

ПУШКИНСКИЙ САЛЬЕРИ И ТИП ТВОРЧЕСТВА

© 2001 г. О. Б. Заславский

Показано, что пушкинскому Сальери свойствен вполне определенный (хотя и не сформулированный им явно) критерий, разделяющий тексты культуры на “правильные” и “неправильные”. Он состоит в том, что допускается только постепенное улучшение имеющихся образцов, тогда как все непредсказуемое и принципиально новое отвергается как преступное. В этом отношении убийство Моцарта предстает как совершаемое Сальери исправление “неправильно” работающего механизма культуры.

It is shown that Salieri in the Pushkin's work follows his own implicit criterion dividing texts of culture to “correct” and “incorrect” ones. This criterion consists in that one admits only gradual improvement of what is already present, whereas all unpredictable and qualitatively new is rejected as crime. In this aspect, the murder of Mozart, committed by Salieri, appears as repairing the “erroneously” working mechanism of culture.

Проблема “гений и злодейство” является центральной в “Моцарте и Сальери”. Соответствующие понятия семантически лежат в разных плоскостях: одно из них относится к области творчества, а другое – к области морали. Несмотря на это, в произведении художественными средствами демонстрируется, что “гений” и “злодейство” действительно составляют контрастную пару понятий. Указанная несовместность говорит о том, что обе эти области не являются независимыми. Соотношение между ними можно рассматривать двояко. В одном случае речь будет идти о невозможности гению совершить злодейство; творчество при этом поверяется морально. Именно это является основой традиционного подхода к “Моцарту и Сальери”. Можно, однако, предложить и обратную, менее очевидную постановку задачи: рассмотреть с точки зрения психологии творчества внутреннюю структуру мышления, которое является источником опасности для носителей творческого начала. В этом случае речь будет идти о том, чтобы мораль (точнее, ее нарушение) поверить творчеством: не сопутствуют ли нравственным изъянам изъяны чисто творческие? Другими словами, в контексте произведения, по нашему мнению, помимо вопроса “совместим ли гений со злодейством?” имеет смысл и вопрос “совместимо ли злодейство с гениальностью?”.

Творческий статус Сальери в произведении не очевиден. В отличие от Моцарта (как персонажа, так и исторической личности) он не может “предъявить” столь явных свидетельств гениальности, но и зачислять его в бездарности нет оснований. Для того, чтобы определить истинные возможности пушкинского Сальери в сфере творчества, следует обратиться не к музыке, а – в соответствии с природой литературного произведения – к слову. Именно в слове воплощены как

система конкретных взглядов и представлений Сальери, так и (что в данном случае более важно) глубинные принципы ее формирования и реализации. При этом, несмотря на более подробные монологи Сальери, основа и самая суть его мышления не эксплицированы, а истинное отношение Сальери к творчеству не высказано им в виде какой-либо абстрактной формулировки. Тем не менее, как будет показано в данной заметке, пушкинскому Сальери свойствен вполне определенный критерий, разделяющий тексты на “правильные” / “неправильные”, а убийство Моцарта в таком контексте предстает как совершаемое Сальери исправление “неправильно” работающего механизма культуры.

* * *

Рассмотрим вначале один из монологов Сальери, относящийся к теме искусства, и попытаемся выяснить, что именно в этой сфере Сальери не приемлет:

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

Здесь последовательно выражено негодование по трем поводам (включая эпизод, который дал непосредственный толчок тираде):

- 1) слепой скрипач играет Моцарта,
- 2) “маляр негодный” “пачкает Мадонну Рафаэля”,
- 3) “фигляр” пародирует Данте.

Обратим внимание, что деятельность живописца во втором пункте по своему характеру является дублированием: это если и не буквальное

копирование, то во всяком случае создание изображения на основе уже имеющегося великого образца (именно это и позволяет говорить, что кто-то “пачкает Мадонну Рафаэля”). Но вовсе не дублирование возмущает Сальери, а низкий уровень исполнителя (“маляр негодный”). Тем самым сделанное высказывание оставляет открытой возможность благосклонно отнестись к подобному рода изображению, но сделанному умелой, высоко профессиональной рукой. Сальери приравнивает п.2) и п.1) потому, что в обоих случаях речь идет о низком профессиональном мастерстве. При этом он игнорирует следующую существенную разницу. В п.1) музыкальный текст, написанный Моцартом, и текст – исполнение скрипача – принадлежат *разным* уровням; это разные звенья творческого процесса (хотя, разумеется, неравноценные): второе представляет собой вариант реализации первого и в принципе входит в художественное задание автора (музыка пишется для того, чтобы ее исполняли). Что же касается п.2), то здесь воспроизведение происходит *на том же* уровне, что и текст-образец. Поэтому оно избыточно и независимо от мастерства исполнителя приводит к повторению.

Сальери также приравнивает п.1) и п.3). Однако если скрипач исказил Моцарта вследствие своей неумелости, то задача фигляра как раз и состоит в намеренном снижении, что полностью игнорируется Сальери. Далее. Приравнивая искусство пародии деятельности фигляра, Сальери игнорирует разницу между деятельностью исполнителя и создателя новых текстов. В рассуждениях Сальери также смешаны два принципиально различных вида искажения текста. Первый связан с ошибками, ухудшающими исходный текст (в данном случае музыкальный) и приводящими к потере информации. Второй связан с такой структурной трансформацией исходного текста, в результате которой получается новый текст, новая информация. Отрицание права на пародию является у Сальери, как мы увидим, частным случаем отрицания естественных условий культурного процесса, необходимо включающего в себя, в том числе, создание принципиально новых текстов на основе структурных трансформаций уже существующих.

В своей философии искусства Сальери уделяет роли великих образцов особое место. В негативных высказываниях Сальери содержится запрет на их искажение. Вместе с тем, позитивная программа в этом отношении у Сальери также есть, хотя она дана в менее явной форме. Это вполне естественно, императивные высказывания Сальери вызваны грубым нарушением (с его точки зрения) норм; в то же время сами эти нормы представляются ему столь естественными, что не требуют специальной формулировки.

Вот как говорит Сальери о принципиальном, поворотном моменте своей творческой жизни:

Что говорю? 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?

Сальери реализовал себя в том, что “бодро” пошел вслед по стопам великого композитора. О своих надеждах слушателя музыки, об ожидании новой, великой музыки Сальери говорит:

Быть может, новый Гайден сотворит
Великое – и наслажуся им...

Здесь речь шла о еще не созданных и, казалось бы, полностью непредсказуемых произведениях – как и должно быть в случае “великого”. К тому же неизвестно, кто окажется их автором. Тем не менее готовая формулировка уже имеется – “новый Гайден”. Это означает, что (в согласии со сказанным нами выше) Сальери мыслит творчество не как создание принципиально нового, а обновление и улучшение старого. Развивать идеи, заложенные в великих образцах – вот творческое кредо Сальери.

Такой взгляд на творчество проступает также в следующем высказывании Сальери: “Поверил/Я алгеброй гармонию”. По самой своей сути алгебра имеет дело с формулами, где численное значение переменных может изменяться при *инвариантной структуре целого* (именно это, а не расхожее противопоставление музыки и “сухих формул” значимо в данном контексте). Подобный подход как раз и характерен для Сальери, причем в сфере не только ремесла, но и “творческой мечты”. Еще одно высказывание: “Для меня/Так это ясно, как простая гамма”. Как известно, гамма – это упражнение, заключающееся в *повторении одного и того же*. Существенно, что здесь ссылка на упражнение, построенное по такому принципу, содержится в описании микроустройства и тем самым приобретает мировоззренческий характер (гамма упоминается после слов “Все говорят: нет правды на земле. Но правды нет – и выше.”) Более того, в подтверждение своей правоты Сальери на протяжении всего произведения ссылается на семь авторитетов в культуре (Глюк, Пиччини, Рафаэль, Алигьери, Гайден, Бомарше, Бонаротти): их число совпадает с числом нот, последовательно перебираемых в “простой гамме”, – то есть подчеркнем это еще раз, повторении одного и того же.

Теперь становится более понятной ненависть Сальери к Моцарту. “Наследника нам не оставит он” – в устах Сальери это тяжелое обвинение. Ведь оно означает признание, что Моцарт неповторим: воспроизвести (с некоторыми вариациями) его

творчество не удастся в принципе. Тем самым наносится удар по всей стройной концепции Сальери, его целостному взгляду на мир и смысл жизни – повторять великие образцы. Подчеркнем, что, таким образом, речь не идет о зависти (или, по крайней мере, мотивы зависти уходят на второй план). Ведь завидовать можно тому, чем хочешь обладать сам, но пока не обладаешь. Здесь же это исключено в принципе: Сальери органически отвергает ту концепцию творчества, которую без всяких рассуждений воплощает в жизнь Моцарт созданием своих произведений. Сальери стремится не превзойти Моцарта – носителя творческого начала (который с точки зрения Сальери являет собой пример неправильного поведения), а уничтожить, устранить из жизни творческое начало вообще¹.

До сих пор мы обсуждали в основном концепцию Сальери в отношении искусства – создания художественных текстов. Но те же особенности просматриваются и в его поведении – в том, что может быть названо созданием текстов жизни. Это проявляется как в принципиальных моментах, так и в мелочах. Например, Сальери дает совет Моцарту, как улучшить расположение духа:

Рассей пустую думу. Бомарше

Говаривал мне: «Слушай, брат Сальери,

Как мысли черные к тебе придут,

Откупори шампанского бутылку

Иль перечти “Женитьбу Фигаро”».

Перечитывание (которое, по мнению Сальери, обладает столь жизнеутверждающим эффектом) – это повторение, варьирование одного и того же. Причем это, в свою очередь, есть не что иное, как повторение уже высказанного ранее совета Бомарше, т.е. дублирование оказывается двойным.

Следование и подражание заданным образцам неизбежно приводит к схематичности, стремлению втиснуть в заранее заданные рамки нечто им чуждое. Именно с этим связано следующее противоречие. Сальери упоминает о “новом Гайдне” дважды – первый раз, говоря о своих надеждах слушателя на появление нового великого композитора (“Быть может, новый Гайден сотворит/Великое – и наслажуся им...”); второй раз – сообщая о том, что нашел наконец “нового Гайдна” в Моцарте (“и наконец нашел/Я моего врага, и новый Гайден/Меня восторгом дивно упоил!”).

Казалось бы, именование Моцарта всего лишь “новым Гайдном” умаляет роль творческого начала в Моцарте и поэтому должно сделать его менее опасным и менее ненавистным в глазах Сальери. То есть, если быть последовательным, Сальери должен был рассматривать такое именование как аргумент против отравления. Если же он хочет обосновать отравление в собственных глазах, можно было бы ожидать другой формулировки. Однако сразу же после такого наименования Сальери принимает окончательное решение.

Такое противоречие естественным образом объясняется с помощью свойственной Сальери схематичности. Сальери стремится объяснить мир на основе уже существующих образцов, в том числе и созданных им самим. Сальери собирался пустить яд в ход после того, как получит восторг от “нового Гайдна” и/или встретит “злейшего врага”. С другой стороны, он чувствует, что в любом случае должен “остановить” Моцарта. Поэтому, чтобы окончательно убедить себя, что действительно пора действовать, Сальери ничего не остается, как идентифицировать Моцарта с “новым Гайдном” несмотря на отмеченные выше противоречия: тем самым оказываются выполненными сразу оба условия применения яда.

Таким образом, Сальери не в состоянии достаточно внятно объяснить самому себе глубинный смысл своих мотивов и найти, несмотря на старание это сделать, адекватное словесное выражение для интуитивно ощущаемых импульсов (другой пример, о котором мы говорили выше – мнимое, поверхностное объяснение своих действий завистью). Казалось бы, Сальери с его склонностью поверять гармонию алгеброй должен быть силен хотя бы в сфере логических рассуждений. Однако и здесь он обнаруживает несостоятельность: отсутствие истинно творческого начала и ориентация исключительно на уже созданные образцы проявляют себя независимо от того, затрагивают ли эти свойства образное мышление или логику.

Описываемый механизм мышления и поведения Сальери позволяет также по-новому взглянуть на некоторые психологические особенности взаимоотношений Моцарта и Сальери. В их разговоре внезапно возникает тема отравления: “Ах, правда ли, Сальери, / Что Бомарше кого-то отравил?” Причем возникает после строк о Бомарше и его творчестве, где (как это продемонстрировано выше) звучит настойчивый мотив повторения². Можно предположить, что от Моцарта этот

¹ По замечанию Лотмана, “понимание недостижимости гения Моцарта рождает у Сальери смертельную зависть к нему, профессиональный страх потерять с таким трудом завоеванное первенство в мире искусства” [1, с. 41]. Однако приведенные нами выше рассуждения говорят о том, что чувство Сальери намного глубже. В словах: “я избран, чтоб его/Остановить – не то мы все погибли/Мы все, жрецы, служители музыки/Не я один с моей глухою славой”, – содержится не столько рациональное опасение удачливого конкурента, сколько инстинктивные страх и ненависть к явлению, невольно ставящему под вопрос смысл жизни и деятельности Сальери.

² В работе [2] указан конкретный историко-культурный подтекст, который мог послужить для Моцарта источником психологических ассоциаций между именем Бомарше и мотивом отравления. Мы же хотим обратить внимание, что независимо от справедливости сопоставлений, сделанных Беляком и Виролайн, такой источник находится и на более абстрактном уровне, будучи связан со структурными принципами порождения текстов, свойственными мышлению и поведению Сальери.

мотив не ускользнул. Коль скоро повторение охватывает одновременно как художественный текст, так и собственно текст жизни (“Откупори шампанского бутылку / Иль перечти “Женитьбу Фигаро”), то существует опасность, интуитивно почувствованная Моцартом, что практика отравления (которое якобы совершил Бомарше) также могла бы стать образцом для подражания в глазах Сальери. То, что при этом Моцарт ориентируется именно на психологию Сальери, а не на реальные факты из жизни Бомарше, следует из слов самого Моцарта, который уверен в невинности Бомарше: “Он же гений, / Как ты да я. А гений и злодейство – / Две вещи несовместные. Не правда ль?”.

Предложенная интерпретация вписывается в общую картину психологических переживаний Моцарта, интуитивно чувствующего, что линии жизни и творческой манеры Сальери опасно пересеклись, и подсознательно пытающегося предостеречь Сальери³. В пользу психологической достоверности столь глубокого проникновения Моцарта в самую суть проблемы (тем более впечатляющего, что оно затрагивает весьма абстрактные принципы структуры текста – как в художественном творчестве, так и в поведении) можно привести следующее соображение, свидетельствующее, что Моцарт, надо полагать, чувствует надвигающуюся опасность (в том числе и для самого Сальери – в нравственном отношении) чутким ухом гениального композитора. Оно связано с тем контекстом, в который Моцарт помещает упоминание музыкального лейтмотива из “Тарара”: “Там есть один мотив... / Я все твержу его, когда я счастлив... / Ла ла ла ла... Ах, правда ли, Сальери, / Что Бомарше кого-то отравил?” Вопрос о возможности убийства следует сразу же за словесным воспроизведением фрагмента художественного произведения (“Ла ла ла ла...”), в котором максимально возможным образом воплощена *идея повторения*.

Причем Моцарт специально подчеркивает причастность к произведению, из которого взят “один мотив”, и Сальери, и Бомарше («Ты для него “Тарара” сочинил, / Вещь славную»), реализуя двойное отношение смежности (от идеи повторения – к идее отравления, от предполагаемого отравителя – к его соавтору).

Отмеченные особенности психологии Сальери являются ключевыми также и в выборе им собственной судьбы. Сальери говорит о своей тяге к самоубийству; при этом путь к желанной цели мыслится им как многократное повторение и усиление одного и того же: переход от ненавистного и злого врага к еще более ненавистному и т.д. В отношении как художественных текстов,

так и текстов жизни у Сальери господствует один и тот же принцип. В соответствии с ним Моцарт и оказывается одновременно и “новым Гайдном”, и “злейшим врагом”: в обоих случаях речь идет о доведении до предела одной и той же тенденции, связанной с наращиванием однородного.

В конце произведения содержится еще один психологический момент, требующий объяснения. Почему Сальери, сознательно пошедший на преступление, столь глубоко его обосновавший, вдруг чувствует роковые сомнения: “Ты заснешь / Надолго, Моцарт! Но ужель он прав, / И я не гений”? Это может быть понято, если учесть, что мысль о несовместности гения и злодейства была незадолго до того высказана Моцартом – безусловным гением и потому авторитетом в вопросах творчества. Ориентация Сальери на великие образцы, его схематичность и несамостоятельность столь сильны, что приводят к внутренним противоречиям в замысле и его исполнении, так что самоуверенность убийцы разрушается его жертвой. И это при том, что, в отличие от изощренной аргументации Сальери, Моцарт не считает нужным приводить специальные обоснования своей правоты.

Творческое кредо Сальери и самая суть его мышления ярко проявляют себя уже в первых (а потому особенно значимых) строках произведения: “Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет – и выше”. Казалось бы, в этом богоборческом высказывании Сальери демонстрирует крайнюю степень раскованности и независимости. Присмотримся, однако, к ходу рассуждений: Сальери опирается на то, что “все говорят”. Далее он берет общеизвестное и расширяет область его применимости от “земли” до небесной сферы, тем самым развивая и улучшая уже имеющиеся образцы.

Наконец, главное действие Сальери – убийство Моцарта во имя искусства – само по себе связано с ориентацией на великие образцы. А именно, Сальери апеллирует к легенде о преступлении Микеланджело (будто бы тот умертвил натурщика, чтобы лучше передать муки умирающего Христа). Таким образом, как первые, так и последние строки произведения связаны с мотивом повторения. Начавшись с общих рассуждений, повторение становится доминирующим принципом. Безудержно схематизируясь, этот принцип становится руководством к действию, доходя в результате до убийства как способа устранения непредсказуемости и творческого начала – явлений, с указанным принципом несовместимых в принципе.

Проблема “гений и злодейство” имеет, таким образом, весьма нетривиальный аспект в произведении, связанный с *нетворческим характером зла*, которое выражается в абсолютизации процесса повторения. Установка Сальери на повто-

³ На возможный психологический “подтекст”, связанный с подозрениями Моцарта, и его драматургическую роль в отношении между персонажами обратил внимание В.Э. Репетер в статье [3].

рение ведет ко второму члену этой пары, но не совместна с первым.

Здесь можно привести следующую любопытную аналогию. В письме к Вяземскому в мае 1826 г. Пушкин, узнав о смерти его ребенка, писал: “Судьба не перестает с тобою проказить. Не сердись на нее, не ведаешь бо, что творит. Представь себе ее огромной обезьяной, которой дана полная воля. Кто посадит ее на цепь? Не ты, не я, никто”. Этот отрывок обсуждался Лотманом как пример описания бессмысленности и непредсказуемости действия “Неизвестных Факторов” [4, с. 129–130]. Здесь, однако, существен и другой аспект, значимость которого проступает с учетом сказанного выше о “Моцарте и Сальери”. Проказы обезьяны, с которой Пушкин сравнивает судьбу, разрушающую человеческие жизни, связаны с ужимками и передразниванием, т.е., в определенном смысле, с подражанием и копированием (ср. выражение “обезьянничать”).

* * *

Проблема соотношения между текстом-образцом и текстом, производным от него, имеет в произведении аспект, связанный с библейскими параллелями: Моцарт и Сальери составляют пару, аналогичную Авелю и Каину. Действительно, побудительным мотивом убийства явились для Каина “несправедливость небес” и зависть, вызванная отношением Бога к жертвам обоих братьев: “И призрел Господь на Авеля и дар его; А на Каина и на дар его не призрел”. Сравним: “О небо! Где же правота, когда священный дар...” и т.д. Мотив жертвы подчеркнут: “единого прекрасного жреца”. Моцарт называет себя и Сальери “двумя сыновьями гармонии”; Каин и Авель были, как известно, братьями.

Кроме ветхозаветных параллелей можно указать еще евангельские, связанные с просвечивающими сквозь образ Моцарта чертами Христа. Христос был богочеловеком; Сальери говорит: “Ты, Моцарт, бог (...)”. Христос принес себя в жертву ради спасения человечества; Сальери приносит в жертву Моцарта ради спасения искусства. Заканчивается произведение упоминанием о легенде, согласно которой Микеланджело убил натурщика, чтобы лучше изобразить муки Христа (так что мотивы жертвы, преступления во имя высшей цели, искусства и тема Христа оказываются переплетенными). Обратим также внимание, что в самой сцене отравления значим евангельский мотив чаши⁴.

К указанным сопоставлениям также близко примыкает сделанное Сальери сравнение Моцарта с райским херувимом.

Библейские мотивы в “Моцарте и Сальери” имеют многообразный смысл. Здесь мы хотим подчерк-

нуть лишь следующий аспект. Сальери пытается переустроить, переделать несправедливый, по его разумению, мир – как на земле, так и “выше”. Он пытается выступить как демиург, строящий новый мир; заступивший место бога Творец, создающий новый Текст⁵. Однако оказывается, что все это уже содержится в Священной истории, по отношению к которой Сальери – всего лишь персонаж, а не автор в полном соответствии с вторичной природой его деятельности. Чем значительнее сознательные усилия Сальери переделать устройство мира и написать свой собственный Текст бытия, тем явственней становится, что он не может выйти за пределы уже существующего Текста, в котором ему отведена фиксированная роль – роль Каина, и чье преступление-архетип он повторяет⁶.

* * *

В произведении оказались затронуты проблемы различного и сходного, инварианта и трансформаций, новизны и информативности художественного текста. Существует два типа культурных моделей, отличающихся отношением к новизне. Одна ориентирована на создание принципиально новых текстов, другая – на повторение и сохранение (см. [7–9]). В принципе, не только первая, но и вторая модель занимает подобающее место в истории и типологии культуры, а без повторения как такового культура вообще невозможна. Однако в случае с Сальери налицо противоречие: установка на повторение как культурообразующий процесс введена в не соответствующий этому культурный механизм, связанный с первой моделью и индивидуальным творчеством, что непродуктивно и противоестественно. Взаимоотношения между обеими моделями культуры асимметричны: первая допускает сосуществование со второй, но не наоборот. Поэтому культурная ориентация *исключительно* на повторение таит в себе потенциальную опасность агрессии по отношению к проявлению новизны и ее носителям, так что вторая модель из варианта культурной ориентации склонна превращаться в явление антикультуры, войну догм против творчества. Доведенная до абсолюта логика повторения, следования, не допускающая свободного индивидуального выбора, новизны и изменений – не только в художественных текстах, но и в поведе-

⁵ Демиургия Сальери подробно обсуждается в цитированной выше работе Беляка и Виролайнен.

⁶ В работе Б.М. Гаспарова [6] творческий статус Сальери определяется негативным образом – по контрасту с Моцартом: анализ пушкинского текста выявляет стихию непредсказуемости и творческой свободы, свойственной Моцарту, на фоне чего делается осязаемым отсутствие этих качеств у Сальери. Мы же хотим подчеркнуть, что отсутствие творческого начала у Сальери означает и нечто большее, поскольку принцип повторения выступает у Сальери как самостоятельная и самодовлеющая сила, характеризующая творческое кредо Сальери в своем собственном качестве.

⁴ Этот мотив в несколько метафорической форме упомянут Чумаковым: “... перед своим подвигом Моцарт внутренне как бы молит, чтобы чашу принесли мимо” [5].

нии – и связанная лишь с неуклонным наращиванием однородных усилий, ведет к катастрофе.

Именно это и происходит в “Моцарте и Сальери”⁷. Зло оказывается закономерным результатом и воплощением принципиально нетворческих усилий. Уже поэтому злодейство и гений несовместны.

⁷ Другой впечатляющий пример подобного рода можно найти в романе У. Эко “Имя розы”. Два главных героя – антагониста Хорхе и Вильгельм “воплощают две различные ориентации культуры”, причем согласно ориентации, которой придерживается Хорхе, “создавать новые тексты кощунственно” [9, с. 479]. «Весь строй романа показывает, что автор на стороне Вильгельма. Однако утверждение это хочется сопроводить оговорками: лукавый автор окончил спор двух веков – Хорхе и Вильгельма – ничьей, и это заставляет предположить, что и за Хорхе видится ему какая-то правда, правда Великого инквизитора из “Братьев Карамазовых»» [9, с. 480]. С учетом контекста романа такая оговорка, однако, представляется нам чересчур академичной, поскольку дело там не ограничивается мирным диалогом между двумя культурными моделями: происходит столкновение, в ходе которого упорное противодействие Хорхе исследовательским усилиям Вильгельма и попыткам монахов познакомиться с запретной книгой доходит до убийств и заканчивается грандиозной катастрофой, пожаром, в огне которого сгорает библиотека. При этом погибает и запретная с точки зрения Хорхе книга, им охранявшаяся (вторая часть “Поэтики” Аристотеля). Последовательное отстаивание Хорхе принципов своей культурной ориентации приводит в конце концов к уничтожению людей и культурных ценностей.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988.
2. *Беляк Н.В., Виролайнен М.Н.* “Там есть один мотив...” (“Тарар” Бомарше в “Моцарте и Сальери” Пушкина) // *Временник Пушкинской комиссии.* Л., 1989. Вып. 23.
3. *Рецентер В.Э.* “Я шел к тебе...” (“Моцарт и Сальери”) // *Вопросы литературы.* 1970. № 9.
4. *Лотман Ю.М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // *Труды по знаковым системам.* Тарту. 1975. Т. 7.
5. *Чумаков Ю.Н.* Два фрагмента о сюжетной полифонии “Моцарта и Сальери” // *Болдинские чтения.* Горький. 1981. С. 40.
6. *Гаспаров Б.М.* “Ты, Моцарт, недостойн сам себя” // *Временник Пушкинской комиссии.* Л., 1974.
7. *Лотман Ю.М.* “Звонячи в прадъдную славу” // *Ученые записки Тартуского университета.* Тарту. 1977. Вып. 414.
8. *Лотман Ю.М.* Несколько мыслей о типологии культур // *Языки культуры и проблемы переводимости.* М., 1987.
9. *Лотман Ю.М.* Выход из лабиринта // *У. Эко. Имя розы.* М.: Книжная палата, 1989.