



УДК 821.161.1.09«18»

ББК 83.3(2Рос=Рус)5

КРИЗИС РАЗЛИЧИЙ И РИТУАЛЬНОЕ УБИЙСТВО В «МОЦАРТЕ И САЛЬЕРИ» А.С. ПУШКИНА

С.Б. Калашиников

В статье рассматривается сюжет «Моцарта и Сальери» Пушкина с точки зрения ситуации миметического кризиса и ритуального убийства (жертвоприношения). Автор доказывает, что образ Сальери относится к категории образов самозванцев в творчестве поэта и вписывается в метасюжет взаимодействия «истинный поэт vs. самозванный поэт». В статье выявляются признаки поэта-самозванца и побудительные мотивы его соперничества с истинным поэтом.

Ключевые слова: миметический кризис, жертвоприношение, ритуал, поэзия, самозванство, соперничество, насилие, метасюжет.

«Миметический кризис», или «кризис различий», как особое культурологическое понятие, введенное в научный обиход современным французским исследователем Рене Жераром, связано с комплексом так называемых первичных элементов «центрации» человеческого сообщества – мимесисом, насилием и жертвоприношением. А.И. Пигалев комментирует эту ситуацию так: «...если каждый член сообщества подражает каждому, то возникает весьма своеобразная система с обратной связью, которая может развиваться только в направлении усиливающегося соперничества. <...> Когда желание присвоить один и тот же объект благодаря мимесису охватывает всех членов сообщества, они превращаются в “братьев-врагов”, и возникает “миметический кризис”, то есть всеобщее со-

перничество, а сообщество оказывается пронизанным разрушительным взаимным насилием» [1, с. 169]. Особенно ощутимым становится это насилие внутри небольших замкнутых сообществ, организованных по корпоративному принципу, в том числе и в сообществах творческих. В качестве всеобщего объекта обладания в этом случае выступает не материальный объект, а творческий дар.

Специфика дара как священного объекта состоит в том, что он обретается не по воле самого человека, а санкционируется источником абсолютной духовной важности, то есть Богом. Его нельзя заслужить «усильным, напряженным постоянством» и использовать в личных интересах – ради достижения славы и успеха. Выступая в качестве желаемого «предмета» обладания, дар становится источником постоянного и усиливающегося соперничества. Невозможность его присвоения сосредоточивает энергию конкуренции на первоисточнике дара – самом Дарителе, то есть

Боге. Недостигаемость данного объекта вынуждает участников миметического кризиса использовать метафоры замещения и перенаправлять энергию соперничества на сознательно выбранную жертву. «Если объект насилия недостижим, – отмечает А.И. Пигалев, – гнев переносится на случайный, первый попавшийся объект, который и выполняет функцию замещения. Если же этот объект выбрать не случайно, то он станет своеобразным молниеводом, позволяющим напряжению внутри человеческого коллектива уничтожить жертву – и только ее» [1, с. 170].

Наиболее полно в творчестве Пушкина эта схема «со-ревновательности» за дар представлена в «Моцарте и Сальери».

Для Сальери недостижимым объектом соперничества становится Бог. Не случайно произведение начинается с метафизической декларации, подвергающей сомнению сам факт существования источника высшего авторитета: «Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет – и выше» [2, с. 323] ¹. В этой ситуации первым и главным объектом соперничества, выполняющим функцию замещения, становится сам Сальери, который «осемнадцать лет» носит яд, готовясь себя умертвить, то есть принести в жертву. Однако имитируя все это долгое время свойства первоначальной жертвы, Сальери ощущает недостаток энергии социальных ожиданий, направленных против него, а также собственной решимости к осуществлению ритуального жертвоприношения: он не чувствует существенных отличий от других представителей «музыкального сообщества». Все они приблизительно в одинаковой мере обладают славой и успехом и в одинаковой мере владеют своим даром. Эта одинаковость не может спровоцировать «кризиса различий» и стать источником всеобщего соперничества. Потенциально такую ситуацию равновесия могло бы нарушить появление в музыке чего-то настолько прекрасного и недостижимого по своей красоте, что жажда присвоения этого объекта была бы столь же сильной, сколь и невозможность обладания им. В этом случае Сальери готов совершить самоуничтожение, назначив себя добровольной жертвой в ситуации соперничества с самим Богом. Именно недостижимость источника зависти и обладания вынуждает его

энергию внутренней раздвоенности направить на себя и в течение долгого времени вынашивать мысль о самоубийстве:

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать 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... (с. 328)

Останавливает его от совершения этого ритуального действия надежда хотя бы еще раз испытать «творческую ночь и вдохновенье», упоить себя божественным восторгом обладания даром:

Что умирать? я мнил: быть может, жизнь
Мне принесет незапные дары;
Быть может, посетит меня восторг
И творческая ночь и вдохновенье;
Быть может, новый Гайден сотворит
Великое – и наслажуся им... (там же)

Только с появлением Моцарта объект обладания, а значит, и соперничества, оказывается в области непосредственного контакта и может быть точно идентифицирован:

...И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил! (там же)

Именно Сальери использует метафору замещения и называет Моцарта богом: «Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь; Я знаю, я» (с. 327). Это отождествление Моцарта с первичным объектом соперничества, то есть Богом, делает его не случайной, а намеренной жертвой. Теперь Сальери необходимо убедить Моцарта в его избранности в качестве жертвы, для чего подыскиваются признаки ущербности соперника по сравнению с остальными членами «музыкального сообщества»:

...О небо!
Где ж правота, когда священный дар,
Когда бессмертный гений – не в награду
Любви горящей, самоотверженья,
Трудов, усердия, молений послан –

А озаряет голову безумца,
Гуляки праздного?... (с. 324–325)

Окончательно Сальери утверждает в выборе жертвы лишь тогда, когда Моцарт сам признается в своей отличности от других, по сути, подтверждая рассказом о «черном человеке» свое безумие и признавая собственную обреченность:

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 (с. 330).

Поведение Моцарта подтверждает мысль Сальери о безумии носителя «священного дара», об отклонении от нормы, эквивалентом которой становится «усильное, напряженное постоянство» таких музыкантов, как сам Сальери, а также его «товарищей в искусстве дивном».

Таким образом, и жертва, и насильник взаимно соглашаются со своим ритуальным статусом. Как только жертва оказывается убеждена в этой функции, вокруг нее начинает формироваться энергия социальных ожиданий, то есть некое общественное мнение, способное направить совершаемое над жертвой насилие в «законное» русло и оправдать его с точки зрения «всеобщей целесообразности»: сообщество готово пожертвовать своей ущербной частью ради сохранения целого. Такое насилие является теперь уже не случайным, а сознательным, то есть мотивированным тем, что обеспечивает мир внутри общности. Именно поэтому Сальери, назначив жертву и фактически получив ее согласие на статус жертвы, начинает действовать от лица этого сообщества, сосредоточив на Моцарте им же самим смоделированную энергию общественных ожиданий и убеждая себя в том, что он действует ради сохранения этого сообщества:

...я избран, чтоб его
Остановить – не то мы все погибли,
Мы все, жрецы, служители музыки,
Не я один с моей глухою славой... (с. 327)

Подобная схема действий определяет, следуя законам пушкинской художественной

логики, самозваную, то есть ложную, сущность творчества Сальери. Он ведет себя в точном соответствии с прочими самозванцами Пушкина – Годуновым, Отрепьевым, Пугачевым и др., с той лишь разницей, что для них объектом соперничества и присвоения становится власть, а для Сальери – творческий дар, природа которого столь же священна, что и природа власти. В Сальери, таким образом, отчетливее, чем в других «самозванных поэтах» Пушкина (например, безымянном поэте-льстеце из «Бориса Годунова»), обнаруживаются черты творческого самозванства.

Можно выделить основные его признаки:

1. Имитация дара. Сальери – очень тонкий и виртуозный *имитатор* дара. Его технические навыки (иначе говоря, подражательные, *миметические* способности) чрезвычайно высоко развиты:

Ремесло
Поставил я подножием искусству;
Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки мертвцев,
Музыку я разъял, как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию (с. 323).

Именно подражательные способности позволяют Сальери ощущать равенство с другими представителями музыкального сообщества и идентифицировать себя как равного им в «искусстве дивном», избегая ситуации «кризиса различий» и не аккумулируя в себе разрушительной энергии соперничества. Напротив, тождество со всеми вызывает в нем ощущение счастья и внутренней удовлетворенности, создает иллюзию обладания даром:

Я счастлив был: я наслаждался мирно
Своим трудом, успехом, славой; также
Трудами и успехами друзей,
Товарищей моих в искусстве дивном (с. 324).

Лишь освоив анатомию музыки, став глубоким знатоком в узкой профессиональной сфере, он позволяет себе «предаться неге творческой мечты». Таким образом, имитация дара направлена Сальери исключительно вовне и осуществляется с единственной целью: он моделирует энергию корпоративных ожиданий и через внешние признаки обладания творческим даром (аскетический образ

жизни, высочайшее исполнительское мастерство) убеждает сообщество в том, что является носителем священной *сущности* этого дара. Однако схема, выстроенная Сальери, носит двунаправленный характер и обладает эффектом обратного воздействия: многократно усиленная энергия социальных ожиданий фокусируется на самом Сальери и позволяет ему осуществить самоидентификацию себя в качестве гения. Использование этой манипулятивной техники свидетельствует о типологическом тождестве образа Сальери с другими самозванцами Пушкина – Годуновым, Отрепьевым и Пугачевым.

2. Еще один признак самозванства, непосредственно связанный с высоко развитыми подражательными способностями носителя этой сущности, состоит в том, что каждое свое действие на избранном поприще самозванец обязательно сопровождает **ссылкой на авторитет**. Апелляция к авторитетам необходима Сальери для того, чтобы осуществить более полную самоидентификацию. Первым из таковых является Глюк, знакомство с музыкой которого переориентировало творческие устремления Сальери в первый раз:

...Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны
(Глубокие, пленительные тайны),
Не бросил ли я все, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,
И не пошел ли бодро вслед за ним
Безропотно, как тот, кто заблуждался
И встречным послан в сторону иную? (с. 324)

Лишенный чувства внутренней правоты и постоянно сомневающийся в своем даре, Сальери подстраивает строй своих музыкальных произведений – благодаря чрезвычайно развитым миметическим способностям – под законы чужой гармонии. Он подражает *технике* Глюка, но при этом по-прежнему не способен выразить *себя*. Постоянно сверяя свой путь в музыке с чужими достижениями, Сальери пристально следит за «собратьями» по цеху:

Нет! никогда я зависти не знал,
О, никогда! – ниже, когда Пиччини
Пленил умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал первый раз
Я Ифигении начальны звуки (с. 324).

Ему удавалось удачно имитировать музыке современников, не испытывая чувства зависти, потому что его ремесленного мастерства было для этого вполне достаточно. Отсутствие «кризиса различий» делало его не уникальным, а равным «товарищам в искусстве дивном». Но Моцарт привнес в музыку то, что не удастся сымитировать Сальери, – живое чувство и страсть. Его миметических навыков недостаточно для того, чтобы сравняться с Моцартом в подобной имитации. Отсюда и возникает комплекс зависти, жажда обладания тем, чего нет у него, что отличает Моцарта от Сальери и остальных композиторов-современников:

Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских... (с. 328)

Или:

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность! (с. 327)

Самоидентификация Сальери происходит благодаря отождествлению себя с некоей авторитетной точкой зрения, которая позволяет ему чувствовать в себе уверенность и говорить от лица целого сообщества. Даже финальный его монолог содержит в себе апелляцию к некоему стереотипному суждению со ссылкой на авторитетное «общественное мнение»:

...Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы – и не был
Убицею создатель Ватикана? (с. 332)

Сальери демонстрирует здесь претензии на «единоличное обладание совокупным опытом» и «на его произвольную переработку» [1, с. 161]. Он считает, что без высочайшего профессионализма, достигнутого «упорным постоянством» и систематическим принуждением себя (то есть насильем над собой, уподобляющим Сальери первоначальной жертве) и подкрепленного авторитетом предшественников, не только он не имеет права выразить в музыке свои чувства, но и всякий другой композитор. Успеха у публики оказывается достоин лишь тот, кто, подобно Сальери, всего себя добровольно принес в жертву искусству:

Отверг я рано праздные забавы;
 Науки, чуждые музыке, были
 Постылы мне; упрямо и *надменно*
 От них отрекся я и предался
 Одной музыке (здесь и далее
 в примерах курсив наш. – С. К.) (с. 323).

Поэтому именно слава и известность становятся для него мерилем одаренности, так как они аккумулируют в себе энергию положительных социальных ожиданий, направленных на самого имитатора дара и позволяющих ему осуществить свою творческую идентификацию.

3. Стремление к славе и успеху. Самозванец всегда мыслит себя объектом пересечения многих социальных ожиданий. Его личностная самоидентификация происходит за счет фокусировки энергии общественного мнения на собственной персоне.

Первоначальные опыты в искусстве были у Сальери робкими и предназначались только для себя. Они, по его мнению, еще недостаточно технически совершенны, чтобы снискать должной славы, хотя и не лишены признаков вдохновенного чувства:

Нередко, просидев в безмолвной келье
 Два, три дня, забыв и сон и пищу,
 Вкусив восторг и слезы вдохновенья,
 Я жег мой труд и холодно смотрел,
 Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
 Пылая, с легким дымом исчезали (с. 324).

Сальери полагает, что все рожденное им создано исключительно для себя, для *собственного* удовольствия и наслаждения. Нарциссичность его натуры подтверждается тем, что он сжигает собственный труд. Он любит не саму музыку, а себя, ее сочиняющего, поэтому сожжение написанного – эффектный театральный жест, рассчитанный на единственного зрителя, то есть на самого себя, глядящего на себя же со стороны. Самое большое наслаждение доставляют ему *его* самоотвержение, *его* «усильное, напряженное постоянство», те жертвы, на которые он идет ради *своей* будущей славы. Сальери влюблен в себя, преодолевшего «ранние невзгоды», сделавшего «первый шаг» и справившегося со скукой «первого пути». Даже когда слушает «Реквием» умирающего Моцарта, он упивается не столько самой музыкой, сколько собой, слушающим эту музыку и способным оценить ее божественное совершенство.

Рефлексия Сальери позволяет ему отслеживать все стадии собственного «творческого» становления и особенно упиваться последней, позволившей вкусить ему известность:

Усильным, напряженным постоянством
 Я наконец в искусстве безграничном
 Достигнул степени высокой. Слава
 Мне улыбнулась; я в сердцах людей
 Нашел созвучия своим созданьям (с. 324).

Несмотря на самоотвержение, которым надменно гордится Сальери, он не чужд самых утонченных наслаждений. Его себялюбивая натура испытывает сладострастное удовольствие от ощущения тайного превосходства над остальными:

Я стал творить: но в тишине, но в тайне,
 Не смея помышлять еще о славе (там же).

Эта жадность, с которой Сальери вкушает восторги, сопоставима с жадностью скупого рыцаря из тех же «Опытов драматических изучений»: ему важно не само количество накопленных денег, а чувство *обладания* ими. Обладание восторгом дает Сальери ощущение власти над музыкой. Это то, к чему Сальери и стремился: одержать над музыкой верх, подчинить ее себе и собственному профессионализму, которому так долго и самоотверженно пришлось учиться. Ему нестерпимо думать, что кто-то еще сможет услышать эти звуки или создаст лучше них. Он хотел бы наслаждаться ими в гордом одиночестве. Поэтому и вызывает у него пароксизм зависти уличный скрипач. Слепой становится *жертвой* негодования «жреца музыки», поскольку так же, как и Моцарт, наделен признаками ущербности – слепотой:

Мне не смешно, когда маляр негодный
 Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
 Мне не смешно, когда фигляр презренный
 Пародией бесчестит Алигьери.
 Пошел, старик (с. 325–326).

Слепой слышал Моцарта не так, как его слышал Сальери, не столь профессионально и точно – и осквернил его, Сальери, впечатления и восторги.

4. Еще одним признаком всякого самозванца следует считать обязательное моде-

лирование образа соперника. Перманентная конкуренция становится единственным способом существования Сальери-самозванца. Со-ревновательность с другими обладателями дара и творческая ревность к ним вынуждает его постоянно моделировать образ врага, являющегося одновременно и наоборот по «творческому цеху».

Самозванство как насильственное присвоение власти или божественного дара всегда заинтересовано в сокрытии своих подлинных причин и предполагает *публичную* демонстрацию мнимых побудительных мотивов. Публичность действий необходима самозванцу как способ самоидентификации и постоянного утверждения своей власти или права обладания даром. В связи с этим возникает необходимость в сознательном выборе жертвы, которая хотя бы на некоторое время восстановила бы единодушие внутри самозванца, сняла бы внутреннюю раздвоенность и позволила бы видеть врага не в себе, а вне себя, могла бы перенаправить насилие вовне, на другого, чтобы избежать воздействия разрушительной энергии конкуренции с Богом на себя. Поэтому самозванец всегда перекладывает ответственность за совершаемое насилие на своего соперника.

Публичным побудительным мотивом противостояния Моцарту для Сальери становится установление единодушия в сообществе «жрецов музыки», стремление сохранить его целостность путем целенаправленного насилия. Моцарт объявляется источником этой дестабильности, хотя истинная причина выбора его в качестве объекта «официального» насилия заключается в том, что он должен «заместить» (и тем самым скрыть) жертву первичного насилия – насилия Сальери над *собственным* даром. Когда действие изначальной жертвы заканчивается, возникает необходимость порождения нового насилия, подменяющего истинные причины насилия первичного. Если первичный импульс соперничества и, стало быть, насилия, направлен Сальери на самого себя как метафору замещения недостижимого Бога, то вторичный импульс требует моделирования в качестве жертвы «брата-врага». Причем Моцарт не является первым и единственным «врагом» Сальери: враждебные интенции, вызванные творческим соперничеством, возникали у него

и ранее: «сидел я часто / С врагом беспечным за одной трапезой» (с. 328), «быть может, мнил я, злейшего врага / Найду; быть может, злейшая обида / В меня с надменной грянет высоты...» (там же). Напряжение соперничества, направленное вовне, сосредоточивается в конце концов на Моцарте – источнике восторга и зависти одновременно:

И я был прав! и наконец нашел
Я моего врага, и новый Гайден
Меня восторгом дивно упоил! (там же)

5. Самозванец всегда мыслит себя орудием судьбы, творящим справедливое возмездие, и ощущает свой избраннический удел. Он никогда не действует от своего имени, но только от лица корпорации (то есть некоей коллективной точки зрения) или судьбы (и в этом случае считает себя орудием божественного провидения):

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 глухой славой... (с. 327)

В этих словах проявляется намеренное стремление присвоить себе «божественные полномочия» и сакральный статус, освятить свои действия источником высшей власти, санкционированной Богом. Поведение Сальери отчетливо вписывается в модель поведения прочих пушкинских самозванцев, которые осознают себя «орудием возмездия» для соперника (двойника-соперника) и рассматривают его в качестве искупительной жертвы. См., например, в «Борисе Годунове»:

Димитрий
(гордо)
Тень Грозного меня усыновила,
Димитрием из гроба нарекла,
Вокруг меня народы возмутила
И в *жертву* мне Бориса обрекла –
Царевич я (с. 264).

Или:

Самозванец
Мужайтесь, безвинные страдалцы –
Лишь дайте мне добраться до Москвы,
А там Борис *расплатится* во всем (с. 253), –

а также:

Но пусть *мой грех падет не на меня –
А на тебя, Борис – царевыйца* (с. 267).

Самозванец, таким образом, перекладывает ответственность за совершаемое насилие на своего соперника. «Для того чтобы группа людей (или лицо, выступающее от имени этой группы, взявшее на себя полномочия выступать от имени этой группы. – С. К.) восприняла свое коллективное насилие в качестве сакрального, то есть исходящего от божества, невиновность жертвы должна быть скрыта, она не должна осознаваться» [1, с. 188]. Именно поэтому Сальери подыскивает «вину» Моцарта, «перебирая» один за другим аргументы:

Что пользы, если Моцарт будет жив
И новой высоты еще достигнет?
Подымет ли он тем искусство? Нет;
Оно падет опять, как он исчезнет:
Наследника нам не оставит он.
Что пользы в нем? Как некий херувим,
Он несколько занес нам песен райских,
Чтоб, возмутив бескрылое желанье
В нас, чадах праха, после улететь! (с. 327–328)

Причем в данном случае «вина» будущей жертвы оценивается с коллективной точки зрения – точки зрения «жрецов, служителей музыки». Если до этого Моцарту «инкриминировалось» вопиющее несоответствие, по мнению Сальери, гениального дара и его носителя, то теперь – невозможность оправдать коллективные чаяния «музыкального сообщества». Превосходство этой коллективной точки зрения в том, что оно придает уверенности ее носителю и позволяет избежать личной ответственности, делая участников корпорации со-участниками ритуального убийства Моцарта.

Судьбоносность и богоизбранность Сальери, таким образом, оправдывается им самим тем, что сформулирована от лица некоей «касты жрецов» и является действием, направленным на уничтожение части ради сохранения целого. Именно так рассуждает Сальери, обосновывая необходимость осуществления сознательного насилия. Ритуальность этого убийства не вызывает сомнения,

потому что ситуация равенства и неразличимости всех участников «корпорации» трансформируется в противостояние «всех против одного». Это обстоятельство позволяет действовать Сальери уже не от своего только имени, как было показано в первой сцене пьесы:

А ныне – сам скажу – я ныне
Завистник. Я завидую, глубоко,
Мучительно завидую (с. 324).

И далее:

И я был прав! И наконец нашел
Я моего врага... (с. 328), –

а от лица всей корпорации музыкантов, придает ему вождь единодушие в ненависти, что неизбежно ведет к ситуации коллективного, то есть основанного на жертвоприношении, убийства:

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 глухой славой... (с. 327).

Только в этом случае *священное* насилие может привести к разрешению противоречий миметического кризиса и катарсическому очищению.

Неразрешимое и потому мучительное противоречие Сальери заключается в том, что он одновременно ощущает желание быть Моцартом, то есть богоизбранным гением (поскольку имеет внешние мотивации к этому), и невозможность быть им, поскольку не может уподобиться ему внутренне до неразличимости и вызвать к себе божественную благодать. В результате очарование, вызываемое Моцартом, закономерно превращается в непреодолимую ненависть. Это внутреннее противоречие усугубляется словами Моцарта о том, что оба они – гении:

Он же гений,
Как ты да я. А гений и злодейство –
Две вещи несовместные. Не правда ль? (с. 331)

Моцарт невольно подталкивает Сальери к ситуации «жертвенного кризиса», то есть ситуации стирания различий между его учас-

тниками, ситуации, в которой одновременно и нужно, и невозможно подражать сопернику. Причем на тождестве настаивает Моцарт, а невозможность этой тождественности осознается Сальери.

Именно после этих слов Сальери бросает яд в стакан Моцарта, то есть осознает возможность замещения собой Моцарта. Но эффект катарсиса в конце произведения (неожиданно для самого убийцы) не достигается, а исчезает, поскольку разрешение начального противоречия становится кажущимся и влечет за собой следующее противоречие:

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
Убицею создатель Ватикана? (с. 332)

Ритуальное убийство Моцарта совершенно, но инерция первоначальной жертвы в тот же момент перестает действовать, ибо со всей очевидностью становится видна невиновность

избранной жертвы, а зло, обращенное против нее, обращается теперь на самое себя в виде внутренней раздвоенности Сальери-самозванца. Насилие, обращенное на невинного, невинность которого очевидна с самого начала, необратимо открывает свою сугубо человеческую, а вовсе не божественную природу. В итоге именно зависть оказывается сутью того, что называется справедливостью, а самозванство Сальери оказывается соперничеством, обращенным против себя самого.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Далее при ссылке на это издание в круглых скобках будут указаны номера страниц.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Пигалев, А. И. Культура как целостность: (Методологические аспекты) / А. И. Пигалев. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2001. – 464 с.
2. Пушкин, А. С. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 4 / А. С. Пушкин. – М.: Худ. лит., 1960. – 598 с.

CRISIS OF DISTINCTIONS AND RITUAL MURDER IN “MOZART AND SALIERI” A.S. PUSHKIN’S

S.B. Kalashnikov

In article the plot of “Mozart and Salieri” Pushkin from the point of view of a situation of mimetic crisis and ritual murder (sacrifice) is considered. The author proves, that the image of Salieri concerns a category of images of impostors in creativity of the poet and “true poet vs. self-appointed poet” is entered in an interaction metaplot. In article signs of the poet-impostor and incentive motives of its rivalry with the true poet come to light.

Key words: *mimetic crisis, sacrifice, ritual, poetry, imposture, rivalry, violence, a metaplot.*