
**МАТЕРИАЛЫ
И СООБЩЕНИЯ**

“НЕЖДАННАЯ ШУТКА” В “МОЦАРТЕ И САЛЬЕРИ” А.С. ПУШКИНА

© 2003 г. О. Б. Заславский

Проанализирован замысел “нежданной шутки”, которой Моцарт собирался “угостить” Сальери. Представлены аргументы, что по (так и не реализованному) плану слепой скрипач и Моцарт должны были оставаться во время игры на скрипке за дверью, невидимые для Сальери, – “соль” шутки заключалась в том, что при появлении в комнате Моцарт приписал бы неумелую игру себе. Показано, что в результате пара скрипач – Моцарт в некоторых аспектах пародийно дублировала бы пару Моцарт – черный человек. В целом же замысел шутки представляет собой творческий ответ гения на интуитивно почувствованное им вторжение дисгармонии в отношения между творцом и его творением.

We analyse the design of the “unexpected joke” which Mozart has prepared for Saliери but failed to realise. We argue that, according to this design, the blind violinist and Mozart were to stand behind the door, invisible to Saliери. Reentering the room, Mozart would have jokingly claimed to be the one who has just performed so poorly. It is shown that, as a result, in some aspects the “violinist/Mozart” relationship would duplicate mockingly that of “Mozart/the black man”. The design as a whole represents a creative response of a man of genius to the intrusion of disharmony between a creator and his work, intuitively felt by Mozart.

ИСХОДНЫЙ ЗАМЫСЕЛ ШУТКИ

“Нежданная шутка”, которой Моцарт хотел “угостить Сальери”, часто обсуждается в работах о “Моцарте и Сальери”. Однако, как это ни странно, до сих пор так и не выяснено – в чем же она должна была состоять. Наивное понимание исходит как из самоочевидного, что игра слепого скрипача в комнате Сальери – так, как это произошло в произведении, – и была задуманной Моцартом шуткой. Однако этому противоречит замечание Моцарта “Ага! увидел ты! а мне хотелось Тебя нежданной шуткой угостить”. Во-первых, слово “хотелось” указывает на то, что намерение осталось не реализованным. Во-вторых, шутка должна была быть “нежданной” – теперь же, когда Сальери “увидел”, эффект неожиданности пропал. Поэтому устраивать *ту же самую* шутку, что и была задумана, Моцарту уже не было никакого смысла. “Шутка”, которая происходит в комнате Сальери, – не более чем вынужденный шаг, представляющий исходный замысел в упрощенном и искаженном виде. Соответственно, столь же упрощенными оказываются интерпретации, которые строятся лишь на основе реально состоявшейся “шутки” и не учитывают ее подлинный замысел во всей его полноте.

Необходимо предложить реконструкцию всей сцены, как она должна была происходить по замыслу Моцарта. В том, что такая реконструкция возможна, нет никаких сомнений – ведь у Пушкина нет ничего лишнего, а ясное указание на неудачу с шуткой свидетельствует, что речь идет о ху-

дожественно значимой детали, которая поэтому наверняка допускает (и требует!) адекватную интерпретацию того, что же именно сорвалось. Насколько нам известно, только в двух работах о “Моцарте и Сальери” [1, 2] было обращено внимание на то, что Моцарт от первоначально задуманной шутки отказался, и поставлен вопрос о реконструкции ее замысла. Однако фактически из рассуждений обеих этих работ в конечном счете следует, что шутка (с точностью до несущественных деталей) совпадает с тем, что и было задумано – по указанным выше причинам нам это представляется принципиально неверным.

Прежде всего, поскольку возглас Сальери преврал шутку в самом начале, еще до того как скрипач вошел в комнату, необходимо выяснить – должен был скрипач играть в комнате (как это вынуждено и получилось) или за дверью? Рецеттер [1] по этому поводу отмечает: «Где же должен был “нежданно” заиграть слепой – за дверью комнаты Сальери или в ней самой? Очевидно, в самой комнате, иначе шутка состояться не могла бы, Моцарт с первых же слов не отказался бы от нее». Бонди [2, с. 270] задает вопрос: “Как же рассчитывал Моцарт осуществить свою нежданную шутку (угостить Сальери музыкой слепого скрипача)? Или тот должен был играть за дверью, невидимый хозяином, а Сальери, по мнению Моцарта, сорвал эту шутку, каким-то образом увидев стоящего там Моцарта?”. Далее Бонди предлагает свой ответ: по его мнению, Моцарт «делает несколько осторожных шагов вперед (может быть, не сразу заметив Сальери), а затем, увидев его,

поворачивается назад к двери (чтобы потихоньку от Сальери привести в комнату скрипача) – и тут слышит за своей спиной восклицание Сальери “О Моцарт, Моцарт”». Из этих рассуждений неизбежно приходится сделать вывод, что Моцарт входит в комнату за несколько мгновений до момента, обозначенного ясной ремаркой “Входит Моцарт”. Это обстоятельство противоречит тексту и заставляет отвергнуть версию Бонди – никаких попыток ввести скрипача внутрь комнаты для исполнения своей шутки Моцарт не делает.

Теперь мы покажем: обычная логика говорит о том, что он этого не мог и планировать. Предположим от противного, что исходный замысел шутки состоял в том, чтобы слепой под руководством Моцарта незаметно вошел в комнату и что-нибудь сыграл из его произведений. Стало быть, Моцарт рассчитывал, что Сальери будет смотреть в другую сторону и не заметит, как в комнату входят два человека, один из которых – слепой, причем пришедший в этот дом впервые, а потому передвигающийся не слишком легко и нуждающийся в помощи – уже одно это вызывает сомнения в том, что таким способом можно было устроить быструю, “нежданную” шутку. Но предположим, что Моцарт надеялся все же на двойную удачу – что до начала игры скрипача Сальери не увидит и не услышит входящих (например, можно принять, что игра планировалась в комнате совсем близко от двери) – и проанализируем возможный результат.

Шутка, при таком понимании, могла иметь две составляющих – неожиданность от начала игры и собственно музыкальный аспект (неумелое исполнение музыки Моцарта). Что касается первой составляющей, то при первых же звуках скрипки Сальери повернул бы голову и *тут же* заметил бы скрипача. Если отбросить явно сомнительное предположение, что Моцарт планировал типично детскую шутку, к музыке никакого отношения не имеющую – незаметно подкрасться и издать над ухом ничего не подозревающего человека громкий звук, – то никакой разницы по существу между замыслом шутки и тем, что получилось, при этом просто нет. Что же касается второй составляющей, то и она, с очевидностью, одна и та же независимо от того, началась ли игра неожиданно или на глазах Сальери. Таким образом, оттого, что Сальери заметил в дверях Моцарта, суть шутки (при том ее понимании, которое мы сейчас обсуждаем) не могла разрушиться, и Моцарт вполне мог продолжить свою шутку без оговорок.

Тем не менее Моцарт издал восклицание о задуманной нежданной шутке, тем самым фактически признав, что ее замысел не удался. Чтобы устранить это противоречие, приходится сделать вывод, что исходное предположение о задуман-

ной Моцартом игре в комнате неверно, так что скрипач должен был играть за дверью.

Где же при этом должен был находиться Моцарт? Коль скоро Моцарт решил, что его план сорвался из-за того, что Сальери его заметил¹, эта шутка – как и подобает именно *нежданной* шутке – должна была происходить так, чтобы Сальери Моцарта не видел. Поэтому Моцарт должен был по плану оставаться во время игры за дверью – там же, где и скрипач.

Что же должно было произойти после окончания игры? Если бы скрипач просто сыграл “что-нибудь из Моцарта”, а затем вошел в комнату, ведомый Моцартом, то, несмотря на экстравагантность поступка, не было бы, опять-таки, никакого отличия *по сути* между этим представлением и той упрощенной шуткой, что получилась в действительности – какая, в сущности, разница, что Сальери увидел бы плохого и заведомо неизвестного ему исполнителя не сразу, а спустя минуту? И зачем тогда Моцарту было нужно оставаться невидимым во время исполнения, стоя за дверью вместе с исполнителем?

Выше мы фактически рассмотрели три варианта: 1-й (реализовавшийся в произведении) – Сальери замечает Моцарта, после чего Моцарт вводит скрипача и дает ему указание играть; 2-й (традиционное понимание замысла шутки) – Моцарт и скрипач незаметно входят, после чего скрипач играет в комнате; 3-й – Моцарт и скрипач стоят за дверью, сразу после игры Моцарт представляет Сальери скрипача. Все три варианта, несмотря на внешнюю разницу между ними, ничем не отличаются по сути: собственно шуткой в них служит искажение музыки неумелым исполнителем, а “нежданность” носит чисто механический характер, будучи никак не связана с музыкальными аспектами.

Вместе с тем, существует еще один, 4-й вариант. Для того, чтобы музыкальное действие можно было действительно назвать нежданной шуткой, оно должно было содержать какой-то элемент неожиданности и/или мистификации, причем этот элемент *неожиданности* должен был быть связан с музыкой *по содержанию*, а во все не представлять собой механический к ней довесок. Причем это должно было стать возможным только *благодаря тому, что слушатель (Сальери) не видел ни исполнителя, ни автора шутки* – иначе такая двойная невидимость оставалась бы просто ненужным усложнением. Учтем теперь, что с функциональной точки зрения указанная невидимость *обоих* действующих лиц была равносильна тому, что Сальери вообще не знал бы, кто находится за дверью, а потому *не знал бы, кто же исполняет музыку*. Есть только один ва-

¹ Другое дело, что на самом деле Моцарт в этом ошибся [1].

риант, при котором у шутки действительно возникает “соль” именно в силу указанных обстоятельств: *на какое-то время (до разоблачения мистификации) Моцарт должен был представить себя исполнителем собственной музыки, только что прозвучавшей в карикатурном виде.*

Таким образом, планировавшаяся Моцартом шутка имела тройную структуру: сначала Сальери услышал бы из-за двери искаженное исполнение знакомой ему музыки Моцарта, затем он “узнал” бы, что это играл сам Моцарт, и только затем – как все было на самом деле. Как именно Моцарт собирался выдать себя за исполнителя (выглянуть из-за двери и спросить о впечатлении, показать скрипку и смычок, как будто это он только что сыграл и т.п.), реконструировать невозможно – но это и не нужно, так как здесь важны не детали, а общий смысл.

В пользу предложенной интерпретации говорят и два простых дополнительных соображения. Во-первых, плохая игра трактирного скрипача сама по себе еще не тянет на шутку – иное дело, если столь плохую игру “демонстрирует” гениальный музыкант – автор этой музыки. Во-вторых, есть еще обстоятельство, связанное с этической стороной дела. При игре в комнате возникал риск, что слепой окажется мишенью насмешки или (как это и получилось) брани со стороны Сальери. Но и независимо от такой реакции Сальери, смеяться над бедным, слепым и старым человеком, к тому же довольно плохо справляющимся со своей работой, не слишком вяжется с тем обликом Моцарта, как он предстает в произведении – и то, что для самого Моцарта комизм имел чисто музыкальную природу, суть дела не меняет. Обычно это обстоятельство предпочитают вовсе не замечать в работах о “Моцарте и Сальери”. На него обратил внимание Рецеттер [3, с. 371], предложивший, однако, довольно искусственное объяснение со ссылками на “странность, намек судьбы, напоминание об уходящей, дряхлеющей плоти, о слепоте дружбы, о неисповедимых путях прекрасного творения...”. Все эти туманные замечания несколько не отменяют моральной сомнительности эксперимента с игрой скрипача в комнате.

Поэтому Моцарт должен был задумать шутку таким образом, чтобы насмешка над исполнением наверняка не задела бы исполнителя². А это

² С исключительной точностью Пушкин дает понять, что причина смеха Моцарта имела чисто музыкальную природу, не имеющую ничего общего с насмешкой над человеком. Когда Моцарт впервые услышал слепого скрипача, он проходил *перед* трактиром. Скрипач же играл в трактире, и для того, чтобы увидеть исполнителя, Моцарту нужно было специально заглянуть в окно или войти внутрь. Поэтому Моцарт вначале спонтанно среагировал на игру скрипача как таковую, еще не видя исполнителя, это было чисто акустическое впечатление.

как раз и удавалось сделать при игре за дверью. Причем для реализации своей шутки Моцарту вообще не было никакой необходимости вводить в комнату слепого – Моцарт мог сразу же после игры скрипача заплатить ему и отослать. А чтобы потом раскрыть перед Сальери смысл шутки, Моцарту вполне достаточно было предложить вниманию Сальери тот самый рассказ, который и прозвучал из его уст. Но даже если бы Моцарт и ввел скрипача в комнату, то это было бы уже *после* исполнения, к тому же временно “присвоенного” Моцартом: вследствие такого двойного опосредующего эффекта старик бы не попал в неудобную ситуацию. То же, что произошло в действительности, носило вынужденный характер: Моцарт ввел скрипача в комнату лишь потому, что в исходно задуманном виде шутка не получилась.

На фоне подлинного замысла шутки особенно рельефно обнаруживается нелепость пафосных упреков Сальери: “Мне не смешно, когда маляр негодный Мне пачкает Мадонну Рафаэля, Мне не смешно, когда фигляр презренный Пародией бесчестит Алигьери”. Сальери не подозревает, что по плану автор и “фигляр”, который его “бесчестит”, как бы совпали в одном лице. С другой стороны, слова Сальери “Ты, Моцарт, недостойн сам себя” приобретают комический буквализм, поскольку в планировавшейся шутке им бы соответствовало разделение Моцарта на две ипостаси – “достойного” автора и “недостойного” исполнителя.

ГЕНЕЗИС И СМЫСЛ ШУТКИ

Выше мы реконструировали фактическую сторону замысла шутки. Попробуем теперь разобрататься в его происхождении и смысле.

Внешний толчок

Предложенная нами интерпретация шутки позволяет по-новому взглянуть не только на подспудные глубинные мотивы шутки, но и на сам творческий механизм непосредственного возникновения ее замысла. Моцарт услышал музыку слепого скрипача, когда его *не видел*. И лишь потом, увидев исполнителя, он смог обнаружить, что исполнитель слеп. Таким образом, невидимость оказалась удвоенной – не только для исполнителя, но и для слушателя. Такое удвоение и могло подсказать Моцарту идею о *невидимой* игре слепого за дверью в доме Сальери. При этом получилось бы, что исполнитель (скрипач) не видит не только слушателя и заказчика в силу физической слепоты, но и не знает, что рядом с ним – автор музыки; слушатель (Сальери) не видит ни настоящего, ни мнимого исполнителя и не знает, кто – подлинный исполнитель; автор же – как

музыки, так и шутки (Моцарт) – не видит из-за двери слушателя. А в том, что слепой скрипач становится *невидимым*, проявила бы себя структурная инверсия – принцип, вообще существенный для “Моцарта и Сальери” [4].

Музыка, заказчик и автор

Тема музыкального заказа, причем в условиях невидимости заказчика, связывает эту шутку с тем, что так тревожило Моцарта в то время – черным человеком. Рассмотрим это подробнее.

Судя по словам Моцарта (“с той поры за мною Не приходил мой черный человек; А я и рад: мне было б жаль расстаться С моей работой, хоть совсем готов Уж Requiem”), отдать заказчику работу означало бы утратить и право авторства на нее – иначе непонятно, что означает слово “расстаться” и почему автору так жаль выпустить в свет уже законченную работу, т.е. совершить то, ради чего объективно и существует труд композитора³. Соглашаясь лишиться собственной музыки после отдачи ее в чужие руки, Моцарт по существу соглашался на разделение неразделимого – композитора и его творения. Соответственно, за такую утрату произошла не предусмотренная творцом “компенсация”: неотделимым от него стал сам заказчик, как бы превратившийся в тень: “За мною всюду Как тень он гонится”.

Таким образом, условия работы над Реквиемом фактически означали, что Моцарт вынужден отказаться от данной части своего творческого наследия. Когда пришел черный человек, Моцарт как раз играл на полу со своим сыном: тема наследия актуализуется параллелью между “творениями” музыкальным и человеческим. А поскольку так или иначе предчувствия Моцарта связывают визит черного человека с темой смерти (это обстоятельство бесспорно и не зависит от той или иной конкретной интерпретации), то получается, что черный человек как бы вклинивается между отцом и сыном, “творцом” и “творением”. Во время обеда в трактире Золотого Льва между Сальери и Моцартом следует обмен репликами, в которых в ответ на упоминание *прихо-*

да черных мыслей возникает тема *неправедного овладения наследством*: Сальери со ссылкой на Бомарше дает Моцарту рекомендацию, как следует бороться с черными мыслями, а почти сразу вслед за этим Моцарт спрашивает Сальери: “Ах, правда ли, Сальери, Что Бомарше кого-то отравил?” Дело в том, что молва приписывала Бомарше отравление обеих жен с целью овладения их *наследством*. Причем Сальери, упрекая Моцарта, говорит, что у того – “страх *ребячий*”: тема детей здесь также возвращает к теме наследия. Все это так или иначе актуализует болезненную для Моцарта тему неадекватного обращения с собственным наследием. (Сальери в монологе 1-й сцены обвинял Моцарта в формально близком грехе: “Наследника нам не оставит он”; однако по существу он навязывал неадекватный критерий, требуя возможности воспроизводимости и повторения там, где речь идет о принципиально невозпроизводимом индивидуальном творчестве гения [5]). Отмеченная выше комбинация мотивов позволяет, таким образом, хотя бы отчасти прояснить вопрос о том, почему же в разговоре с Сальери мысль Моцарта совершила столь внезапный скачок – от похвалы “славной вещи” и цитирования музыкального мотива до вопроса о преступлении.

Этот вопрос имеет в данном контексте еще один аспект, связанный с темой работы на заказ, актуальной для Моцарта в связи с работой над Реквиемом. Сальери написал музыку “Тарара” на либретто самого Бомарше, причем Моцарт своей репликой подчеркивает заказной характер этой работы: “Ты для него Тарара сочинил, Вещь славную”. Слухи об отравлении, якобы совершенном Бомарше, актуализуют параллель, крайне неблагоприятную для Моцарта: получилось бы, что оба “друга” (Сальери и Моцарт) создали музыку по заказу сил, связанных со смертью: Бомарше в одном случае, черного человека – в другом. Более того, хотя Моцарт сам и не писал ничего для Бомарше непосредственно, косвенным образом и он связан с ним творческими отношениями – Моцартом написана опера “Женитьба Фигаро” (либретто да Понте) на основе одноименного произведения Бомарше. Если бы слух о якобы совершенных Бомарше преступлениях оказался правдивым, это означало бы, что вопреки намерениям автора музыки и его формуле о гении и злодействе фактически получился бы своего рода *творческий союз гения и злодея*, бросающий тень не только на Сальери, но и на *самого Моцарта*. А поскольку Моцарта и без того мучит, из-за его работы на заказ, мотив передачи музыки в недолжные руки, получается (с учетом сказанного нами в предыдущем абзаце) своего

³ Известно, кстати, что реальный заказчик реквиема – граф Вальзег цу Штуппах – имел обыкновение исполнять под своим именем написанные для него по заказу произведения. Была ли в действительности уступка авторства четко оговорена при получении заказа Моцартом, не вполне ясно. Для нас, однако, важно то, что пушкинский Моцарт, судя по представленным в основном тексте статьи аргументам, рассматривал ситуацию именно так. На содержательный смысл нежелания Моцарта “расстаться” со своей работой обратил внимание В. Непомнящий, предложивший, однако, довольно туманную интерпретацию: «Не Реквием его “тревожит”, а “черный человек”; не смерть, а само зло (коего наиболее для нас “тяжеловесный представитель” – смерть» [3, с. 902]. Эти рассуждения никак не объясняют, почему же, действительно, Моцарту “жаль расстаться” с готовой работой.

рода резонанс сразу нескольких мотивов, приводящий к столь неожиданному вопросу Моцарта⁴.

“Нежданная шутка” и “незапный мрак”

В тексте есть одно место, на странность которого обратил внимание В. Рецептер [1]: «Прежде чем сыграть “безделицу”, Моцарт пересказывает Сальери ее содержание <...>. Музыкант – музыканту, композитор – композитору, Моцарт – Сальери, не просто сел да сыграл, а толкует вещь прежде на словах, как какой-нибудь современный музыковед на лекции» [3, с. 366]. Рецептер предложил чисто психологическое объяснение этого обстоятельства: “Возможно, Моцарт так поражен встречей, а затем мрачной вспышкой Сальери <...>, что просто играть не может и собирается с силами <...>”. Уязвимость этого объяснения заключается в его произвольности; совершенно конкретный эпизод действия толкуется с привлечением гипотетических соображений, которые апеллируют к нюансам внутренней жизни и сами нуждаются в обосновании – в таком подходе характерная для пушкинских (драматических – особенно!) произведений точность неизбежно размывается. Другая интерпретация пересказа предложена М. Новиковой [7, с. 555]: он приведен для того, чтобы читатель узнал о переключке арии из “Дон Жуана” и экспромта. Фактически такое “объяснение” означало бы, что Пушкин действительно допустил несообразность – просто для того, чтобы успешно решить какую-то совсем другую задачу. Нам это представляется совершенно невероятным.

Есть еще одна относящаяся к музыке странность. Пересказанная Моцартом картина настолько явно ассоциируется с финалом “Дон Жуана”, что получается не просто “переключка арии и Экспромта” [7, с. 555], а прямое и потому избыточное повторение, совершенно нехарактерное для Пушкина.

⁴ В работе [6] предложено другое объяснение внезапного перехода в разговоре Моцарта и Сальери к теме отравления. Оно существенным образом опирается на то, что цитируемому Моцартом “Ла ла ла ла... авторы находят соответствие в “Ля-ля-ля” в одном из эпизодов “Тарара”. По нашему мнению, приведенная в пушкинском тексте музыкальная фигура является слишком общей и выглядит скорее как условное обозначение музыкальной цитаты, чем сама цитата. Чтобы столь общая фигура действительно оказалась цитатой, как минимум требуется абсолютная точность совпадения, однако четырехкратное “ла”, оканчивающееся многоточием, не совпадает с трехкратным “ля”, оканчивающимся восклицательным знаком. С другой стороны, именно общий характер этой фигуры делает ее особенно пригодной для передачи не столько конкретной отсылки, сколько общего же смысла. Так, в предыдущей работе [5] мы связали её с темой повторения, актуальной для творческой и жизненной позиции собеседника Моцарта.

На наш взгляд, дело обстоит следующим образом. Словесный текст Моцарта на самом деле *не является предварительным пересказом* музыки, которую он исполняет перед Сальери – композитор (а тем более гениальный) действительно не мог повести себя так с уважаемым им коллегой; здесь В. Рецептер совершенно прав. То, что сообщено Моцартом за фортепиано перед началом игры, относится к начальному состоянию *до* исполняемой музыки и представляет собой экспозицию. С формальной стороны появление такого пересказа может быть оправдано вырванностью из контекста⁵, так как это еще не законченный отрывок, который не представляет собой всего целого. Содержательный же момент состоит в том, что при таком понимании музыка относится не к наступлению “незапного мрака” (это уже произошло), а описывает *реакцию* на этот мрак со стороны – композитора. Попутно решается и парадокс повторения. На самом деле “безделица” Моцарта не повторяет собой “Дон Жуана”, а представляет собой следующий после него этап и начинается там, где “Дон Жуан” закончился: это музыка, заглянувшая *по ту сторону* “мрака” и воплощающая *ответ творца* на его наступление; пересказ же заменяет собой отсутствующую здесь музыкальную цитату.

Вспомним теперь, что согласно замыслу шутки (как это обосновано нами выше) автор и исполнитель его музыки должны были находиться за дверью, невидимые слушателем – музыка должна была звучать с *той* стороны. Исполнитель же музыки – слепой скрипач – *был в определенном смысле сам поражен “мраком”, но тем не менее сумел остаться музыкантом*. Так что сымпровизированный Моцартом шутливый экспромт с участием слепого скрипача оказывается пародийным театрализованным вариантом его “безделицы”: в обоих случаях (серьезном и шутливом) Моцартом воплощена волнующая его тема ответа музыки на угрозу ее лишения и наступление небытия.

Слепой скрипач и черный человек

Обратим теперь внимание, что в целом ряде пунктов *соотношение между Моцартом и скрипачом напоминает соотношение между, соответственно, черным человеком и самим Моцартом*. Моцарт является по отношению к скрипачу заказчиком музыки, причем скрипач заказчика не видит и не знает, кто он. А невидимость и вре-

⁵ Здесь можно провести аналогию со словесными объяснениями, которые театральные актеры дают в концертных выступлениях перед показом отрывков из спектакля, чтобы ввести зрителей в курс дела. Эти объяснения относятся именно к предшествующей ситуации, но отнюдь не дублируют то, что актеры играют на концерте после словесного введения.

менная шутильная подмена исполнителя в планировавшейся шутке за дверью (“изъятие авторских прав” у исполнителя) оказываются эквивалентом анонимности и изъятия реальных авторских прав на музыку (фактически, самой музыки) у Моцарта в истории с черным человеком.

Получается, что стимулом для придуманной Моцартом шутки оказалась ситуация с заказом Реквиема. Моцарт как гениальный композитор и человек чуток к улавливанию скрытых повторяющихся соответствий (“лейтмотивов”) не только в музыке, но и в окружающей действительности. Сама по себе работа по заказу над Реквиемом не представляла ничего экстраординарного, а тем более зловещего для композитора. Однако продублированный на разных уровнях мотив утраты превращается для такого, улавливающего “тайные узоры” сознания, в неясную угрозу смерти и столь же неясное чувство вины (“Мне совестно признаться в этом...”, – говорит Моцарт) за свое невольное потворство этим силам добровольным отказом от собственного творения. Аномальная, непозволительная утрата имени творца, связываемая со смертью (отождествление имени и человека вообще является культурной универсалией) – в том числе и темой заказанного произведения, и искажение нормального процесса наследования – такой мотивный узор начинает тревожить Моцарта. Сам же черный человек, и функционально и по зримому облику воплощающий в себе мотив утраты и отсутствия имени, становится зримым эквивалентом смерти. На это накладывается и смутное беспокойство, источником которого является его “друг Сальери”, чьи претензии относятся как раз к неподобающему (по мнению Сальери) отношению Моцарта к его же собственной музыке, т.е. его творческому наследию.

В этом отношении задуманная Моцартом шутка оказалась своеобразной творческой “сублимацией” преследующих его проблем, страхов и предчувствий. Выдавая себя за исполнителя неумелой музыки, Моцарт как бы прикасался к ней рукой автора, зримо утверждая, что даже такая, изуродованная неумелым исполнением музыка все равно сохраняет связь со своим автором и не может быть от него отчуждена. В данной шутке (по её так и не реализованному замыслу) *пародируется сам процесс изъятия музыки у её подлинного автора и демонстрируется, что в конечном счете это оказывается невозможным*. При этом смутные предчувствия трагедии и тревога превращаются в шутку, причем *автор шутки выступает в роли того самого персонажа, с которым так связаны его тревоги*.

С другой стороны, стихия фольклорной анонимности, в которую погружает музыку Моцарта слепой скрипач, позволяет видеть здесь зеркаль-

ное отражение той (совсем иной) анонимности, которая связана с черным человеком: слепой скрипач оказывается его пародийным двойником-антиподом.

Кроме того, слепой скрипач представляет в некотором роде не только Моцарта, но и Сальери. Действительно, Сальери заявляет: “И не пошел ли бодро вслед за ним // Безропотно, как тот, кто заблуждался // И встречным послан в сторону иную?”. Но слепой скрипач пошел за Моцартом именно как ведомый, не понимающий подлинного замысла “автора”. Этот аспект шутки можно рассматривать как пародию на творческое кредо Сальери – следовать пути великих предшественников. Это кредо не было сформулировано Сальери в явном виде, но вполне определенным образом извлекается из анализа его отношения к творчеству [5]. Так что здесь Моцарт, как и во многих других случаях, демонстрирует чисто интуитивное проникновение в самую суть явления.

Сальери можно сопоставить, в контексте задуманной шутки, и с черным человеком. С одной стороны, черному человеку нужно было, в конечном счете, устранить личностное присутствие Моцарта в его музыке и тем самым отделить музыку от творца. С другой стороны, Моцарт не может не чувствовать, что оказываемое на него со стороны Сальери давление (“Ты, Моцарт, недостоин сам себя”) также объективно направлено на разделение творца и его музыки. В этом отношении замысел шутки Моцарта, как он реконструирован выше, как раз и пародировал попытку разделения автора и его творения, автора и исполнителя.

Ранее нами уже отмечалось, что внешний по отношению к жизненной ситуации текст, с персонажами которого соотносятся действующие лица произведения, может у Пушкина представлять их существенно неоднозначным и формально противоречивым образом (так, например, в “Выстреле” каждый из его главных героев представляет собой в разных аспектах разных персонажей легенды о Вильгельме Телле [8]). В “Моцарте и Сальери” аналогичная закономерность переносится внутрь самого текста и приводит к неоднозначному соответствию между его разными эпизодами и персонажами. Причем тот факт, что такая неоднозначность проявляет себя одновременно (например, скрипач “в качестве” и черного человека и Сальери), создает своеобразную “полифонию”, столь уместную в произведении о музыке и композиторах.

Автоцитирование

В том, что касается структуры шутки как целого, важно еще одно обстоятельство, устанавли-

вающее связь между этим замыслом и музыкой Моцарта. Согласно наблюдениям Б.М. Гаспарова, исполнение слепым скрипачом музыки из “Дон Жуана” в доме Сальери представляет собой аналог сцены как раз из этой оперы Моцарта, где в окарикатуренном виде звучат музыкальные цитаты из “Свадьбы Фигаро” – той самой оперы, отрывок из которой скрипач исполнял в трактире: “шедевр, изуродованный уличными музыкантами, наигрывающими на потеху публике” [9, с. 118]. Однако невозможно согласиться с выводами, которые делаются из этих наблюдений, – о том, что игра слепого скрипача привела Моцарта “к творческой находке” в музыке, и что перед читателем – “Моцарт, который буквально с о з д а е т свою музыку на наших глазах, и создает ее такой, какой она предстает в реальных произведениях композитора” (разрядка Б.М. Гаспарова) [9, с. 118]. Эти внешне привлекательные рассуждения противоречат фактической стороне дела, поскольку обе оперы Моцарта уже написаны к моменту шутки. Безымянная “безделица” также была создана Моцартом еще до встречи со слепым скрипачом, причем очевидного соответствия этой “безделицы” в законченных “реальных произведениях композитора” нет и быть не может, так как в пушкинской трагедии она предстает как незаконченный отрывок, написанный совсем незадолго до смерти.

Между тем, пушкинский Моцарт действительно демонстрирует в истории со скрипачом характерные приметы гения, только относятся они не к музыке как таковой (которая, повторяем, уже написана, так что прибавить здесь Моцарту нечего), а к соотношению между музыкой и “текстом” жизни. А именно, задумав эпизод со скрипачом так, что он оказался бы, в отношении структурных свойств, пародийным отзвуком истории с черным человеком, Моцарт продолжил линию автоцитации, идущую от двух своих предыдущих опер. Кроме того, он подключил (если говорить о замысле шутки) эпизод со скрипачом к своему текущему произведению, которое шел показать Сальери, выстроив целую цепь, последовательные звенья которой связаны отношением автоцитирования и/или пародирования: “Женитьба Фигаро” – “Дон Жуан” – шутка со скрипачом – “безделица”⁶.

⁶ Стройность конструкции, включающая в себя разные произведения Моцарта, существенно определяется тем, что скрипач сыграл арию именно из “Дон Жуана”, а не другого произведения Моцарта. На наш взгляд, случайный выбор здесь исключен – ведь речь шла о реализации целостного замысла, и у Моцарта было достаточно времени, чтобы дать скрипачу ясное задание, что он должен играть, а не оставлять успех шутки на произвол исполнителя. Фраза же “Из Моцарта нам что-нибудь!” вызвана желанием создать впечатление импровизации, а не выполнения скрипачом задания.

Задуманная Моцартом шутка сорвалась. В результате Моцарт в определенном смысле сам попал в положение слепого скрипача, предьявив вместо полноценного оригинала “изуродованный шедевр”. Тем самым даже неудача гения, структурно воспроизведя на другом уровне сам замысел, сохранила на себе его печать.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Выше мы проанализировали, как должна была выглядеть шутка Моцарта по его первоначальному замыслу, и в чем состоял ее смысл. В этой шутке – как она была задумана – высветились проблемы, волновавшие её автора. Своим тревогам и предчувствиям Моцарт дал чисто творческий ответ – придумал шутку, в которой эти тревоги пародируются. Механизм ее возникновения связан с тем, что Моцарт – как и подобает гениальному композитору – улавливает в самой жизни не просто отдельные факты, а повторяющиеся отношения между ними – своего рода лейтмотивы, смысл которых и отображается в замысле шутки. Причем эти исходные лейтмотивы были продублированы в разных обстоятельствах, а то, что соответствует им в замысле шутки, возникает на совсем другом материале в другом контексте, причем сразу в нескольких аспектах. В результате творческий ответ Моцарта на жизненные обстоятельства оказывается не буквальным, а структурным воспроизведением ситуации, т.е. происходит на весьма абстрактном уровне⁷, причем как восприятие Моцартом самой жизни (а не только музыки как таковой), так и его реакция оказываются полифоничными, то есть “музыкальными”.

В замысле своей шутки пушкинский Моцарт проявил себя как режиссер и актер, создавший целостный миниспектакль, и сделавший материалом для творчества в том числе и то, что служит ему препятствием – как это было характерно и для самого автора произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Рецентер В.Э.* “Я шел к тебе...” (“Моцарт и Сальери”) // Вопросы литературы. 1970. № 9.
2. *Бонди С.* “Моцарт и Сальери” // Бонди С. О Пушкине. М., 1978.

⁷ Это касается и “проблемы подозрений”. Нам представляется, что высказанная в [1] мысль о необходимости учесть в произведении трагедию не только Сальери, но и Моцарта, совершенно правильна, однако предположение о непосредственных, прямых подозрениях в адрес Сальери со стороны Моцарта является неадекватным упрощением, вносящим в произведение неуместные здесь уголовно-деятельные мотивы.

3. “Моцарт и Сальери”, трагедия Пушкина. (Движение во времени). М., 1997.
4. *Беляк Н.В., Виролайнен М.Н.* “Моцарт и Сальери”: структура и сюжет // Пушкин. Исследования и материалы. Вып. XV. М., 1995.
5. *Заславский О.Б.* Пушкинский Сальери и творчество // Изв. РАН. Серия литературы и языка, 2001. Т. 60. № 4.
6. *Беляк Н.В., Виролайнен М.Н.* “Там есть один мотив...” (“Тарар” Бомарше в “Моцарте и Сальери” Пушкина) // Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1989. Вып. 23.
7. *Новикова М.* Вещее зеркало // “Моцарт и Сальери”, трагедия Пушкина. (Движение во времени). М., 1997.
8. *Заславский О.Б.* Двойная структура “Выстрела” // Новое литературное обозрение. 1997. № 23.
9. *Гаспаров Б.М.* “Ты, Моцарт, недостойн сам себя” // Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1974.