

С. Ю. Корниенко

Новосибирский государственный педагогический университет

**«Что пользы, если Моцарт будет жив...»:
Моцарт и Сальери в модернистских эстетических практиках**

Статья посвящена рецепции образа Моцарта и Сальери в литературоведческих и литературных практиках начала XX в. Выявляются зазоры между общим знанием, литературно-теоретической рефлексией и поэтическим творчеством. Протеическая (полифоническая) природа пушкинского текста позволяет представителям конкурирующих литературных групп «вчитывать» в него часто противоположные смыслы. Определяется источник сальерианской репутации В. Брюсова, ее автоинтерпретационный характер. Таким источником становится публицистика самого Брюсова, в частности статья «Право на работу» – с апологией собственного подхода к творчеству, восходящей к образу Пушкина-мастера. Младшие поэты (М. Цветаева и Вл. Ходасевич), конструирующие посмертный брюсовский миф на сальерианской платформе во многом оказались чутки к его послылу.

Ключевые слова: литературное поле, «Моцарт и Сальери», «пушкинский миф», Марина Цветаева, Владислав Ходасевич, Валерий Брюсов, Борис Эйхенбаум.

В самом начале 1924 г. на страницах еженедельника «Жизнь искусства» молодой Борис Томашевский разразился гневной тирадой в адрес современной ему «пушкинианы»:

Клепать на Пушкина стало признаком хорошего литературного тона. Почему на Пушкина? Очевидно, по литературной традиции. Просто так – принято, как принято говорить о погоде и спрашивать про здоровье. Не о чем – так о Пушкине. *Пушкин – складочное место для литературных измышлений*¹. Некогда так разрывали Библию и вычитывали из нее всё, что угодно. Ныне такой экран для мыслей и безмыслия – Пушкин. Зудит у литератора «идея» – подбирается – ладно или нет – подходящий стих из Пушкина, тот или иной эпизод из его жизни – и готова новая Пушкиниана. А если нет мыслей – то «медленно» читаются любые стихи Пуш-

¹ Здесь и далее курсив наш. – С. К.

Корниенко Светлана Юрьевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета (ул. Вилюйская, 28, Новосибирск, 630126, sve-kornienko@yandex.ru)

кина и тягостно накручиваются любые мысли, приходящие в голову литератора по системе свободных ассоциаций.

Такой нейтрализованный Пушкин, *универсальный экран*, вытеснил совершенно из сознания современности Пушкина исторического, поэта 20-х – 30-х годов, писавшего в определенной литературной обстановке и реагировавшего на живые литературные явления [Томашевский, 1924. С. 15].

Если отвлечься от конкретного повода, послужившего источником литературоведческого раздражения и пафоса одновременно, высказывание Томашевского важно в связи с вербализацией целого ряда конфликтов, актуальных как для культурных, так и для научных социальных полей:

- между историко-литературным и теоретическим видением литературы (в данном случае Томашевский выбирает амплуа историка) – в пределах филологического научного поля;

- между филологическим знанием (в данном случае высказывание аксиоматично с позиции историка литературы) и литературными модернистскими актуализациями, когда Пушкин, действительно, становится универсальным «экраном» для транслирования собственных эстетических представлений. Проникновения модернистских практик как в прочтение пушкинских текстов, так и непосредственно в канонический пушкинский текст еще в 1910-е гг. становится привычной модернистской практикой. Наиболее острый конфликт представителей литературного и научного поля, вылившийся в публичную дискуссию, вызвало брюсовское издание «Собрание стихов» (1919) Пушкина, с исправленными и дописанными «вождем символизма» пушкинскими текстами.

В модернистских интерпретационных практиках одни и те же пушкинские тексты, причем с одинаковой степенью убедительности, часто служат декларациям противоположных эстетических принципов. Пушкин может представлять как «классик» и «романтик», «аполлонист» и «дионисиец», «потомок негров безобразный» и певец империи, «везуец» и «парнасец». Такое поле возможностей, открывающихся для пушкинского образа, связано не только с модернистскими стратегиями *прочтения* и *вчитывания*, тотальной метапоэтичности авторских дискурсивных практик, для которых характерно установление связи с «абсолютным» поэтом (в русской национальной традиции – неминусом с Пушкиным) но и, изначально, протеической природой пушкинского гения.

Борьба за «своего Пушкина», пушкинское эстетическое наследие и пушкинское же уникальное место в культуре закономерно усиливалась в моменты культурных кризисов (перенастроек эстетических полей). Так, в самом начале 1910-х гг. дискуссии вокруг имени Пушкина своеобразно подсвечивают момент кризиса символизма и определения пантеона модернистских классиков. К примеру, в ожесточенном публичном споре В. Брюсова и К. Бальмонта, разразившемся в 1913 г., явно слышны отсылки к пушкинской «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери», прочитанной литературными соперниками, равно претендующими на место «классика символизма», в автопроектном ключе.

Действительно, образы из этой пушкинской трагедии значимы в корпусе модернистской «пушкинианы», часто встречаются в контекстах, непосредственно связанных с дискурсивными репрезентациями письма, типов художника и аспектов творчества. Пушкинский посыл «Маленьких трагедий» дает возможность прочтения их в метапоэтическом ключе (через метафоры творчества, письма, авторские проекции), а пластичная природа пушкинского текста и яркая драматургическая типизация позволяют использовать знаковых персонажей как в конструировании собственного персонального мифа, так и в формировании литературных репутаций современников. В статье «Сюжетная полифония “Моцарта и Сальери”», известной эффектной концепцией «самоотравления Моцарта»,

Ю. Н. Чумаков утверждает полифоническую природу изначального пушкинского сюжета, раскрывающего перед интерпретатором поле возможностей:

Возможность трагической акции Сальери в психологическом и, главное, в онтологическом смысле была художественно гораздо значительней, чем воспроизведение исторически единичного факта – даже если был отравлен реальный Моцарт. Поэтому вовсе не случайно, что «уже первые читатели пушкинской драмы почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла». Пушкин следом за Аристотелем хорошо знал, «что задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости» [Чумаков, 2008, с. 251].

Через соотношение с пушкинским мифом, действительно, нередко решалась «судьба» поэта-модерниста, его права на пушкинское наследство и «пушкинское» уникальное место в культуре. В пестром модернистском сегменте литературного поля Пушкин становится отнюдь не точкой согласия, а очевидной фигурой раздора, последним аргументом, как во внутримодернистских спорах, так и в дискуссиях, захватывающих все литературное поле начала XX в.

Тем интереснее найти точку консенсуса, где возможно примирение сторон. В критике русского зарубежья такой точкой станет посмертная оценка творчества одного из классиков символизма Валерия Брюсова. На фоне вала совсем не апологетических некрологов, написанных современниками поэта, особо, прежде всего своей эстетической и аксиологической сложностью, выделяются две статьи – «Брюсов» (1924) В. Ходасевича и «Герой труда» (1925) М. Цветаевой.

И Ходасевич, и Цветаева, не сговариваясь, называют «вождя символистов» именем одного из героев «Маленьких трагедий» – Сальери. Оба младших современника Брюсова воспроизводят конвенциональную для современной почившему «классику символизма» пушкинистике точку зрения. В начале XX в. общим местом в каноническом представлении этой маленькой трагедии стала автопроективность пушкинского Моцарта. Например, в авторитетнейшем пушкинском собрании сочинений (под редакцией известного пушкиниста С. А. Венгерова), утверждается, что «Сальери это совершенно свободное создание Пушкина, не имеющее сходства с современным Моцарту композитором», но, в свою очередь, Моцарт в целом является пушкинской проекцией: «В аполлонической ясности, в душевной прозрачности, в беспечности и благодушии, в неизменной вдохновенности Моцарта трагедии много черт, которые роднят его с его создателем» [Горнфельд, 1909, с. 121, 122].

Единственное возражение «сальерианской» концепции личности Брюсова следует из лагеря эмигрантских «цеховиков», выходцев из петроградского «Цеха поэтов», генеалогически связанных с вождем символизма. Так, ведущего критика газет «Звено» и «Последние новости», постоянного оппонента В. Ходасевича, заденет одномерность суждений о Брюсове, причем параллель с пушкинским персонажем будет оценена как «жестокая и несправедливая»:

Я знаю нескольких поэтов, у которых к Брюсову общее отношение: им хочется ругать его, когда при них его хвалят, – и наоборот. Статья Ходасевича почти не поддается «опровержению», в этом-то и уместность ее. У Ходасевича острое психологическое чутье, и он подтверждает свои догадки о Брюсове тысячью черт. Получился образ полу-истукана, полу-маньяка, расчетливого, самоуверенного в юности, растерянного в последние годы. Если Брюсов и был влюблен в литературу, то как чичиковский Петрушка, любивший читать ради складывания букв. Так Брюсов комбинировал риф-

мы и размеры. Ходасевич повторяет ходучее словцо, жестокое и несправедливое: Сальери.

Надо бы дать время произвести оценку Брюсова. Это был странный поэт и странный человек. Если ему не суждено играть учительской роли, если в нем многое нелепо, то еще и через сто лет кто-нибудь повторит с волнением:

Цветок засохший душа моя,
Мы снова двое, ты и я...

Это, кстати, наименее брюсовские из брюсовских стихов, но это, может быть, самые прекрасные его стихи, – «сухие и горькие», как сказал бы Блок [Адамович, 1925, с. 2]

Любопытен парадокс: Адамович подбирает для апологетического построения, в доказательство «не-сальерианского» происхождения дара своего подзащитного – «наименее брюсовские из брюсовских стихов», подспудно укрепляя позицию противоположной стороны и невольно подчеркивая справедливый характер литературной репутации. В свою очередь, современного исследователя интересует, как и из каких компонентов складывался этот персональный миф, как он соотносился с культурными конвенциями своего времени, а также филологическими и поэтическими потенциалами интерпретации образа Сальери.

И Марина Цветаева, и Владислав Ходасевич уверенно подбирают *vis-a-vis* для «сальери» русского модерна (в том числе путем перебора имен претендентов на звание «классика символизма»). Таким «моцартом» – «гулякой праздным» русского символизма, светлым гением – ожидаемо становится Константин Бальмонт. Отметим, что конкурентная борьба двух потенциальных классиков символизма за уникальное «пушкинское» место в поэтическом пантеоне Серебряного века не была секретом для современников. Еще в 1905 г., на закате безоблачной дружбы, восторженный Бальмонт, в личности и поэтике которого, действительно, находили немало моцартианских черт, представлял себя с Брюсовым в качестве своеобразного поэтического дуумвирата, венчающего символистский пантеон (предложение Бальмонта вполне конгениально моцартианскому – «гений, / как ты да я»):

Я искренне думаю, что за все эти последние десятилетия в России было лишь два человека, достойные имени Поэта, священное которого для меня нет ничего. Это ты, и это я. Хорош многим Вячеслав, но, к сожалению, он более, чем что-либо – ученый-провизор. Медоточивый дистиллятор. Балтрушайтис – какой-то после дождика в четверг. Лохвицкая – красивый романс. Гиппиус уж очень Зиночка. Тонкий стебелек, красивый, но кто его сломит? Блок не более как маленький чиновник от просвещенной лирики. Полунемецкий столоначальник, уж какой чистенький да аккуратненький. «Дело о Прекрасной Даме» всё правильно расследовано. <...> Единственно, кто мог бы носить с честью звание Поэта, это Андрей Белый. Но он изолгался перед самим собой. Говоря грубо, он какой-то проститут поэзии [Валерий Брюсов и его корреспонденты, 1991, с. 168].

Однако ответ Брюсова приобретает иную форму, а протянутая рука Бальмонта остается непожатой. С 1907 г. тема «падения Бальмонта» / гибели таланта становится лейтмотивом большинства статей, посвященных Бальмонту в подконтрольных и связанных с Брюсовым журналах. Самый распространенный упрек Бальмонту, звучащий из брюсовского лагеря, – это «порча» стихов «разными неуместными выходками», характерными «бальмонтизмами» [Брюсов, 1990, с. 251]. Брюсовские конвенции в оценке творчества Бальмонта очевидно прочитываются и в рецензии молодого Николая Гумилева:

Вечная тревожная загадка для нас К. Бальмонт. Вот пишет он книгу, потом вторую, потом третью, в которых нет ни одного вразумительного образа, ни одной подлинно-поэтической страницы и только в дикой вакханалии несутся все эти «стозвонности» и «самосожженности» и прочие «бальмонтизмы» [Гумилев, 1990, с. 137].

Если письмо Бальмонта осталось в частной переписке двух поэтов, то публичная дискуссия лета 1913 г. с яркими апологиями двух типов художника не прошла мимо внимания современников. В то время как Бальмонт выстраивает свою эстетическую позицию на узнаваемых «моцартианских» принципах (статья Бальмонта «Забывший себя» была опубликована в газете «Утро России» 3 августа 1913 г.), Брюсов совершает необычный кульбит. Свою апологию он конструирует вокруг идеи «Пушкина-труженика», много работавшего над своими текстами, причем в образе классика явно усиливаются «сальерианские» коннотаты (ответная статья «Право на работу» была опубликована на страницах той же газеты 18 августа):

...поэты не только вправе, но обязаны работать над своими стихами, добиваясь последнего совершенства выражения. Если же сам Бальмонт к такой работе не способен, об этом можно лишь жалеть, вспоминая, как часто даже лучшие его создания бывают испорчены неряшливыми, несовершенными стихами. Что творчество поэта не есть какое-то безвольное умоисступление, но сознательный, в высшем значении этого слова, труд, – это прекрасно показал еще Пушкин в своем рассуждении «О вдохновении и восторге», где встречается знаменитый афоризм: «Вдохновение нужно в геометрии, как и в поэзии» [Брюсов, 1990, с. 416].

Имя пушкинского героя в брюсовской заметке не звучит, но подразумевается, как и связь с его создателем. Моцарт и Сальери перестают быть историческими фигурами и, с легкой руки Брюсова, начинают мыслиться как своеобразные метаперсонажи, в образах которых Пушкин одинаково выразил две стороны своего гения, аспекты творчества. Таким образом, модернистская актуализация литературного «сальерианства» начинает отличаться от общекультурного, канонически закрепленного в академической практике, – от гимназических и университетских учебников до собраний сочинений.

История создания «Моцарта и Сальери» в начале XX в. уже была серьезно разработана в филологии и известна читающей публике. Своеобразная мономания пушкинского Сальери, его тотальная сконцентрированность на фигуре Моцарта, чаще всего объяснялась «сущностью исторической драмы», которая предполагает «развитие только одной основной черты характера, пренебрегая другими» [Горнфельд, 1909, с. 121]. Научным консенсусом на тот момент было, что такой чертой является «зависть» (подчеркивалось, что сам Пушкин именно так планировал назвать трагедию), исследованию природы которой и посвящен пушкинский текст.

В очерке Ходасевича социальный и психологический портрет Брюсова пишется через параллель с героями пушкинской драмы:

Он не любил людей, потому что, прежде всего, не уважал их. Это, во всяком случае, было так в его зрелые годы. В юности, кажется, он любил Коневского. Неплохо он относился к З. Н. Гиппиус. Больше назвать некого. Его неоднократно подчеркнутая любовь к Бальмонту вряд ли может быть названа любовью. В лучшем случае это было *удивление* Сальери перед Моцартом. Он любил называть Бальмонта братом. М. Волошин однажды сказал, что традиция этих братских чувств восходит к глубокой древности – к самому Каину [Ходасевич, 2001, с. 59–60].

Ходасевич избегает ядерной конвенциональной категории в описании этого культурного типа, не общепринятая «зависть», а «удивление» становится чувством Сальери, возникшем «перед Моцартом». Младший современник «сальери русского модерна» оказывается необыкновенно чуток к послылу, идущему от самого Брюсова, для которого сальерианство стало основой позитивной поэтической программы – возможностью претендовать на пушкинское наследство. С другой стороны, очерк, посвященный Брюсову, пишет пушкинист, автор «Поэтического хозяйства Пушкина», понимающий полифоническую природу пушкинского текста.

К ожидаемым «сальерианским» чертам Ходасевич отнесет брюсовский «алгебраизм», восходящий к формуле «поверил / я алгеброй гармонию», трезвый *расчет* и *трудолюбие*. Брюсов любил рассказывать своим корреспондентам о любви к математике, не забыл он упомянуть об этом факте и в автобиографии, написанной для венгерской «Русской литературы XX века»:

Учился я в гимназии Поливанова хорошо и считался в числе лучших учеников. Наилучшими были мои успехи в математике. Я всегда любил непобедимую логику математики, но в те годы, между своими 16–18 годами, особенно увлекался ею и долгое время держался намерения, по окончании курса гимназии, избрать математический факультет [Русская литература XX века..., 2004, с. 67].

В очерке Ходасевича брюсовский «алгебраизм» сводится, прежде всего, к «перестановкам» и «сочетаниям», выраженных в рационализации поэтического творчества, с пушкинским трудолюбием, но без второй стороны пушкинского гения – «божества и вдохновенья»:

...в игры «коммерческие», в преферанс, в винт, он играл превосходно – смело, находчиво, оригинально. В стихии расчета он умел быть вдохновенным. Процесс вычисления доставлял ему удовольствие. В шестнадцатом году он мне признавался, что иногда «ради развлечения» решает алгебраические и тригонометрические задачи по старому гимназическому задачку. Он *любил* таблицу логарифмов. Он произнес целое «похвальное слово» той главе в учебнике алгебры, где говорится о перестановках и сочетаниях.

В поэзии он любил те же «перестановки и сочетания». С замечательным упорством и трудолюбием он работал годами над книгой, которая не была, да и вряд ли могла быть закончена: он хотел дать ряд стихотворных подделок, стилизаций, содержащих образчики «поэзии всех времен и народов»! В книге должно было быть несколько тысяч стихотворений. Он хотел несколько тысяч раз задушить себя на алтаре возлюбленной Литературы – во имя «исчерпания всех возможностей», из благоговения перед перестановками и сочетаниями [Ходасевич, 2001, с. 65].

К сальерианству Ходасевич возводит и подверженность Брюсова темным страстям, первейшими из которых становится *стремление к власти*, маниакальная *иерархичность*, мысли о литературном наследстве. Автора мемуаров чрезвычайно интересует в своем объекте парадоксальная для символиста закреплённость в материальном мире:

Он страстно, неестественно любовью любил заседать, в особенности – председательствовать. Заседаю – священнодействовал. Резолюция, поправка, голосование, устав, пункт, параграф – эти слова не жили его слух. Открывать заседание, закрывать заседание, предоставлять слово, лишать слова «дискреционную власть председателя», звонить в колокольчик, интимно склоняться к секретарю, прося «занести в протокол», – всё это было

для него наслаждение, «театр для себя», предвкушение грядущих двух строк в истории литературы [Ходасевич, 2001, с. 65].

Страсть Брюсова к «академизму», закреплённости в материальном мире иронически обыгрывает Константин Бальмонт. Во время ожесточённого спора 1913 г. брюсовское собрание сочинений, в структуре которого Бальмонт безошибочно увидел претензию на позицию «живого классика», будет метафорически представлено в качестве роскошного «гроба» (материального воплощения смерти Брюсова как поэта):

Валерий Брюсов полагает, что он академик и что он уже помер. Он издает поэтому академическое посмертное собрание своих сочинений, с примечаниями, вариантами, точными датами и трогательно-подробным сборником библиографических указаний, что, где, когда напечатано, где какой стишок впервые увидел свет, где какая заметка в три строки с половиной обогатила русскую литературу. Помечены даже шаржи, карикатуры на Брюсова, помещенные в том или ином юмористическом листке. Это, как если бы в фамильную горку рядом с хрусталами и разными раритетами помещены не только ордена тщеславного деятеля, дослужившегося до чина действительного статского советника, но и стоптанные его башмачки той эпохи, когда этот заслуженный человек еще бегал в коротких штанишках, и эпох дальнейших.

Брюсов глубоко заблуждается. Он еще не помер, хотя его способ прощаться с живыми свидетелями своих истинных переживаний, – с лирическими стихами юных его дней, – его способ, переиздавая их, забивать их в гроб и добивать их вариантами и примечаниями, может заставить опасаться, – хочу думать, опасаться напрасно, – что Валерий Брюсов, как лирический поэт, близок к смерти [Бальмонт, 2007, с. 117].

В исследовательской литературе подчеркивается принципиальная разность в подходах к конструированию своего героя, продемонстрированная в очерках Вл. Ходасевича и М. Цветаевой. Так, И. Андреева отмечала, что «Цветаева своим очерком возвращает нас к тому, от чего сознательно бежит Ходасевич, – к мифу. Ее “Герой труда” выстроен словно бы из “антиматериалов”, из того, что Ходасевич изгонял, убирал, вычеркивал» [Андреева, 1992, с. 210]. Однако для Цветаевой, как и для Ходасевича, «сальерианство» Брюсова становится одним из ведущих акцентов в конструировании его личности (наряду с «Брюсовым-римлянином», об этом аспекте мы уже подробно писали в ранних работах). Концентрация этого сюжета и развертывание эффектного веера метафорических антитез произойдет в разделе «Бальмонт и Брюсов»: «Бальмонт и Брюсов. Об этом бы целую книгу, – поэма уже написана: Моцарт, Сальери». «Брюсов» и «Бальмонт» понимаются Цветаевой и как персонифицированные «два полюса творчества», и как «два лагерь, две особи, две расы» [Цветаева, 1997, с. 51–57].

Однако персонифицированные носители «моцартианства» и «сальерианства» в цветаевской статье совсем не ограничиваются парой «Брюсов – Бальмонт». В «Герое труда» устойчивой позиции Брюсова – Сальери противопоставляется целый ряд «моцартов», «наиполярнейших из солнц». И первый из «моцартов» Брюсова называется в мемуарной реконструкции шуточного разговора с мужем (здесь принципиально делегирование «другому» этой позиции):

Был сочельник 1911 г. – московский, метельный, со звездами в глазах и на глазах. Утром того дня я узнала от Сергея Яковлевича Эфрона, за которого вскоре вышла замуж, что Брюсовым объявлен конкурс на следующие две строки Пушкина:

Но Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах.

– Вот бы Вам взять приз – забавно! Представляю себе умиление Брюсова! Допустим, что Брюсов – Сальери, знаете, кто его Моцарт?

– Бальмонт?

– Пушкин!

[Цветаева, 1997, с. 27].

Для Цветаевой, в отличие от многих ее современников, Брюсов – не ничтожество, поверженный титан, чьи претензии на власть не обоснованы, так как эфemerно основание его величия – литературное мастерство, которым он не вполне владеет (в такой логике, например, будет написана рецензия С. Парнок). Брюсов Марины Цветаевой – несомненно большая величина. Единственное, в чем младший поэт ему отказывает, – в равновеликом Пушкину месте в культуре, которое Марина Цветаева еще в 1913 г. зарезервировала для себя, желая в своей личной программе стать «вторым Пушкиным или первым поэтом-женщиной» [Цветаева, 2001, с. 57].

«Брюсов в мире останется, но не как поэт, а как герой поэмы. Так же как Сальери остался – творческой волей Пушкина. На Брюсове не будут учиться писать стихи (есть лучшие источники, чем – хотя бы даже Пушкин! Вся мировая, еще не подслушанная, подслушанной быть долженствующая, музыка), на нем будут учиться хотеть – чего? – без определения объекта: всего. И, может быть, меньше всего – писать стихи» [Цветаева, 1997, с. 62–63].

В 1915 г. в регулярно читаемом Мариной Цветаевой журнале «Северные записки» выходит небольшая рецензия молодого Б. Эйхенбаума на очередной том брюсовского «Собрания сочинений». Любопытно, что критик задолго до очерков Ходасевича и Цветаевой также ставит вопрос о пушкинском наследстве и Брюсове. Рецензия начинается с физического описания книги, причем в этом описании слышны характерные некротоморфные нотки: «На мертвенно-сером фоне холодно и жутко горят золотые буквы титула – такова обложка полного собрания сочинений В. Брюсова. И в этом сочетании есть действительно что-то брюсовское» [Эйхенбаум, 1915, с. 223].

Эйхенбаум, точно так, как и потом Марина Цветаева, откажет не только Брюсову, но и Бальмонту в пушкинском наследстве, причем на близких основаниях. «Заморскость», «островной» характер лирики, несвязанность с Россией и ее судьбой вменяет Цветаева своему Моцарту-Бальмонту (Бальмонт у Цветаевой – безусловный Моцарт, как и Брюсов – Сальери, но при этом ни один из них не может претендовать на пушкинское место в культуре).

Эйхенбаум, в свою очередь, не видит ни в одном из поэтов пушкинского пророческого дара, «дара непосредственного познания мира ноуменального, мира «первых сущностей, мира «кантовских вещей в себе», мира платоновских «идей»:

Брюсов и Бальмонт – два уклона, пережитые русским декадансом. Глухой, идущий из «бездны подземелий» гул Брюсовского стиха и резковзвонящий, как надтреснутая медь, стих Бальмонта звучит в душе, как воспоминанье. Бальмонт – мечта для Брюсова: «Ты на воле! На тебе ее печать!», он где-то там на высоте. Брюсов – в нижней бездне, почти в аду. Бальмонт – в верхней бездне, оба – чужие земле. <...> Они оба – поэты и оба – не пророки. Взлет Бальмонта, нового Икара, в солнечные сферы и низвержения Брюсова – в бездны подземелий – это пути для тех, кто отвергает землю, кто в заколдованном круге трансцендентности, для кого самая страсть есть «смутная алчба». А земля ждет новых прикосновений, ждет нового оправдания и настоящей любви [Там же, с. 224–225].

Марина Цветаева переберет имена претендентов на имя символистского «пушкина» и в соответствии с двумя критериями («способность на русскую песню» и «роднящую одинаковость нашей любви») назовет имя носителя пушкинского начала в символистском поколении, отказывая двум конкурирующим старшим символистам в пушкинском наследстве. Это имя – Александр Блок.

Список литературы

- Адамович Г.* Литературные беседы // Звено. 1925. № 115 (16 апр.). С. 2.
Андреева И. Два Брюсова // Marina Tsvetaeva: One Hundred Years. Berkeley, 1992. С. 202–220.
Бальмонт К. О русской литературе. Воспоминания и раздумья. М., 2007.
Брюсов В. Я. Среди стихов: 1894–1924. М., 1990.
Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1991. Кн. 1. (Лит. наследство; Т. 98)
Горнфельд А. Моцарт и Сальери // Библиотека великих писателей / Под ред. С. А. Венгерова. СПб.: Изд. Брокгауза и Эфрона, 1909. Т. 3.
Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990.
Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. С. А. Венгерова. М., 2004.
Томашевский Б. Литература. И еще Пушкиниана // Жизнь искусства. 1924. № 2. С. 15–16.
Ходасевич Вл. Брюсов // Ходасевич Вл. Некрополь. СПб., 2001. С. 50–79.
Цветаева М. И. Герой труда // Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1997. Т. 4, кн. 1. С. 12–63.
Цветаева М. И. Записные книжки. М., 2001. Т. 1.
Чумаков Ю. Н. Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери» // Чумаков Ю. Н. Пушкин. Тютчев. Опыт имманентных исследований. М., 2008. С. 249–283.
Эйхенбаум Б. Валерий Брюсов. Полное собрание сочинений и переводов. Т. III, Urbi et Orbi – Т. IV Stephanos // Северные Записки. 1915. № 4. С. 223–225.

S. Yu. Kornienko

*Novosibirsk State Pedagogical University, Novosibirsk, Russian Federation
sve-kornienko@yandex.ru*

“What use is there in Mozart living on?..”: Mozart and Salieri in modernist aesthetic practices

The paper is devoted to the reception of the image of Mozart and Salieri in literary criticism and writing practices of the early 20th century. The moment of the cultural crisis (the end of symbolism domination as the leading modernist paradigm) intensified the struggle for “one’s own Pushkin,” Pushkin’s aesthetic legacy and Pushkin’s unique place in culture. At the time of reconfiguration of aesthetic fields (at the very beginning of the 1910s), the discussion around Pushkin’s name is important in terms of defining the pantheon of modernist classics. For example, in the fierce public dispute between V. Bryusov and K. Balmont, which broke out in 1913, there are clear references to Pushkin’s “little tragedy” – “Mozart and Salieri” – read by literary rivals, equally claiming to be “classic of symbolism,” in the auto-design key. The gaps between general knowledge, literary-theoretical reflection, and poetic creativity are revealed. The proteic (polyphonic) nature of the Pushkin text allows representatives of competing literary groups to read often opposite meanings into it. The article defines the source of V. Brusov’s Salierian reputation, its auto-interpretation character. Such a source is Bryusov’s journalism, in particular, the article “The right to work” – with an apology for his approach to creativity, which goes back to the image of the Pushkin master. The younger poets, constructing the posthumous Bryusov myth on the Salierian platform, were in many ways sensitive to his promise. Due to their aesthetic and axio-

logical complexity, the articles by V. Khodasevich and M. Tsvetaeva dedicated to Bryusov (“Bryusov” (1924) and “Hero of labor” (1925)) stand out against the background of the Bryusov’s mortemology of the Russian diaspora. Vladislav Khodasevich will see the “Salierian” beginning in Bryusov’s “algebraism,” sober calculation and hard work. Marina Tsvetaeva examines the image of Bryusov in a similar way. Tsvetaeva refuses Pushkin’s inheritance not only to Bryusov but also to his opponent Balmont. Tsvetaeva considers the basis of the inheritance to be the ability “to sing Russian songs” and “the sameness of our love that brings us together.” According to Tsvetaeva, it is these qualities that are possessed by the poet of the next symbolist generation, Alexander Blok.

Keywords: literary field, “Mozart and Salieri,” “Pushkin’s myth,” Marina Tsvetaeva, Vladislav Khodasevich, Valery Bryusov, Boris Eikhenbaum.

DOI 10.17223/18137083/68/10

References

- Adamovich G. *Literaturnyye besedy* [Literary discussions]. *Zveno*. 1925, no. 115 (Apr. 16), p. 2.
- Andreyeva I. Dva Bryusova [Two Brusovs]. In: *Marina Tsvetaeva: One Hundred Years*. Berkeley, 1992, pp. 202–220.
- Bal'mont K. *O russkoy literature. Vospominaniya i razdum'ya* [On Russian literature. Memories and reflections]. Moscow, 2007.
- Bryusov V. Ya. *Sredi stikhov: 1894–1924* [Among the poems: 1894–1924]. Moscow, 1990.
- Chumakov Yu. N. Syuzhetnaya polifoniya “Motsarta i Sal'yeri” [Plot polyphony “Mozart and Salieri”]. In: Chumakov Yu. N. *Pushkin. Tyutchev. Opyt immanentnykh issledovaniy* [Pushkin. Tyutchev. Experience of immanent research]. Moscow, 2008, pp. 249–283.
- Eykhenbaum B. Valeriy Bryusov. Polnoye sobraniye sochineniy i perevodov. T. 3, Urbi et Orbi – T. 4 Stephanos [Complete collection of works and translations. Vol. 3, Urbi et Orbi – Vol. 4 Stephanos]. *Severnyye Zapiski*. 1915, no. 4, pp. 223–225.
- Gornfel'd A. Motsart i Sal'yeri [Mozart and Salieri]. In: *Biblioteka velikikh pisateley* [Library of great writers]. S. A. Vengerov (Ed.). St. Petersburg, Brokgauz and Efron Publ., 1909, vol. 3.
- Gumilev N. S. *Pis'ma o russkoy poezii* [Letters about Russian poetry]. Moscow, 1990.
- Khodasevich Vl. Bryusov. In: Khodasevich Vl. *Nekropol'* [Necropolis]. St. Petersburg, 2001, pp. 50–79.
- Russkaya literatura 20 veka. 1890–1910* [Russian literature of the 20th century. 1890–1910]. S. A. Vengerov (Ed.). Moscow, 2004.
- Tomashevskiy B. Literatura. I eshche Pushkiniana [Literature. And also Pushkiniana]. *Zhizn' iskusstva*. 1924, no. 2, pp. 15–16.
- Tsvetayeva M. I. Geroy truda [Hero of labor]. In: Tsvetayeva M. I. *Sobr. soch.: V 7 t.* [Collected works: In 7 vols]. Moscow, 1997, vol. 4, bk. 1, pp. 12–63.
- Tsvetayeva M. I. *Zapisnyye knizhki* [Notebooks]. Moscow, 2001, vol. 1.
- Valeriy Bryusov i ego korrespondenty* [Valery Bryusov and his correspondents]. Moscow, 1991, bk. 1. (Lit. nasledstvo [Literary heritage; Vol. 98])