***С.И. Коронова***

**ПУШКИН И «ПУШКИНСКАЯ ТЕМА»
В ТВОРЧЕСТВЕ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ**

Л. Петрушевская в эссе-«апокрифе» «О Пушкине» (изд. 2012) трактует судьбу русского гения как инвариант судьбы едва ли не всех выдающихся русских писателей ХIХ – ХХ столетий.

При жизни у Пушкина «имелись и читатели, и яростные сторонники, и преданные друзья, но были и те, кто пожимал плечами и провозглашал, что, например, Веневитинов лучше. Их было много.

Существовали и откровенные враги, насмешники, завистники, тайные стукачи, которые его травили, буквально не давали ему жить, переписывали его неопубликованные стихи и сдавали их в тайную полицию» [1, с. 382–383].

Закономерно именно к Пушкину возводит Л. Петрушевская начало русского «самиздата», пусть еще рукописного.

Власть, указывает писательница, каким-то звериным чутьем всегда распознает лучшего (противника деспотии) и делает всё, чтобы исковеркать ему жизнь, а то и довести до смерти. Общество, литературная среда, к несчастью, нередко ей в этом помогают.

После «несанкционированного митинга» (как выражается Л. Петрушев­ская) на Сенатской площади в Петербурге 14 декабря 1825 года «Бенкендор­фовы подчиненные следили за каждым шагом поэта (в архивах остались целые тома донесений), автор сам обязан был таскаться к жандармам» (их шефу Бен-кендорфу) за разрешениями на публикации [1, с. 397]. Наконец, была затеяна подлая многоходовая игра с целью опозорить Пушкина, завершившаяся трагически.

Трагичен не только конец, трагична вся судьба поэта, утверждает Л. Петрушевская. Над ней оставалось бы «только плакать – если бы мы не знали, какой светлый, прекрасный, неземной мир он оставил нам в своих книгах» [1, с. 378].

Современники вообще часто легкомысленно, если не безжалостно, относятся «к обитающим по соседству творцам» [1, с. 379], и с пушкинских времен в этом отношении ничего не изменилось, констатирует писательница. Недружелюбность, господствующую в российской литературной среде (включая литературную критику), отмечал В. Аксенов. Впечатление, что она состоит из одних «прокуроров», тогда как «адвокаты» куда-то подевались. Терпимость к инаковому приживается с трудом.

Л. Петрушевская подчеркнуто сближает прошлое и настоящее. Повторяя немало известного, она поворачивает его новой стороной, примером изломанной судьбы Пушкина (поминаются также А. Солженицын и И. Бродский) словно стыдит травмирующих таланты, наносящих раны друг другу. Этот «урок» пушкинской жизни еще не усвоен, и Л. Петрушевская для начала предлагает «ликбез».

С травлей, которой едва ли не на протяжении всей жизни подвергался Пушкин и в которой принимали участие, иногда даже задавая ей тон, недоброжелатели из писательского цеха, связывает Л. Петрушевская появление замысла «маленькой трагедии» «Моцарт и Сальери», хотя данный аспект в ней затушеван. Написана трагедия в болдинскую осень, 26 октября 1830 года, и во многих произведениях болдинского свода исследователи улавливают скрытую автобиографическую подоплеку (см. [2, c. 270−271]). Что касается «Моцарта и Сальери», то для Пушкина (едва успевшего оправиться от разбирательства в особой следственной комиссии по поводу атеистической «Гаврилиады») весна и лето 1830 года ознаменовались пасквилями на него Ф. Булгарина в газете «Северная пчела» (11.03.1830 и 7.08.1830), послужившими сигналом к масс-штабной литературной травле поэта. М. Погодин писал С. Шевыреву 23 марта 1830 года: «…его ругают наповал во всех почти журналах: в Северной Пчеле, Сыне Отечества, Телеграфе, Вестнике Европы… Северная пчела говорит даже, что он картежник, чванится вольнодумством перед чернью, а у знатных полза-ет, чтоб получить шитый кафтан, и проч.» (цит. по: [3, c. 422]); он будто бы слу-жит «усерднее Бахусу и Плутосу, нежели музам» [3, c. 422]. Слабыми и не-удачными признавались «Борис Годунов» («Галиматья в шекспировском роде» [2, c. 377]), «Полтава» («…картина битвы наполнена невероятностями, которые заглушают всю прелесть поэзии» [2, c. 242]), 7-я глава «Евгения Онегина» («…*Онегин* есть собрание отдельных, бессвязных заметок и мыслей о том о сем…» [2, c. 344]). Отзывчивые голоса тонули в злобном хоре, выносился «при-говор»: «*Пушкин отжил*», «спал с голосу», «не оправдал надежд», «тратит та-лант без расчета». Поэту приписывались антипатриотизм, корыстолюбие, ин-триганство, даже зачем-то сообщалось, что внешне он «весьма неблагообразен» (читай: уродлив). Пушкин, 16 лет не ввязывавшийся в полемику вокруг его творчества, решил ответить, и отвечал убийственно (по его же словам, «очень круто»). В статьях и открытых письмах «Видок Фиглярин», «Опровержения на критики», «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», черновом наброске «Письмо к издателю “Литературной газеты”», стихотворении «Моя родословная», эпиграммах, составивших «коллекцию насекомых», поэт показал низменный моральный облик своих хулителей – не только завистливых без-дарей, но и политических хамелеонов, продажных писак, клеветников, стука-чей, подлецов без чести и совести. Обстановка в литературной среде конца 1820-х– начала 1830-х гг. воссоздана Пушкиным в строках ранней редакции поэмы «Домик в Коломне»:

Х

………………………………….

И табор свой писателей ватага

Перенесла с горы на дно оврага.

ХI

И там колышутся себе в грязи

Густой, болотистой, прохладной, клейкой,

Кто с жабой, кто с лягушками в связи [4, c. 610−611].

Крови злопыхатели попортили Пушкину немало, выбивая к тому же из творческого ритма. В письме П. Плетневу от 31 августа 1830 года поэт выска-зывает сомнение: «…буду ли … иметь время заниматься и душевное спокой-ствие, без которого ничего не произведешь…» (цит. по: [2, c. 323])? По-види-мому, этого и добивались, если не большего – полностью затравить неугодного автора, довести его до гибели (что в конце концов и произошло). Так что «Моцарт и Сальери» может быть прочитан как моделирование Александром Сергеевичем трагического варианта своей судьбы, и именно по вине осуществлявших травлю. Но в «маленькой трагедии» Пушкин переводит конкретику личных переживаний в обобщенно-философский план, выстраивая парадигму «гармония – дисгармония», «гений – злодейство», «бессмертие – вечный позор» и отстаивая нравственный фактор в сфере искусства как не менее значимый, чем эстетический. Более того, по мысли Пушкина, феномен прекрасного уже по самой своей природе отрицает безобразное, в спектр какового входят и различные злодеяния. Максимального совершенства достигает в своем творчестве гений. В его созданиях получает отпечаток и личность гения (во всяком случае, признанного таковым). Так, в «Опровержении на критики» Пушкин замечает: «…Не ищите тут … мрачного, ненавистного, мучительного лица, которое проявляется во всех почти произведениях Байрона…» [2, c. 244]. Личность Моцарта (впитавшая в себя и черты самого поэта) у Пушкина свет-лая, несущая в себе «музыку сфер» и по-детски чистая, непосредственная. И если его сочинения доставляют райские переживания, то извлекает прекрасно-гармоническое Моцарт из своей души, переплавляя в идеальное свою радость жизни и творчества. Даже мрачно-трагедийный «Requiem» передает ужас расставания с жизнью, к которой бесконечно привязан Моцарт, как будто постоянно пребывающий в состоянии легкой эйфории (влюбленности в бытие). Он способен наслаждаться жизнью, воспринимает ее как пир, на который призван человек, отчего Сальери осуждает в нем «гуляку праздного». Но, во-первых, творцу нужна разрядка для восполнения затраченной душевной энергии, а праздность (как показал М. Берг [5]) – одно из необходимых условий для кристаллизации нового замысла; во-вторых же, пушкинский Моцарт ищет в жизни именно праздник, а потому ценит веселое застолье, непринужденное дружеское общение, головокружение от присутствия красотки, сюрпризы, которые преподносят разнообразные встречи, – то, что повышает тонус, добавляет счастливых минут. Особым образом всё это перетекает в творчество. Со своей гениальностью Моцарт не носится, для него она привычно-естественная, как и доброжелательное отношение к миру. Собственное мироощущение романтичный композитор проецирует на всех избранных, простодушно полагая, что с избытком одаренные, посвятившие себя служению прекрасному, устремленные в сво-ем творчестве к гармонии не будут нарушать ее и в повседневной жизни. Для него «гений и злодейство // Две вещи несовместные» [7, c. 359]. Но эта гнома, скорее, дает представление о пушкинском идеале (синтезе эстетического и этического), а не о реальности жизни: известны и случаи совершения гениями неблаговидных дел, даже иногда попадающих в разряд злодеяний. Правда, под знаком вопроса (так как человека могут и оклеветать) воспроизводится в «маленькой трагедии» слух о преступлении, совершенном Микеланджело, будто бы отравившем Рафаэля, опасаясь, что тот превзойдет его в своем искусстве. Словами

или это сказка

Тупой, бессмысленной толпы – и не был

Убийцею создатель Ватикана? [7, c. 36], –

завершается «маленькая трагедия». Верить в жуткий слух не хочется. Если же это не «сказка» (= выдумка, клевета), выходит: человек может совмещать в себе гениальность и злодейство, и Пушкин (в отличие от Моцарта-персонажа) принимает это во внимание. Гений, при всей своей исключительности, не освобождается у него от требований нравственного закона и заповеди «Не убий». Гениальность – не патент на вседозволенность, как и все другие градации одаренности.

Дублирует означенный мотив в «маленькой трагедии» слух о злодействе Бомарше, автора прославленной трилогии о Фигаро: «Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро», «Преступная мать». Французскому драматургу приписывалось немало безнравственных поступков, но всё собой затмевает возникшая еще при его жизни «легенда» о том, что Бомарше отравил двух своих жен, дабы от них избавиться. Правда это или нет, неизвестно, однако слух, пятнающий имя драматурга, хотя и притушенный за века его славой, дотянулся до наших дней. Как бы там ни было на самом деле (может быть, мы этого никогда не узнаем), в качестве вероятностного фактора такая возможность в пьесе зафиксирована. Сальери, друживший с Бомарше (который написал для него либретто оперы «Тарар»), слух об отравлении не подтверждает и категорически не опровергает, ограничиваясь неопределенным: «Не думаю». Однако, не исключено, он знает больше, чем говорит, и руководствуется соображением «Скажи мне, кто твой друг, и я скажу, кто ты» (тем самым отводит от себя подозрения, какие могли бы возникнуть).

Моцарт же у Пушкина отбрасывает ужасное предположение в силу сво-его идеализма. Идеализирует он, по-детски доверчивый и неискушенный, и Сальери, оценивая того как гения и значит (по его логике) человека безуко-ризненного. Следовательно, нет оснований абсолютизировать как истину в последней инстанции и его умозаключение: «гений и злодейство // Две вещи несовместные» [7, c. 359]. Оно относится к области долженствования, и для Пушкина это важный посыл литературно-художественной среде. Но сделан он, скорее всего, именно потому, что поэту известно, как далеко от него реальное положение дел, и линия «слухов» в «маленькой трагедии» отнюдь не случайна.

Л. Петрушевская в пьесе «Сцена отравления Моцарта» (1996) воскрешает волновавшую Пушкина тему, поскольку с ходом времени она не только не утратила свою актуальность, но с исчезновением аристократического слоя общества стала еще более злободневной. Отталкиваясь от Пушкина, современная писательница выводит на поверхность спрятанное у него в подтексте и связывает воедино явления травли и умерщвления человека ядом, оказывающиеся разными формами и степенями градации одного и того же типа преступления. Тем самым Л. Петрушевская вскрывает этимологию такого понятия, как «травля»: у слов «отравление» и «травля» – один и тот же корень *травл*, и он фиксирует преступное действие, направленное против человека. Следует учитывать, что отравление – самый подлый способ убийства: замаскированного, «тихой сапой», когда сам убийца ничем не рискует, и доказать его причастность к злодеянию часто невозможно. Травля – также замаскированный способ расправы, имеющей целью «уничтожить» человека морально, сломать психологически, нанося ему сильнейшие душевные раны, от каковых не всякий оправится. Отравление характерно для Античности, Средневековья, но особенно активизировалось в эпоху Возрождения в связи с развитием алхимии, для которой изготовление ядов не было проблемой, и доставать их стало проще (у Пушкина Сальери получает перстень с ядом от своей умирающей возлюбленной Изоры – на тот случай, если он не сможет пережить ее смерть, вообще треволнения жизни; данный эпизод «аукнется» в пьесе Л. Петрушевской: Сальери будет доказывать, что перстня – как удобного места хранения яда – у него с собой нет). В эпоху Просвещения отравления постепенно сходят на нет, а вот травля прижилась и в Новейшее время. Сравнительно с массовыми репрессиями и другими бесчисленными видами смертей, которыми отмечено ХХ столетие, она стала казаться многим чем-то сравнительно вегетарианским (= перестала вызывать адекватную реакцию). К тому же никто не ответил за травлю М. Булгакова, А. Ахматовой, М. Зощенко, Б. Пастернака, А. Солженицына, И. Бродского, других деятелей культуры. Рецидивы тоталитарной психологии, допускающие при-емлемость травли, заявляют о себе и сегодня. В эпоху начавшейся либерализации, нацеливающей на соблюдение прав человека, Л. Петрушевская стремится внедрить представление о травле не только как аморальном акте, но и преступлении, посягающем на честь и достоинство личности и подпадающем под статью закона. Поэтому оба мотива – переплетены в ее пьесе между собой.

Писательница осовременивает характеры персонажей (в бóльшей степе-ни – Сальери), сохраняя в них, однако, «архетипическое» ядро. Наблюдается их снижение сравнительно с классическим образцом, что отражает уже смена стихотворно-поэтической речи прозаической с явным преобладанием разговорно-бытовых и даже просторечных оборотов. Соответственно, происходит трансформация жанра трагедии в жанр «сценки» («сцены»), в которой немало комедийного. По-видимому, это призвано подчеркнуть, что в травле, вытесневшей сегодня отравление, источника трагедии современники не видят, и вообще перед нами лишь одна из сцен того, что можно наблюдать в жизни.

Монолог Сальери, с которого начинается пушкинская «маленькая трагедия», Л. Петрушевская опускает (как дань условности классицизма – в реальной жизни человек не будет вслух озвучивать для себя самого собственные раз-мышления). Но уже само имя персонажа (благодаря пушкинской пьесе) – говорящее, и кое-что о себе Сальери воспроизводит в диалоге с Моцартом. И это не Моцарт навещает Сальери у Л. Петрушевской, а Сальери, получивший деньги за выполненный заказ, является к отшельнику-Моцарту якобы отметить успех и приятельски поболтать, а на деле сделать успех полным, избавившись от омрачающего его жизненный триумф – уже самим фактом своего присутствия на земле – гения.

Побудительным импульсом к травле/отравлению оказывается в пьесе пи-сательницы, как и у Пушкина, зависть. Но у Л. Петрушевской это зависть не только к более одаренному творцу искусства, но и к честному, не продающемуся человеку, устоявшему перед соблазном зашибать деньги, превратив свое творчество в товарный продукт, пользующийся у потребителей спросом. Таков у Л. Петрушевской Моцарт – живой укор коммерциализировавшемуся Сальери, сочиняющему на заказ халтуру, процветающему, но погубившему свой талант. В подвижничестве Моцарта, не способного предать искусство, Сальери видит обвинение себе и не может простить нравственное превосходство своего полунищего товарища, оттеняющее низменность его собственных побуждений. Другими словами, Сальери ненавидит Моцарта за его лучшие качества, которыми не обладает сам. Даже гением он именует композитора как бы не всерьез, а (якобы по-дружески) поддразнивая его («Ты всё шутишь надо мной» [8, c. 383], – замечает Моцарт). Реальную же цену сочиненного Моцартом Сальери сознает и понимает, что тому суждена посмертная слава. А это еще одна причина зависти, так как музыкальный ширпотреб Сальери никому в будущем не понадобится. Свою измену искусству Сальери объясняет необходимостью обеспечить жену и детей (то есть перекладывает вину с себя на обстоятельства). Однако выясняется, что и семейные отношения героя во многом основаны на «халтуре»: он добился согласия будущей жены на брак, лишь когда у него появились деньги ( = как бы «купил» ее расположение), и этот вариант его устроил – скорее всего из соображений престижа. В супругах (как то явствует из рассказа Сальери) есть общее: она «продает» себя, он – свой талант (в каком-то смысле, опять-таки себя). А раз нет любви, жертвовать ради амбиций Сальери комфортом женщина не станет. Да и сам Сальери ставил цель «всего добиться», и от достигнутого процветания отказаться не в силах. К тому же, только в сравнении с Моцартом он «пал», остальные считают его добившимся успеха, преуспевающим, вполне благополучным человеком. Поэтому самоосуждение Сальери притворное, лишь на словах, – он стремится расположить к себе Моцарта и даже разыгрывает сцену покушения на самоубийство – так ему будто бы всё надоело и столь противен он сам себе, что жить не хочется. Одновременно герой проверяет реакцию Моцарта на свой уход из жизни, и она неоднозначна: Моцарт пытается помешать Сальери («Два пальца в рот! Ну!» [8, c. 384] – проявляет элементарное человеколюбие и в то же самое время не хочет, чтобы Сальери умер в его доме: зная нравы в среде своих коллег, опасается подо-зрений, того, что ему припишут отравление («Да зачем же ты ко мне пришел только! О, Господи!» [8, c. 384]. Странно вообще-то кончать с собой в гостях – что за театральщина с осложнениями для хозяина? Моцарт вправе предположить, что Сальери хочет бросить на него тень или забрать и его с собой в небытие («…Ты ведь не знаешь, может, я тебе тоже яду подсыпал!» [8, c. 384]). Довольный произведенным эффектом, Сальери дает задний ход, сообщает, что это шутка, розыгрыш, заливается смехом: «Ой, не могу, ха-ха-ха!» [8, c. 384]. Он укоряет Моцарта за то, что тот мог подумать о нем так плохо, приводит в пример себя: «Я не подозреваю друга в том, что он меня хочет отравить» [8, c. 385].

Однако завистливый соперник у Л. Петрушевской ведет многоходовую иезуитскую партию, рассчитанную на мнительность Моцарта. Тот чувствует исходящую от Сальери угрозу, действительно опасается отравления и накануне свою и сальеревскую рюмки на всякий случай обменял. Расчет Сальери и основан на том, что Моцарт проделает это снова и как бы сам себя отравит. Причем завистник продолжает паясничать, и невозможно понять: происходящее – продолжение розыгрыша или под хихиканье Сальери совершено коварное убийство, когда сам убийца формально ни при чем. Он еще и стыдит Моцарта: «Если ты на меня наговоришь, значит, ты не гений. Гений не может так нагло врать. Две вещи несовместные» [8, c. 385]. Л. Петрушевская отдает пушкинские слова о гении и злодействе отравителю, чтобы подчеркнуть степень его цинизма, готовность жонглировать высокоморальными формулировками, дабы заткнуть Моцарту рот и правда не вышла бы наружу. Он называет Моцарта клеветником, сочиняющим про него «черт-те что». Значит, о своих опасениях композитор уже кому-то говорил. Но, может быть, это действительно излишняя подозрительность, проявление мании? Если даже и так (ибо Моцарт Л. Петрушев-ской, в отличие от пушкинского, отнюдь не «гуляка праздный», а замкнутый, почти не покидающий дом, закомплексованный человек), – то чтó породило его ипохондрию и мнительность? Согласно Л. Петрушевской, – предпочтение гению податливой посредственности, выполняющей «в срок» то, что требуется, поношение Моцарта конкурентами, клевета, готовность «похоронить» композитора при жизни. Действительно, известно, что при дворе австрийского императора в Вене Моцарт был объектом отвратительных интриг; считалось, что он не оправдал ожиданий, его лучшие произведения не публиковались; требовалась от Моцарта лишь танцевальная музыка (аналог современной попсы?).

Представителя круга травящих и видит Моцарт в Сальери – вне зави-симости от того, подсыпал ли он в рюмку реальный яд или отравил его душу маниакальной подозрительностью, утратой веры в людей, ипохондрией, усталостью от жизни, хотя доказать вину «человека в маске» непросто. Насколь­ко травмирован всем этим Моцарт, чувствуется у Л. Петрушевской по его крику:

«Моцарт. …Меня травят! Меня отравили! А-аа!» [8, c. 385].

Второе («отравили») вытекает из первого («травят») и может восприниматься в прямом и переносном смысле.

«Сальери. Ты сначала докажи, докажи!

Моцарт. Я умру, и это будет доказано.

Сальери. Ну, два пальца в рот, а? Если ты мне не веришь!

Моцарт. Зачем? Вы все хотите моей смерти!

Сальери. Ну кто все, ну кто все! Я один с тобой возжаюсь, одному мне есть до тебя дело. Никому ты не нужен…» [8, c. 385].

Псевдодруг сыплет соль на раны отвергаемого гения, предсказывает, что на его похороны никто не придет (в самом деле, никем не провожаемый Мо-царт был похоронен в общей яме вместе с бродягами и нищими на кладбище Святого Марка в Вене, и сегодня известно лишь предполагаемое место его захоронения).

Все же реакция Моцарта на отравление, подаваемое как розыгрыш, ока-залась для Сальери неожиданной. Композитор, конечно, потрясен и возмущен, но от ужаса не воет и не катается в истерике по полу (чем рад бы был насладиться Сальери, созерцая своего соперника униженным). Выясняется, что Моцарт готов к смерти, и подготовила его к ней работа над «Реквиемом». Это было глубоко пережитое прощание с жизнью, свою обреченность в которой всё яснее ощущал зрелый Моцарт. О многом говорит уже название произведения, которое происходит от первого слова латинского текста заупокойной мессы католического богослужения: «Requiem aeternam dona eis» – «Покой вечный дай им». Можно предположить, что травимый Моцарт (как и позднее травимый Пушкин) жаждал покоя, столь необходимого для внутренней сосредоточенности и творчества. Но не ценой утраты жизни и всего, что было в ней дорого (наряду с мучительным), пусть «в компенсацию» обещан «вечный покой». Иначе не звучал бы «Реквием» столь трагично и не прорывался бы в нем сквозь оплакивающе-утешающий хор лирический голос самого композитора. Религиозному жанру Моцарт придал философское звучание, уравновесив ценность человеческой жизни с ценностью райской жизни и противопоставив бесследному исчезновению реализованный дар творчества [9]. Можно сказать и так: «Реквием» – «памятник нерукотворный» (на реальный, как и на отдельную могилу, композитор не сумел заработать): он символизирует моцартовское бессмертие. У Л. Петрушевской «Реквием» звучит в финале после слов Сальери:

«Сальери. Ты что, наглый? Ты человек или ты кто? А я человек, я человек! А ты не прав! Не прав! Ты не прав!» [8, с. 386], –

опровергая их, причем «отвечает» ему музыка гибели, выступающая и как обвинение. Формально Сальери у Л. Петрушевской как бы не виноват и предугаданной «рокировкой» рюмок себя обезопасил:

«Сальери. …Я тут ни при чем. Зачем меня сюда впутывать»! [8, c. 386], –

но он создал условия, при которых трагический конец Моцарта стал неизбежен. Для композитора-гения Сальери олицетворяет судьбу, и когда Моцарт (*улы-баясь*) говорит: «Я ждал тебя. Я ждал тебя» [8, c. 386], – это означает примерно следующее: «Я ждал расправы от недоброжелателей-завистников, так как мое существование обесценивает их собственное». Гений и злодейство оказываются несовместными (по Моцарту) не только в одном человеке, но и в самой жизни, причем жертвой (пусть и не всегда доведенной до смерти) становится гений. Явление это не новое. Еще Ф. Ницше отмечал, что выдающихся людей, гениальных одиночек чаще всего преследуют, травят, и это не исключение, а правило, хотя последующие поколения живут духовными созданиями именно гениев. Л. Петрушевская стремится вызвать восприятие травли как «злодейства», совершив которое, человек не должен оставаться безнаказанным, настраивает на действенную борьбу с данной разновидностью зла. И разве только гении страдают от травли? – талантливые, нестандартные люди вообще.

И если Пушкина подтолкнула к созданию «Моцарта и Сальери» травля, то Л. Петрушевская сумела разглядеть это, поскольку сама долгие годы не имела возможности печататься и ставиться, подвергалась шельмованию [10]. Своей пьесой она побуждает культуру научиться себя защищать, дабы в ней не угас дух моцартианства.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

1. Петрушевская, Л. О Пушкине / Л. Петрушевская // Петрушевская Л. От первого лица: разговоры о прошлом и теперешнем. – М., 2012.

2. Жизнь Пушкина, рассказанная им самим и его современниками. Переписка. Воспоминания. Дневники: в 2 т. Т. 2. – М., 1988.

3. Модзалевский, Б.Л. Примечания [к письмам Пушкина] / Б.Л. Модзалевский // Пушкин. Письма: в 3 т. Т. 2: 1826−1830. Репринт. изд. 1928 г.: М.−Л.: Госиздат. – М., 1989−1999.

4. Пушкин, А.С. Примечания [к поэме «Домик в Коломне»] / А.С. Пушкин // Пушкин А.С. ПСС: в 6 т. Т. 2: Стихотворения 1826−1836. Поэмы. – М., 1949.

5. «…Мне кажется, что вообще стимулирующим фактором интереса к искусству является психологический аристократизм, вызванный элементами праздности или возможностью быть праздным. Только человек, обладающий аристократической праздностью в течение своей жизни, в течение своего дня, может интересоваться по-настоящему искусством. Он не может это делать внутри очень функционального быта, который не предусматривает аристократическую праздность» [6, c. 49].

6. Берг, М. Кризис авангарда в России / М. Берг // Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками / сост. С. Ролл. – М.: ЛИА Р. Элинина, 1996.

7.  Пушкин, А.С. Моцарт и Сальери / А.С. Пушкин // Пушкин А.С. ПСС: в 6 т. Т. 3: Евгений Онегин. Сказки. Драматургия. – М., 1950.

8. Петрушевская, Л. Сцена отравления Моцарта / Л. Петрушевская / Петрушевская Л. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3: Пьесы. – Харьков, 1996.

9. Л. Петрушевская несколько отходит от биографических фактов: у нее Моцарт рад, что успел до смерти закончить «Реквием»; на деле по сохранившимся наброскам «Реквием» закончил ученик Моцарта Ф.-Кс. Зюсмайер. Возможно, писательница хочет подчеркнуть степень ненужности гения коммерциализировавшейся культуре – у современного Моцарта нет учеников (а у реального в 1787 г. несколько уроков взял Бетховен).

10. Более того, уже в ХХI ст., получив международное признание, Л. Петрушевская стала объектом издевательского поклепа Ю. Корзова, приписавшего представительнице неофициальной литературы, независимой писательнице конъюнктуру и нравственно-эстети­ческое непотребство:

«…Л. Петрушевская из тех фигур, которые не могли не воспользоваться свободой для фабрикации грязи. И она реализует эту свою “творческую” потребность, свое появившееся теперь право обеспечивать читателя словесными нечистотами» [11, c. 190].

Бездарей вокруг предостаточно, но для того, чтобы ужалить, оклеветать, оскорбить, не сомневающийся в своей безнаказанности литературовед выбрал талант.

11. Корзов, Ю. Постмодернистские тенденции в современной русской драматургии / Ю. Корзов // Лiтературознавчi студiï. Вип. 3. – Киïв, 2002.