орудием осуществления. Действительно, как мы уже знаем, используемый Сальери яд является по своей природе сакральным инструментом судьбы и не может применяться профанным способом, подходящим в равной степени и для самого обычного убийства. Адекватный для него контекст – философская дуэль, а не убийство исподтишка.

5) Нужно еще учесть характер предшествующего отравлению разговора. Моцарт, терзаемый смутной тревогой, спрашивает у Сальери, не был ли *отравителем* Бомарше, которого Моцарт называет *приятелем* Сальери, причем Бомарше, по словам Сальери, советовал рассеивать черные мысли при помощи *вина*. Тот Сальери, образ которого предстает на основании версии тайного отравления, не мог бы – в соответствии с неизбежной фиксацией внимания на практической стороне убийства – не воспринять все это как свидетельство того, что Моцарт его (пусть смутно) подозревает и находится на правильном пути к раскрытию готовящейся акции. Мог ли Сальери в таких условиях с упорством маньяка доводить до конца свой план без всякой корректировки, бросая яд прямо “под носом” Моцарта и предлагая ему выпить *сразу же* после такого разговора? Вместе с тем, эти соображения нейтрализуются в версии открытого отравления: так как оно стано-

вится элементом идейного спора – проблема удачного сокрытия намерений отпадает.

6) *Сразу же* после того, как Моцарт выпил свой бокал, а Сальери издал свой возглас, запоздало его останавливающий, Моцарт резким жестом прекращает обед: “Довольно, сыт я”. Почему же Сальери тянул почти до самого конца обеда, так что в результате всё едва не сорвалось? Ведь, казалось бы, он и раньше мог воспользоваться “сосредоточенностью гения”, на которую ссылается Непомнящий, и незаметно для Моцарта бросить ему яд в стакан. Можно было бы попытаться объяснить это тем, что в том расположении духа, в котором был Моцарт, у него оказался плохой аппетит, и он закончил обед раньше, чем того ожидал Сальери. Однако этому противоречит фраза Моцарта из 1-й сцены “Но божество мое проголодалось”. А кроме того, Сальери, в соответствии со своей задачей, должен был бы тогда заметить, что обед грозит закончиться раньше – однако тем не менее он дотянул до самого конца. Вместе с тем, указанная несообразность очень просто объясняется в версии открытого отравления: Сальери ждал, но не находил подходящего повода, который представился лишь в конце (подробнее см. об этом ниже).

7) Как сказано выше, Сальери собирался совершить самоубийство, причем должен был сделать это при помощи яда-талисмана, который он бросил в стакан Моцарта. Однако при тайном отравлении он не мог рассчитывать, что Моцарт почему-то протянет ему “чашу дружбы” (в отличие от отравления открытого – см. об этом подробнее ниже). С другой стороны, представляется совершенно невероятным, чтобы Сальери собирался выпить “остатки” из стакана Моцарта в одностороннем порядке, по собственной инициативе и вне многозначительного ритуала – получилось бы элементарное нарушение норм поведения за столом, носящее к тому же комический характер. Поэтому *тайное отравление и самоубийство при помощи яда-талисмана, задуманное Сальери, противоречат друг другу.*

Сцена отравления: нереализованный замысел Сальери

Таким образом, мы полагаем, что лишь версия открытого отравления отвечает пушкинскому тексту, тогда как традиционная версия с тайным бросанием яда ему противоречит и искажает смысл произведения, а потому должна быть отброшена как ошибочная. Однако это обстоятельство не только дает ответ на вопрос о выборе между версиями 1 и 2, но и порождает новые вопросы, связанные с отравлением. В отличие от 1-й версии, где тайное бросание яда полностью исчерпывало вопрос о жестах героев (Сальери скрытно отравляет, Моцарт выпивает яд, не замечая), версия открытого отравления неизбежно

тянет за собой дальнейшие вопросы о поведении героев – что конкретно Сальери ожидал от Моцарта и что собирался делать сам, почему же Моцарт выпивает бокал с ядом (т.е. какой из приведенных выше 4-х вариантов 2-й версии следует выбрать) и т.д.

Как указано нами выше, неизбежным элементом плана Сальери было его самоубийство. Каким же именно образом Сальери собирался совершить такое самоубийство? Роль яда-талисмана, от которого (и только от которого) мог погибнуть Сальери, требует, чтобы после Моцарта и он выпил отравленное вино. В пользу этого говорит и определение “чаша дружбы” (“Теперь – пора! заветный дар любви; Переходи сегодня в чашу дружбы”). Как подчеркнуто Вацура [3, с. 87], «В стихах Пушкина, особенно ранних, “чаша дружества” и “чаша круговая” синонимичны; формулу “чаша круговая” – т.е. такая, из которой последовательно отпивают все пирующие, – Пушкин употребляет и тогда, когда речь идет о двух участниках пиршества». (В работе [3] Вацура воздержался от напрашивающихся здесь выводов⁴. Более определенно он высказал свое мнение о плане Сальери и роли в нем “чаши дружбы” во 2-й передаче цикла о “Моцарте и Сальери” на радио “Свобода”: “Чаша дружбы – это круговая чаша. Она передается из рук в руки. Моцарт должен был отпить из нее и передать ее Сальери. Вот тогда и получается, что смерть окончательно торжествует над всем, что есть – над Моцартом и Сальери – но искусство спасено. Гибнет не только Моцарт. Гибнет и Сальери. Они уходят вместе во имя спасения искусства. Тогда это высокая философская жертва. А когда один лишь Моцарт допивает бокал до конца, это простое убийство” [7].)

К этому добавим еще следующие важные обстоятельства. Распитие вина из “чаши дружбы” носит характер ритуала. Это как нельзя лучше согласуется с характером яда-талисмана: употребление сакрального предмета должно совершиться в сакральном же действе (ритуале). При этом воспроизводится такое важное качество дара Изоры как его *взаимность*. “Дар любви” предполагает как взаимность чувства, так и, в соответ-

⁴ Более того, он сделал в ней оговорку, на наш взгляд, не имеющую отношения к делу. А именно, он указал, что поэтические выражения “чаша дружбы”, “чаша круговая” могут быть и “десемантизирующейся ритуальной формулой, за которой не стоит непрременный ритуальный жест обмена бокалами или питья из одного кубка”. По нашему мнению, драматургический характер произведения, где слово связано с жестом (даже если этот жест потом и не реализуется!), совершенно исключает взгляд на “чашу дружбы” в контексте “Моцарта и Сальери” как на “десемантизирующуюся формулу”. Более того, такая интерпретация означала бы необъяснимую порчу смысла из-за путаницы между буквальным и переносным значениями по отношению к сцене, в которой должны были действовать “реальные” герои, совершающие вполне конкретные жесты с этой самой “чашей дружбы”.

вии с высказанными нами выше соображениями, двойное же самоубийство (пусть и с перерывом во времени между отдельными его актами); тем самым двусторонний характер отношений проявляет себя в обоих сакральных объектах – и в яде-талисмане, и в “чаше дружбы”.

В дополнение к приведенному выше высказыванию Вацуру заметим еще, что двусторонность акции Сальери выглядит неизбежной в его плане с учетом не только *результата* (“простое убийство”), но и самого *процесса*, связанного в том числе с необходимостью учесть реакцию Моцарта. Дело в том, что ситуация, когда провокатор вынуждает собеседника рисковать, а сам собирается наблюдать за экспериментом с безопасного расстояния, выглядела бы элементарной низостью, несовместной с масштабом героев и трагедии в целом. Поэтому Сальери мог решиться на осуществление своего замысла только в случае, если, во-первых, с самого начала собирался выпить яд из бокала Моцарта (что согласуется со сделанным ранее из других соображений выводом, что Сальери планировал самоубийство) и, во-вторых, ожидал со стороны Моцарта встретить понимание обоюдного характера акции, следующей за бросанием яда и предложением “Ну, пей же”. Поэтому вместо механической суммы двух независимых событий – сначала Моцарт пьет из своего бокала, потом Сальери неожиданно для Моцарта пьет из этого же бокала, совершая самоубийство “вдогонку” (что было бы просто нелепым – см. п. 7 в предыдущем разделе) – по плану Сальери должно было происходить единое действие в двух актах, причем характер второго акта (необходимость выпить из того же бокала инициатору эксперимента) подразумевался бы *заранее обоими участниками*.

Суммируя сказанное, мы неизбежно приходим к выводу: Сальери ожидал, что Моцарт включится в ритуал с соответствующей этикой обоюдного риска⁵. Это в свою очередь означало, что по плану Сальери Моцарт, отпив свою долю, оставит вторую половину Сальери, подразумевая, что тот ее допьет. Тем самым получилось бы, что *Сальери принял бы смертельный напиток из рук Моцарта*. Иначе говоря, в полном согласии с указанным выше принципом взаимности, не только Сальери отравил бы Моцарта, но и *Моцарт бы отравил Сальери*. Причем особенно важно, что поскольку перед этим Сальери совершенно открыто бросил яд в стакан на глазах у Моцарта, то

⁵ Таким образом, в отличие от Чумакова [1], мы полагаем, что, предложив Моцарту “чашу дружбы”, Сальери не собирался далее ни убивать себя неожиданным для Моцарта жестом, ни предлагать ему двойное самоубийство: все дальнейшее (включая двойное самоубийство как одно из фактических следствий) получалось бы по его плану автоматически.

получилось бы не случайное, а совершенно *сознательное* (хотя и не намеренное) отравление.

Разумеется, Сальери полагал бы, что Моцарт, не зная наверняка, действительно ли в стакане яд, будет в этом сомневаться (вариант 2б). Тем не менее, здесь важно уже одно лишь то, что *возможность отравления* была бы *известна* Моцарту, и несмотря на это, он бы (по замыслу Сальери) привел ритуал в действие: стоило Моцарту лишь сделать первый шаг в рамках этого ритуала, – пригубить бокал, – как это означало бы и неизбежно следующий за ним второй шаг со стороны Сальери. А тем самым Моцарт в результате подверг бы в идейном споре жизнь своего “друга” опасности. Более того, в этом случае Моцарт поступил бы вполне “по-сальериевски”, поставив своим согласием на участие в ритуале идею как таковую выше жизни человека – как своей собственной, так и чужой.

Особенно же важно, что бросание яда в бокал произошло сразу после слов Моцарта о несовместности гения и злодейства. Следует полагать, что жест Сальери оказался молниеносной реакцией, ответом на эту реплику. Внешне это выглядело так, что Сальери как бы предложил Моцарту доказать свой тезис на практике (эта сторона дела достаточно подробно обсуждалась Чумаковым). В действительности же, спровоцировав Моцарта на ответный жест, Сальери сделал бы его убийцей (пусть и против желания Моцарта). Это и было бы наилучшим ходом и аргументом Сальери в споре о гении и злодействе.

Парадокс против аксиомы

Если представленная выше интерпретация верна, то связь между формулой о соотношении гения и злодейства и действиями Сальери оказывается значительно более тонкой, чем это считалось до сих пор. Дело не только в том лежащем на поверхности факте, что Сальери в ответ на утверждение простодушного гения совершает злодейство, которое этому утверждению противоречит (и потому доказывает, что Сальери не может быть гением), но и в том, что в это злодейство он собирался втянуть самого этого гения. Ввиду важности этого обстоятельства остановимся на предложенной интерпретации подробнее. Прежде всего, здесь возможны сомнения – действительно ли можно назвать деяние Моцарта – не “настоящего”, а того, каким бы он оказался бы по плану Сальери, – злодейством? Ведь инициатива злодейского эксперимента целиком принадлежала Сальери, причем он сам хотел быть отравленным – в этом смысле он получил бы то, к чему стремился и что заслужил.

Что касается желания собственной смерти со стороны Сальери, то получилась бы “помощь” в его самоубийстве со стороны Моцарта, что совер-

шенно не вяжется с теми нормами морали, которые принято ассоциировать с пушкинским Моцартом – независимо даже от личности самоубийцы. Существенны также следующие ключевые обстоятельства, связанные уже не с субъективными мотивами Сальери, а с одними лишь объективными результатами действий Моцарта. Такой, реализовавший план Сальери, Моцарт (будем называть данного условного героя “сальеривским” Моцартом) принял бы на себя, если судить по конечному результату, функции судьи и даже палача – то есть выступил в роли, типичной именно для Сальери, но не совместной с образом Моцарта, как он известен из всего произведения. Во-вторых, получилось бы, что Моцарт (пусть не по намерению, а по конечному результату) наказывает Сальери за преступление, которое *сам же санкционировал*: ведь только согласие Моцарта запустило бы ритуал. Все это не дает возможности снять с “сальеривского” Моцарта моральную ответственность за отравление, “списав” участие Моцарта, например, на реализацию заслуженного наказания – несмотря на действительно злодейский характер затеянного Сальери эксперимента.

Разумеется, равенства в моральной ответственности между “сальеривским” Моцартом и самим Сальери и близко бы не было – идея и инициатива такого эксперимента все-таки принадлежали Сальери. Но, и это нетривиальный момент, для опровержения произнесенной Моцартом формулы такого равенства и не требовалось. Обычно слова о несовместности гения и злодейства понимаются так, что гений не может совершить преступление. Контекст произведения диктует, казалось бы, именно такую “очевидную” интерпретацию. Однако учет не только состоявшихся, но и планировавшихся, хотя так и не происшедших событий заставляет присмотреться к словесной формуле “гений и злодейство – две вещи несовместные” более внимательно. Здесь сказано именно о *несовместности*, т.е. в более широком смысле, чем в случае совершаемого гением по своей инициативе убийства. В частности, это исключает возможность *соучастия, совместных* с инициатором преступления действий или даже простой *причастности* гения к задуманному кем-то другим преступлению. В том числе и в такой нетривиальной ситуации, когда (как в данном случае) в результате этой причастности жертвами оказываются не посторонние, а лишь сами провокатор и провоцируемый.

Это значит, что даже если бы Сальери удалось “всего лишь” втянуть Моцарта в злодейский план, заставить его подыграть, ввести его в непосредственный контакт со злодейством и тем самым запачкать – так, что *гений совершил бы убийство*, пусть даже со всеми оговорками, осужденными выше, одно это уже было бы опровержением словесной формулы. А выражение “чаша дружбы”

приобрело бы тогда второй, зловещий смысл: отпив вместе с Сальери из одного бокала и совершив тем самым их *совместное* дело, Моцарт действительно стал бы в определенном отношении его “другом”; сам же ритуал приобрел бы инициационный характер вступления в некое “братство” отравителей-самоубийц.

Нельзя не признать, что описанное выше решение проблемы “гений и злодейство” – соединить гения и злодейство на практике, опровергнув на опыте теоретический тезис (причем сразу же после его формулировки оппонентом!) – было бы в своем роде “гениальным злодейством”. Дело в том, что замысел Сальери не только соединял в одном действе высказывание о несовместности гения и злодейства с практическим его же опровержением, но и ставил их в нерасторжимую *внутренне противоречивую* причинно-следственную связь. Ведь *именно потому*, что Моцарт попытался бы (по представлениям Сальери) доказать своим жестом справедливость тезиса о несовместности указанных понятий, он бы его и опроверг. Это – не что иное, как столь характерный для Пушкина принцип семантического противоречия, проявивший себя, в частности, в скульптурном мифе об оживающей статуе [8] и затрагивающий самые разные уровни текста⁶. Добавим, что переход словесной формулы в сюжет – это еще одна типичная для Пушкина черта его поэтики [10, с. 61–102].

Разумеется, планируя убийство накануне совместного обеда, Сальери не мог предвидеть такого оборота событий и не мог заранее рассчитать все детали и тонкости заранее – в голове у него были лишь общий план и задача выпить чашу дружбы совместно в силу характера яда-талисмана. Реплика Моцарта неожиданно для Сальери ввела сюда новый мотив, так что реакцию Сальери следует рассматривать как своего рода порыв извращенного вдохновения и столь редкой для Сальери импровизации – в этом смысле он поступил “в духе Моцарта”.

Укажем еще одну параллель из пушкинского же творчества. В литературе неоднократно указывалось, что у Пушкина есть герои “моцартианского” и “сальеривского” плана; среди последних, в частности, назывался Сильвио (см., например, [3, с. 79–80]). Теперь можно придать этой аналогии более точный смысл: подобно тому как Сильвио, явившись к графу, провоцировал его на нарушение дуэльных и моральных норм, потенциаль-

⁶ Как и в пушкинском отрывке “Движенья нет, сказал мудрец брадатый. Другой смолчал и стал пред ним ходить”.

⁷ Например, в “Каменном госте” многословная попытка Дон Гуана убедить Дону Анну в своем безмолвии неизбежно этому безмолвию противоречит. С более общей точки зрения, сам скульптурный миф может рассматриваться как проявление свойственной поэтике Пушкина парадоксальности [9, с. 132–145].

но “давая ему шанс” стать убийцей (пусть и против желания графа), Сальери провоцировал Моцарта⁸.

Подведем предварительные итоги. По существу, Сальери соорудил Моцарту ловушку: если Моцарт отказывается пить, значит, он не уверен в своем тезисе о несовместности гения и злодейства и проигрывает идейный спор. Если же он соглашается, то (при выполнении молчаливо подразумеваемых правил, о которых речь шла выше) становится убийцей и опять-таки проигрывает спор, причем с гораздо более тяжелыми последствиями, а также гибнет сам (что решает задачу, поставленную Сальери ранее).

Что же получилось

Выше мы описали сценарий сцены отравления, как она была задумана Сальери (если говорить о нашей классификации, то этот сценарий вписывался в рамки варианта 2б). Казалось бы, подстроенная им ловушка исключала для него возможность проигрыша. Тем не менее, план Сальери полностью рухнул после ответного жеста Моцарта, целиком выпившего свой бокал. Этот жест не был предусмотрен Сальери в поставленной им ловушке – отсюда, надо полагать, и его неподдельное удивление неожиданным оборотом событий, выразившееся в возгласе “Постой, Постой, постой!... Ты выпил!... без меня?”. Какова же подлинная причина такого жеста Моцарта? Попытаемся выяснить, к какому из вариантов его следует отнести на языке нашей классификации.

Обсудим сначала вариант 2а. В том, что касается психологической мотивировки поступка, получилось бы, что Моцарт отдает свою жизнь, творчество и причиняет горе своим близким (а в произведении дважды упомянуто, что у него есть семья) ради весьма сомнительной цели. Невозможно также представить, чтобы Моцарт произнес тост “За твоё Здоровье, друг, за искренний союз, Связующий Моцарта и Сальери, Двух сыновей гармонии”, считая своего “друга” отравителем. А кроме того, если судить по конечному результату (включая тост), то получилось бы, что Моцарт сам, своими же руками помог бы себя отравить, тем самым реализовав замысел Сальери, и даже с превышением. Такое самоуничтожение гения следовало бы признать его поражением и, в противоречии со словесной формулой, одним из проявлений его (пусть вынужденной) причастности к злодейству, у которого он пошел бы на поводу. Указанные соображения остаются в силе даже независимо от того, считать ли, что Моцарт “подыгрывает” инициативе Сальери или наоборот, ценой своей жизни пытается разрушить ловушку,

⁸ Наша интерпретация замысла Сальери естественным образом вызывает также ассоциации с творчеством Достоевского.

поставленную Сальери, не оставляя тому яда – избежать ловушки (во всяком случае, полностью) все равно не удастся. Все это делает вариант 2а невозможным, обобщая критику “неявного самоубийства” Моцарта [1], представленную в [3].

В варианте 2б данные возражения, хотя и в ослабленном виде, остаются: стоит лишь принять, что Моцарт допускает с какой-то вероятностью возможность отравления, как приходится сделать вывод, что он допускает и вероятность втянуться в более чем сомнительную игру, навязанную ему Сальери. Поэтому мы считаем вариант 2б просто менее последовательной модификацией варианта 2а и отвергаем его на тех же основаниях.

Вариант 2г предполагает, что Моцарт просто не понимает происходящего даже на уровне смысла элементарных жестов. При этом приходится считать, что Моцартом овладевает странная слепота, из-за которой он не в силах связать жест Сальери с предшествующим разговором, несмотря на столь волнующие его темы – отравление, проблема гения и злодейства. Фактически вариант 2г функционально близок версии 1 – с той лишь разницей, что в версии 1 Моцарт не замечал жеста Сальери физически, тогда как в варианте 2г он его видит, но полностью игнорирует. Мы полагаем поэтому вариант 2г неадекватным упрощением.

Единственное, что остается, это вариант 2в, – но, разумеется, его также необходимо подвергнуть непредвзятому независимому обсуждению. Мы считаем, что дело обстоит совсем просто: Моцарт, разумеется, воспринял жест Сальери как демонстративное изображение отравления, но ему – “простодушному гению” – даже в принципе не могло прийти в голову, что его “друг” может на самом деле его отравить. Причем это справедливо даже в том крайнем варианте драматургических отношений, который предполагает какие-то интуитивные догадки и подозрения Моцарта [11]. Ведь от таких догадок до принятия всерьез буквального и открытого отравления лежит огромная дистанция, да и сами “подозрения”, учитывая, что речь идет о “простодушном гении”, должны были носить гораздо более общий и абстрактный (идейный) характер, чем то, что происходит в обычном детективе. Поэтому приходится заключить, что *Моцарт просто не принял жест Сальери всерьез и отнесся к нему как к неудачной и нелепой шутке.*

То есть Моцарт действительно не подозревает наличия яда в бокале, причем нетривиальный момент состоит в том, что такое незнание соединяется теперь с версией не тайного, а *открытого* отравления (вариант 2в): Моцарт *увидел* жест Сальери, но с “простодушием гения” просто *не заметил* связанную с ним ловушку. В этом, согласно версии 2, проявилась разница *душевных* уровней

обоих героев-антагонистов, тогда как в версии 1 Моцарт всего лишь *физически* не замечал отравление. Тот же нетривиальный момент проявляет себя (в соответствии со сказанным выше о функциональной близости версии 1 и варианта 2г) и в разнице вариантов 2в и 2г: в том, что Моцарт не допускает возможность отравления, содержится в рамках варианта 2в важный смысл, который пропадает в варианте 2г, где Моцарт вообще не понимает жеста Сальери даже на поверхностном уровне.

В пользу указанной интерпретации говорит целый ряд конкретных обстоятельств. Перед этим Сальери пересказал совет автора *комедий* рассеивать “черные мысли” при помощи вина. Речь шла также о том, мог ли *композитор* Бомарше быть *отравителем*, а заканчивался предшествующий фрагмент формулировкой тезиса о гении и злодействе. В контексте такой ситуации жест Сальери мог выглядеть в глазах Моцарта как попытка отвлечь его от “черных мыслей”, обратить в шутку мучившие Моцарта вопросы, спародировав их и доведя до абсурда путем визуализации мотива отравления. И даже если все-таки считать, что незадолго до этого Моцарт был близок уже и к прямым подозрениям, то после такого демонстративного доведения их до абсурда он тем более должен был их отринуть.

Чисто мотивная связь также служит аргументом в пользу данной интерпретации: отравление–угощение–шутка (“нежданной шуткой угостить”). В этом случае и реплика Моцарта “Довольно, сыт я” получает, благодаря параллелизму мотивов шутки и угощения, двойное истолкование. Поскольку эта реплика звучит после слов Сальери “Постой, Постой, постой!... Ты выпил!... без меня?”, то она может пониматься не только как указание на физическую сытость, но и как замечание, что шутка Сальери слишком затянулась (несмотря даже на то, что Моцарт перед этим осушил свой бокал целиком), так что “друг” Моцарта утратил чувство меры. Причем Сальери, заявивший перед этим, что Бомарше был слишком смешон для отравителя, угодил здесь в собственную ловушку, сам оказавшись в глазах Моцарта автором неуместной шутки.

Жест Моцарта (*бросает салфетку на стол*) является симметричным по отношению к жесту Сальери (*Бросает яд в стакан Моцарта*), тем самым оказываясь по отношению к нему ответным. Само по себе физическое сходство жестов (бросание в обоих случаях) еще ничего не говорит о смысловой связи между двумя эпизодами, однако в нашей интерпретации такая связь появляется естественным образом, поскольку жест Моцарта – действительно прямая реакция на “шутку” Сальери, бросившего что-то в стакан. Более того, учет объективной сути намерений Сальери по отно-

шению к Моцарту делает содержательным упоминание конкретного предмета, бросаемого Моцартом в ответ на жест Сальери: ведь салфетка – это средство, употребляемое, чтобы *не запачкаться*.

Получается два симметричных эпизода: в 1-й сцене Моцарт пытается “угостить” собеседника шуткой, которую тот находит неудачной; во 2-й Сальери пытается (с субъективной точки зрения Моцарта) угостить Моцарта шуткой, которую тот находит неудачной – происходит инверсия, что полностью вписывается в симметричную композицию произведения [4].

Итак, поставленный Сальери эксперимент дал отрицательный для него результат. Можно думать, что роковое сомнение Сальери “Но ужель он прав, и я не гений?” в значительной мере стимулировано именно этим – идеальная, казалось бы, ловушка не сработала, а его оппонент поступил совсем иначе, чем ожидал Сальери. Здесь еще раз проявляется разница между версиями отравления: события, подрывающие веру Сальери в совместность гения и злодейства, происходят во 2-й версии (в варианте 2в), но отсутствуют в 1-й.

Выпив порцию яда-талисмана, предназначавшуюся Сальери, Моцарт лишает его возможности утолить мучившую Сальери “жажду смерти”. В этом смысле Моцарт, отравленный Сальери, обрекает того на жизнь, навсегда “отравленную” сомнениями по поводу гения и злодейства, которыми и заканчивается произведение. Кроме того, поскольку вместо самоубийства или сочетания убийства и самоубийства получилось чистое убийство (то, что запрещено по отношению к яд-талисмани), а яд-талисман уже израсходован, – завет возлюбленной не выполнен.

Получается, что 1) Сальери не удается опровергнуть тезис о несовместности гения и злодейства, 2) его поражают роковые сомнения в собственной гениальности, 3) он обречен на мучительную жизнь, потеряв внутреннее право на самоубийство, 4) нарушает завет своей возлюбленной, 5) попадает при отравлении в смешное положение. Поражение Сальери оказывается *тотальным* – на идейном уровне, чисто личным и даже в качестве отравителя-исполнителя.

Из сказанного в данном разделе следует, что Сальери, помимо прочего, наказывается и за то, что попытался превратить лежащую в основе отношений искусства и морали *аксиому* во *внутренне противоречивое* высказывание типа парадокса лжеца.

Заключение

Для понимания смысла пушкинских произведений зачастую приходится совершать предварительную реконструкцию “поверхностного слоя”, который в других случаях дан в тексте непосред-

ственно. Особенно ярко это проявляет себя в драматургии, где слово должно быть реализовано в сценическом действии – неадекватное прочтение одной лишь ремарки может существенно обеднить или исказить смысл произведения в целом. В “Моцарте и Сальери” соответствующая проблема, связанная с ключевой ремаркой о бросании яда, оказалась даже двойной: попытка адекватного прочтения пушкинского текста привела к необходимости проанализировать не только то, что происходит на сцене, но и то, что *не* состоялось в сценической действительности, однако *входит в круг художественного значимого*. Указанное удвоение не имеет ничего общего с допущением на равном основании версий открытого и тайного отравления: оба варианта – “виртуальный” и “реальный” – относятся к версии открытого отравления, тогда как представление о тайном отравлении следует отбросить как ошибочное.

Попытка максимально точно прочесть пушкинский текст привела к необходимости учесть и сопоставить между собой: а) задуманное Сальери самоубийство, б) необходимость для него применить при этом специальные сакрализованные средства – яд-талисман и “чашу дружбы”, в) “простодушие гения”, не допускающего, что “друг” может его отравить. В работе Вацуро [3] содержались все три эти основные предпосылки, так что мы по существу довели до конца начатую им работу, сведя их в систему и сделав необходимые выводы.

Кроме того, проведенный анализ показал наличие особого замысла в жесте Сальери – замысла, связанного не только с физическим устранением Моцарта, но и опровержением самой формулы Моцарта о несовместности гения и злодейства –

причем *руками самого Моцарта*. Наличие этого замысла делает жест Моцарта, выпивающего свой бокал с ядом без малейших подозрений, особенно содержательным.

Мы надеемся, что полученные в данной статье результаты предоставят более надежные, чем это было раньше, основания для общепhilosophического осмысления данного произведения Пушкина.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Чумаков Ю.Н. Ремарка и сюжет (К истолкованию “Моцарта и Сальери”) // Болдинские чтения. Горький. 1979.
2. Чумаков Ю.Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии “Моцарта и Сальери” // Болдинские чтения. Горький. 1981.
3. Вацуро В.Э. “Моцарт и Сальери” в “Маскараде” Лермонтова // Русская литература. 1987. № 1.
4. Беляк Н.В., Виротайнен М.Н. “Моцарт и Сальери”: структура и сюжет // Пушкин. Исследования и материалы. Вып. XV. М., 1995.
5. “Моцарт и Сальери”, трагедия Пушкина. (Движение во времени). М., 1997.
6. Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). Гл. 8. М., 1967.
7. Загадки культуры: Моцарт и Сальери // Знание – сила. 1998. № 9–10.
8. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. М., 1987.
9. Шмид В. Парадоксальность Пушкина // Парадоксы русской литературы (Петербургский сборник. № 3). СПб., 2001.
10. Шмид В. Проза как поэзия. СПб., 1998.
11. Рецензент В.Э. “Я шел к тебе...” (“Моцарт и Сальери”) // Вопросы литературы. 1970. № 9.