

В. Блюменфельд

## К ПРОБЛЕМАТИКЕ «МОЦАРТА И САЛЬЕРИ» ПУШКИНА

Одна из «маленьких трагедий» Пушкина — «Моцарт и Сальери» не раз привлекала внимание советского пушкиноведения. Широко обследованы ее источники, драматургические особенности, даже соответствие ее образов творческому облику реального Моцарта и его соперника. Кроме того, наиболее полный и достоверный комментарий, принадлежащий М. Алексееву<sup>1</sup>, в свое время затронул важнейшие вопросы содержания «маленькой трагедии» Пушкина.

И все же в самом порядке комментирования отдельных сторон художественного целого была своя ограниченность, как это вынужден признать и новейший исследователь пушкинской драматургии Б. Городецкий<sup>2</sup>.

Всего менее уяснена связь «Моцарта и Сальери» с пушкинской современностью. Этому в известной мере помешала старая, созданная еще в XIX веке легенда о социальной «нейтральности» «маленьких трагедий», сохранявшаяся как пережиток в некоторой части советского пушкиноведения вплоть до 40-х годов. «Маленькие трагедии» все построены исключительно на иностранном материале и далеки от политических вопросов пушкинской современности», — писал, например, в 1937 году пушкинист Д. Якубович<sup>3</sup>.

Только в последнее время освещение этой проблемы изменилось, что видно хотя бы по упомянутой книге Б. Городецкого, где справедливо опровергнуто положение о «нейтральности» «маленьких трагедий» и сделана попытка открыть в них «неизгладимую печать» пушкинской

---

<sup>1</sup> Пушкин, Полн. собр. соч., т. VII, изд. АН СССР, М. 1937.

<sup>2</sup> Б. П. Городецкий, Драматургия Пушкина, изд. АН СССР, М.—Л, 1953, стр. 267.

<sup>3</sup> Д. Якубович, Драматический путь Пушкина, сб. «Пушкин и театр», Л. 1937, стр. 50.

современности. Так, при характеристике «Моцарта и Сальери» автором книги отмечена связь образа Моцарта с борьбой Пушкина за «право поэта на свободу и независимость творчества», с «комплексом представлений Пушкина о поэте и его особой роли в обществе»<sup>1</sup>.

Борьба за независимость «гения», носителя идеи народности в искусстве, была основной линией передовой русской эстетической мысли 20-х годов, линией, смыкавшейся с напряженной общественной борьбой против самодержавно-крепостнической реакции. В споре со старыми традициями, догмами и правилами выростал новый тип творческого сознания, так полно представленный в пушкинском Моцарте.

К сожалению, плодотворные замечания Б. Городецкого о «неизгладимой печати современности» в «Моцарте и Сальери» остались неразвитыми,— особенно по отношению к Сальери. Несмотря на то, что воплощенный в этом образе тип художественного сознания противостоит у Пушкина в творческом, эстетическом и социальном отношении подлинной полноте и величию искусства,— Сальери определяется в исследовании как «большой художник», «подвижник в искусстве» и т. д. Это только усложняет загадку драматического конфликта, изображенного Пушкиным. К этому присоединены исследователем еще некоторые внешние биографические соответствия и параллели: таковы, например, сопоставления слов Сальери «Я жег мой труд» с уничтожением 10-й главы «Онегина», или его же слов о «фигляре презренном» с кличкой, данной Пушкиным Булгарину. Но сами по себе эти сопоставления еще недостаточны для уяснения связи пьесы с современностью.

Настоящая статья ни в какой мере не ставит перед собой задачи осветить эту проблему полностью, а является лишь попыткой подойти к ней путем истолкования вопросов искусства, поставленных в «Моцарте и Сальери», а также их места в развитии русской эстетической мысли.

\* \* \*

Белинский сказал однажды по поводу «маленьких трагедий»: «...и в тех сочинениях Пушкина, которые представляют чуждые русскому миру картины, без всякого сомнения есть элементы русские...»<sup>2</sup> Есть они и в «Моцарте и Сальери», хотя национальное звучание этой маленькой драмы лишь угадывается под иноземной фабулой и под реальными историческими именами. Не раз делались попытки раскрыть под этими «псевдонимами» русские «оригиналы». За Моцартом открывался Глинка (например, в книге И. Эйгеса «Пушкин и музыка»). Не был обойден и Сальери: в нем видели Е. Баратынского с его будто бы художнической завистью к Пушкину или даже Ф. Булгарина. Но, конечно, такой «портретный» метод, дружно оспоренный советским пушкиноведением, не мог помочь решению вопроса о национальных кор-

<sup>1</sup> Б. П. Городецкий, *Драматургия Пушкина*, стр. 183, 184.

<sup>2</sup> В. Г. Белинский, *Собр. соч.* в 3-х томах, т. 3, М. 1948, стр. 780.

нях трагедии Пушкина. Она связана с передовой русской культурой своего времени более глубоко, она посвящена судьбе художника XIX века.

Уже в середине 20-х годов Пушкин много размышляет о значении для поэта и поэзии, для художника и искусства тех новых общественно-экономических отношений, которые вывели русскую литературу из дворцовых прихожих в лавку Смирдина, а служение музам превратили в свободно оплачиваемую профессию. Отсюда в 1826 году возникает пушкинский мотив: «не для корысти... мы рождены...» Кончился период меценатства для русских литераторов. Началось время, когда на литературу стали притязать силы, готовые превратить ее в «промышленность», по меткому слову самого поэта. Это не могло не произвести глубоких сдвигов в общественном положении писателя: он освобождался от опеки вельмож, от льстивых посвящений, от придворных од. Однако, с другой стороны, между писателем и народом вставал нежданный посредник — торговец, книгоиздатель.

Ряд высказываний Пушкина свидетельствует о признании им этой изменившейся социально-экономической обстановки и о преимуществах ее в смысле большей независимости художника по сравнению с веком феодального меценатства <sup>1</sup>. Решив этот вопрос для себя и провозгласив для других передовых писателей идею художнической независимости и от непрощенного покровительства просвещенного вельможи, как это было в XVIII веке, и от «меркантильного духа» современности, Пушкин с иронической прямотой заговорил о профессионализме своего труда и положении литератора: «Mais pourquoi chantois-tu? (Но почему пел ты? — В. Б.) на сей вопрос Ламартина отвечаю — я пел, как булочник печет, портной шьет, Козлов пишет...» (письмо к Л. С. Пушкину, январь 1824 года). Это был горький юмор гения, увидевшего, что новые экономические условия, определившие превращение искусства в профессию, на этом не останавливаются, но цинично притязают на подчинение себе самого творчества, внутренних сил самого таланта.

В этом отношении перед Пушкиным стояла не только русская действительность, но и опыт развитого капитализма западноевропейских стран, где литература, а с нею не только рукописи, но и вдохновение, принципы и убеждения превращались в товар, где писатели вступали в условия индивидуалистической замкнутости и всеобщей конкуренции (по пушкинской терминологии — зависти), где непосредственная народность искусства заменялась в ходовой литературе служением «хладным скопцам».

<sup>1</sup> Напомним некоторые из этих высказываний: «Начинаю почитать наших книгопродавцев и думать, что ремесло наше, право, не хуже другого» (письмо к Вяземскому от 8 марта 1824 года). «Оно (стихотворство. — В. Б.) просто мое ремесло, отрасль честной промышленности, доставляющая мне пропитание и домашнюю независимость» (письмо к Казначееву от 22 мая 1824 года). В июне того же 1824 года Пушкин пишет Вяземскому: «...меценатство вышло из моды. Никто из нас не захочет великодушного покровительства просвещенного вельможи, это обветшало вместе с Ломоносовым. Нынешняя наша словесность есть и должна быть благородно-независима».

Особенно враждебной Пушкину была связанная с новыми общественными условиями тенденция превращения художнического труда в обособленное частное дело, подобное всякому другому ремеслу — «как булочник печет, портной шьет». Сохранить литературу и искусство как всенародное дело, не дать им замкнуться в профессиональной ограниченности — с этими задачами была связана для поэта глубочайшим образом его борьба за народность русского искусства. Поэтому он с такой яростью преследовал «всякую приватную подлость» литераторов из цеха Булгарина.

Наряду с передовыми людьми Запада (Шиллер, Гёте и другие) Пушкин понял, что буржуазный профессионализм создает обособленного «частичного» человека, в котором одна способность развивается лишь за счет всех других, человека, лишенного полноты и цельности жизни, неизбежно оскудевающего в этой своей «частичности».

Профессиональный художник нового индивидуалистического века — это для Пушкина значительная историко-культурная проблема, которую он готов был к осени 1830 года воплотить в обобщенном художественном образе. Чем становится художник в назначенном ему новым веком профессиональном ремесле? Какие последствия для художника и его творчества несет за собою угрожающее в этом случае обособление от общества и народа?

Все эти вопросы стояли и перед Белинским в его борьбе за народность и национальную самобытность русской литературы. Присматриваясь к ее новому положению в XIX веке, Белинский признал, что теперь «литература образует собой отдельную и самостоятельную область умственной деятельности». И когда в своей статье «Общее значение слова литература» Белинский в этом аспекте рассматривал капиталистический Запад, но находил там уже далеко ушедшую социальную обособленность литературы от народной жизни и оценивал это как «нечто несовершенное и роковое». Белинский тут же объяснил этот «рок» буржуазной литературы: там, в «новом мире все общественные стихии действуют разъединенно и каждая самобытно и особно»<sup>1</sup>. Там, на Западе, всеобщее разобщение уводит литературу далеко от народа, там она существует нередко «при свете только уединенной лампы отшельника». Там она поддерживается «вниманием только небольшого круга посвященных, составляющих род тайного общества или избранных любителей» и в результате — отрывается от «народа-артиста», от «народа-художника».

Нетрудно почувствовать в этом ходе мысли Белинского как раз то, из чего сложился у Пушкина его Сальери и сальеризм. Рядом с Сальери Пушкин поставил противоположный ему образ Моцарта, в котором дух «народа-артиста», «народа-художника» противопоставлен Сальери и торжествует над сальеризмом.

Ведь и у Белинского нет согласия с буржуазным типом «отъединенного» искусства, ведь и Белинский полагает, что литература долж-

<sup>1</sup> В. Г. Б е л и н с к и й, Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, стр. 94.

на существовать «не при свете уединенной лампы отшельника... но при свете солнца, открыто и явно. Она поддерживается не вниманием только небольшого круга посвященных... но вниманием всего народа»<sup>1</sup> Конечно, Белинский имел здесь в виду Россию и передовую русскую литературу.

«Солнечное» искусство пушкинского Моцарта, существующее «открыто и явно», в глубокой полноте и соединенности с жизнью соответствовало перспективе, позднее намеченной для русского искусства Белинским. Можно сказать прямо: сама постановка вопроса о национальной самобытности русской культуры и искусства по сравнению с европейским типом культуры приводила эстетическую мысль Пушкина и Белинского к той теме, которую один воплотил в своей «маленькой трагедии», а другой в дальнейшем выразил в своей критике. Наиболее плодотворными были именно те истолкования драмы, которые основывались на противопоставлении у Пушкина двух типов творческого сознания и напоминали, что «уже первые читатели почувствовали за образами Моцарта и Сальери не реальных исторических лиц, а великие обобщения, контуры большого философского замысла»<sup>2</sup>. Если сам этот замысел продолжает оставаться проблематичным, то прежде всего в понимании образа Сальери, тогда как пушкинский Моцарт уяснен в советском литературоведении значительно полнее.

Советская критика 30-х годов впервые заговорила о социальном смысле образа Сальери и всей его темы в трагедии. Указывалось на «собственнический эгоцентризм», на «собственническое отношение к искусству» у Сальери и т. д. Однако эти положения не создали традиции, так как к ним примешивался упрощенный социологизм<sup>3</sup>.

Маленькая драма Пушкина компактна и легко обозрима. Все сказанное в ней о Сальери определяет его прежде всего со стороны его отношения к искусству как «ремеслу», которое сполна поглотило его личность и определило его роль в жизни. Перед читателем возникает тип художника, порожденный тем «особным», «разъединенным» существованием искусства, о котором по отношению к буржуазному Западу говорил Белинский. Если определять Сальери словами Белинского, можно сказать, что это — сын «века разъединения, индивидуальности, века личных страстей и личных интересов, даже умственных»<sup>4</sup>. Отсюда его уединенность в искусстве, его убеждение, что художник творит только для посвященных, его индивидуалистическое пренебрежение к общению искусства с простым человеком и, наконец, отсюда сходство Сальери с тем типом художника, который, говоря словами того же Белинского, «поставляет себе за честь и обязанность жить

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, стр. 89.

<sup>2</sup> М. П. Алексеев, Комментарии к «Моцарту и Сальери», Полн. собр. соч. Пушкина, т. VII, изд. АН СССР, 1937, стр. 544.

<sup>3</sup> Вопрос о связи образа Сальери с пороками буржуазного профессионализма затронут в статье Македонова «Пушкин и буржуазия», — «Литературный критик», 1936, № 10.

<sup>4</sup> В. Г. Белинский, Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, стр. 345.

вне современных интересов общества и за облаками не видеть земли, забывая, что облака — не другое что, как пустой туман».

Ко всему этому образ Сальери у Пушкина трагичен и злоществен: в нем обобщен такой уклад культуры, труда и творчества, в котором ограничиваются и гибнут их живые источники, теряется бескорыстие и на его место встает зависть, ведущая к злодейству. Только этим обобщением значителен образ Сальери, хотя некоторые комментаторы, исходя из слов, открывающих маленькую драму —

...нет правды на земле.  
Но правды нет — и выше...

готовы были превратить Сальери чуть ли не в богоборца. Таким он и может показаться, если не увидать в его исповеди историю крушения «отъединенного» искусства. Как бы страстно ни пытался он оспаривать права на художественное величие у «гуляки праздного» Моцарта — в монологах Сальери объективно отражена трагическая неудача его собственного художнического пути. Ведь путь этот отмечен тем, что Сальери замыкался в своей профессии музыканта, что он ставил ремесло «подножием искусству», что он творил обособленно от жизни — «в тишине», «в тайне», что он «нашел созвучия своим созданьям» на основе искусственной и узкой:

...Звуки умертвив,  
Музыку я разъял, как труп.

На все это Пушкин бросает злощественный оттенок мрачности, подчеркивая, что Сальери сам лишил себя живого богатства творчества. Со своим искусством он — как «в безмолвной келье», отучившей его от любви к жизни; «мало жизнь люблю», — говорит он о себе. С ним — яд, «жажда смерти», он копит плоды своего труда ночами, похожий в этом на пушкинского барона Филиппа у сундуков с золотом, в ночном подвале.

Итог художественного труда Сальери — «сухая беглость» пальцев, «верность уху», «гармония», проверяемая алгеброй. Лишенное непосредственного общения с жизнью, искусство оскудевает в руках профессионально замкнутого художника, оставляя ему лишь свое подобие — свои формы, мертвые приемы ремесла. На овладение этим подобием искусства Сальери затратил все свои силы, труды, жизнь и — «сделался ремесленник»... Это извращение освещается Пушкиным с разных сторон, хотя и в немногих словах, иногда — намеках, так как «маленькая трагедия» дает лишь вершинный, финальный момент действия.

Характерно, что в ней не Моцарт рисуется полностью поглощенным искусством, а именно Сальери — ремесленник, который отдается музыке с «усильным, напряженным постоянством» и все же остается невознагражденным. Казалось бы, здесь логика перевернута и оправдывает страстный протест завистника — «нет правды на земле!» Но Сальери отдает искусству не всю жизнь, а жизнь, сокращенную до одной способности за счет умерщвления всех других; не случайно у него

и сами звуки умерщвлены, и музыка превращается в «труп». Кто так отдает свою жизнь искусству — оказывается в проигрыше. А великое создает Моцарт — тот, кого Пушкин изображает не как жреца искусства, а в простых отношениях к живой действительности, в шутках, в жизнелюбии, в полноте всех чувств, в повседневном родстве с людьми, с «расположением души к живому принятию впечатлений», как определял сам Пушкин природу вдохновения. Именно в этой логике — оправдание гения.

В образе Моцарта искусство нигде не выступает как односторонняя, замкнутая в себе «специальность», хотя оно всюду чувствуется как живой центр его жизни. Пушкин не нуждается в особой творческой исповеди гения. Ему достаточно для этого ремарок — Моцарт «за фортепьяно», Моцарт «играет», достаточно отражения могучей силы этой игры в потрясении, какое испытывает, слушая ее, завистливый соперник.

В остальном Моцарт противостоит «подвижнику» ремесла только своим светлым характером и духом своей жизни — простой, безыскусственной, просторной. Отсюда — и угадываемая простота его искусства, та простота, которая была свойственна самому Пушкину. Гоголь говорил не только о поэзии, но и о прозе Пушкина: «...Чистота и безыскусственность вошли в ней на такую высокую ступень, что сама действительность кажется перед ней искусственной и карикатурной». Именно перед лицом этой простоты Сальери и выглядит как узкий выученик своей профессиональной «науки», заменившей ему непосредственное творчество, живое общение с жизнью. Поэтому и приведен он к необходимости подражать чужим образцам, — будь то произведение «великого Глюка» или «нового Гайдена». Подражание — удел обособленного искусства-ремесла, удел художника, отъединенного от живой действительности. Сальери гонится за созданиями великих мастеров и терпит неудачу: «я жег мой труд». Когда явился «великий Глюк», он бросил все, что «прежде знал», и пошел «вслед за ним» —

...как тот, кто заблуждался

И встречным послан в сторону иную?

Сальери может создать лишь тень того, что создали другие, и поэтому судьба его трагична. Если он родился с талантом, «с любовью к искусству», то лишь для того, чтобы до конца остаться пленником своей «безмолвной кельи», наедине со своей невознаградной страстью.

Пушкин со всех сторон осветил в образе Сальери большую проблему современности, которую подверг анализу не теоретически, а поэтически. Сальери — трагическая жертва «жреческой», кастовой профессионализации художника в условиях буржуазного общества.

Отверг я рано праздные забавы;  
Науки, чуждые музыке, были  
Постылы мне; упрямо и надменно  
От них отрекся я и предался  
Одной музыке...

Как не вспомнить при этом универсальность мысли и чувства самого Пушкина!

Все, недостижимое для Сальери, передал Пушкин Моцарту — бескорыстие, полноту и целостность восприятия жизни, способность на все откликаться, глубокую слитность служения искусству и «добрых чувств», чуткую связь с жизнью простых людей, демократическую щедрость таланта. В творческом и моральном торжестве Моцарта над Сальери праздновало свое торжество над пороками буржуазной художественной культуры передовое искусство гения, исходящее из непосредственного и универсального общения со своим временем и своим народом. Пушкин придал этому торжеству всеобщее значение. Но идея «маленькой трагедии» не была книжной, отвлеченной. Она не могла бы возникнуть и приобрести такой напряженный поэтический характер, если бы национальные, народные силы русского искусства, представленные Пушкиным и его соратниками в поэзии, музыке, живописи и архитектуре, уже не противостояли отрицательным, губительным для искусства факторам, связанным с развитием капиталистических отношений в России. Следует учесть тоже, что трагедия создавалась Пушкиным в тот момент, когда русские мыслители со всей силой души начали истолковывать проблему взаимоотношений и исторических особенностей Запада и России, западного и русского «просвещения», западного и русского искусства. Уже писалось в это время первое философическое письмо Чаадаева, уже Иван Киреевский накануне своего славянофильского перерождения силился определить различия в путях развития России и Западной Европы. Уже готовился Белинский начать, вслед за Пушкиным, свою борьбу за национальную самобытность русской литературы. Передовым русским мыслителям, начиная с декабристов (если не говорить о некоторых писателях XVIII века, например о Фонвизине), уже открывались пороки западной буржуазной культуры. В этой общественной атмосфере Пушкин отверг искусство уединенных художников и показал торжество народного принципа художественной культуры, где гений несовместим со злодейством. Актуальнейшая национальная перспектива стояла за общим пафосом «маленькой трагедии». Вера поэта в торжество народных сил русского искусства косвенно прозвучала в торжестве Моцарта над Сальери. Пушкин не раз высказывал мысль о том, что искусство должно быть основано не на «темных заботах частной деятельности», каким оно было для Сальери, а на «потребности народной». И не потому ли пушкинский Моцарт, гениальный мастер, способен с восхищением отозваться на игру слепого скрипача в трактире, ввести его, простого бедняка, в круг жизни «сыновей гармонии» и добродушно предложить ему сыграть «из Моцарта нам что-нибудь». Это вызывает лишь негодующее презрение «отъединенного» художника — Сальери, и в эпизоде со слепым скрипачом противопоставление двух типов творческого сознания достигает особой значительности.

Но остается еще «зависть» Сальери. В пушкиноведении мотив «зависти» в «Моцарте и Сальери» иногда сопоставлялся биографически с той



травлей Пушкина, которая исходила из среды Булгарина и особенно обострилась ко времени болдинской осени. Но виновница этой травли, литературно-ремесленная среда «смирдинского периода»<sup>1</sup>, имела для Пушкина и другое значение: она дала ему богатый опыт познания новых «завистливых» отношений, возникавших из ее торгашеского духа. В 1830 году, незадолго до болдинской осени, Булгарин обвинил Пушкина и его друзей в том, что они не оценили его «Выжигина» только потому, что «он продается, а не тлеет на полках вместе с их бессмертными творениями»<sup>2</sup>.

С горечью наблюдал Пушкин, как отношения конкуренции, присущие ремеслу, проникали и туда, где им не должно быть места — в литературу, в мир творчества. В кругу поэта, напротив, поддерживался дух писательского братства и сотрудничества во имя общего дела. Здесь устанавливалась та дружеская взыскательность, коллективность литературных отношений, при которой легко можно было сказать о себе и других, исходя из ценности общего дела — ведь «он же гений, как ты да я». Такое идейное сотрудничество стало характерной национальной традицией передовой русской литературы.

И все же мотив «зависти» годами рос в сознании Пушкина, все более обобщаясь, приобретая все более широкое содержание. Трагическую трактовку этого мотива он нашел в творческой атмосфере болдинской осени 1830 года, когда почувствовал потребность отозваться на начавшуюся в России смену патриархального строя «железным веком» капитализма. Эта историческая тема требовала обобщений и подсказывала форму трагедии. На фоне этой темы складывались и другие маленькие драмы болдинского цикла. Свою роль сыграло и то обстоятельство, что в оценке нового века и его жестоких противоречий Пушкин исходил не только из русского опыта. Как и для темы скупости в «Скупом рыцаре», так и для темы «завистливого» художника поэту понадобилась иноземная фабула, западный прототип, чтобы отразить явление в наиболее полном и обобщенном виде.

Характер пушкинского Сальери — исторически переходный: в нем черты художника XVIII века с его «артистическим рационализмом», говоря словами М. Алексева, и патриархальным оттенком сочетаются с новыми злыми веяниями «века разъединения, индивидуальности, века личных страстей и личных интересов» (Белинский).

Подобное сочетание нового и патриархального в лицах и сюжетах типично для всех «маленьких трагедий» Пушкина. Всюду в них отношения нового века изображены на фоне старого феодального уклада. И это, конечно, не случайность.

<sup>1</sup> Термин Белинского. См. «Литературные мечтания»: «...А. Ф. Смирдин является главою и распорядителем сего периода. Все от него и все к нему... Вы помните, как он кликнул клич по нашим гениям, крикнул, да денежкой брякнул и объявил таксу на все роды литературного производства» (В. Г. Б е л и н с к и й, Полн. собр. соч., изд. АН СССР, т. I, стр. 98).

<sup>2</sup> «Пушкин. Временник», изд. АН СССР, № 6, 1941, стр. 236.

Жестокие, бесчеловечные отношения нового века представлены в «Моцарте и Сальери» как непосредственно враждебные искусству. Сам Сальери знает цену своей «зависти»:

Кто скажет, чтоб Сальери гордый был  
Когда-нибудь завистником презренным,  
Змеей, людьми растоптанною, вживе  
Песок и пыль грызущею бессильно?

Прибегая к такой символике в обрисовке Сальери, Пушкин развил глубоко гуманистическую традицию мировой поэзии, которая не раз в изображении «зависти» обобщала обличение корыстных, низменных начал буржуазной культуры, противостоящих человеку-творцу. В этом значении «Речь о зависти» еще в XVI веке написал гуманист Ронсар, определивший ее, как «отвратительную трусость души, которая мучится и грызет сама себя, видя процветание, красоту, силу и знание других»<sup>1</sup>. Шекспир и Шиллер наделяли завистничеством злодеев своих трагедий, носителей духа зла наступающей капиталистической эпохи. Пушкин не сторонился этой традиции, он использовал заключенный в ней опыт познания, — тем полнее и шире стало его собственное обобщение. Но пушкинская тема имела и национальный литературный фон.

В передовой русской поэзии 20-х годов XIX века мотив «зависти» явственно вырастал из оценки новых отношений в обществе, где всякая посредственность в борьбе за успех готова была подвергать гонению дарования и таланты:

Стадами смертных зависть правит,  
Посредственность при ней стоит,—

писал Кюхельбекер еще в 1820 году в стихотворении «Поэты». Характерно и дальнейшее развитие мотива: через восемь лет после появления «Моцарта и Сальери» И. Киреевский, характеризуя современный ему капиталистический Запад, отметил в нем «систему воспитания, ускоренную силой возбужденной зависти»<sup>2</sup>. Таков там стимул успеха в каждом частном деле, ремесле и профессии. Киреевский объяснил эту систему тем, что «весь частный и общественный быт Запада основывается на понятии об индивидуальной, отдельной независимости, предполагающей индивидуальную изолированность»<sup>3</sup>. Начатки этих мыслей были высказаны Киреевским еще в его статье «Девятнадцатый век», напечатанной в журнале «Европеец» в 1832 году.

«Зависть» Сальери коренится в самой общественной природе его «изолированного» ремесла. Эта «зависть» сродни скупости барона Филиппа — героя, созданного одновременно с Сальери. Оба образа выросли из познания родственных общественно-исторических закономерности.

<sup>1</sup> Сборник «Поэты французского Возрождения», Л. 1938, стр. 24.

<sup>2</sup> И. В. К и р е е в с к и й, В ответ А. С. Хомякову, Полн. собр. соч., т. 1, М. 1911, стр. 112.

<sup>3</sup> Т а м ж е, стр. 113.

стей: один стал выражением развращающей власти золота, другой — воплощением силы общественно-обособленной профессии. Если гений Моцарта проявляет себя «без расчета на успех», как отметил Белинский, то весь путь Сальери в искусстве явно на этот успех рассчитан.

...Труден первый шаг  
И скучен первый путь.

В самом этом расчете на пути к удаче уже заключалась возможность «зависти», как стимула ремесла. Но наиболее полное содержание «зависти» Сальери выражено там, где свое решение отравить Моцарта он пытается возвести в степень «высшего долга»:

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

Это место в тексте Пушкина является важнейшим мотивом, ведущим драму к катастрофе. Завистник превращает злодейское побуждение своей зависти в высокий «долг», а доводы и аргументы доставляют ему сознание профессионала — «жреца» искусства, в глазах которого гений Моцарта как бы угрожает самому существованию цеха композиторов. Таков основной аргумент всей софистической философии, которой музыкант-ремесленник оправдывает свое злодейство. Высший «долг» Сальери заключается в том, что он убивает Моцарта, как бы защищая подобных себе «служителей музыки».

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?

Характерно, что свое злодейство Сальери пытается увенчать мотивом «пользы». Ведь когда Моцарт говорит о «презренной пользе» — слова его обращены в ту же сторону, что и стихотворение Пушкина «Поэт и толпа», то есть против подчинения искусства лицемерной морали буржуазной и светской «черни». В то же время Моцарт знает, что мир не мог бы существовать, когда «никто б не стал заботиться о нуждах низкой жизни». Сочувствие Моцарта-музыканта подлинно человеческим нуждам подтверждено эпизодом со слепым уличным скрипачом. Не то у Сальери. Завистник может представлять себя «чистым художником», но в решающий момент самозащиты он оказывается на поводу у самой жалкой философии частной пользы, хотя и софистически скрытой. Эта философия столь же неотделима от общественных условий его ремесла, как и самая его «зависть».

В заключение нашего анализа «маленькой трагедии» Пушкина уместно вспомнить оценку, данную ей Белинским. Известно, что Белинский определил идею «Моцарта и Сальери» как «вопрос о сущ-

ности и взаимных отношениях таланта и гения». Для понимания этой формулы существенно, что понятиям гения и таланта великий критик придавал общественно-историческое значение и активно пользовался ими в борьбе за идейность и народность литературы: гений — всесторонний и глубокий орган своей эпохи, нации, народа. Таков Пушкин, который, по словам Белинского, «перепробовал все тоны, все лады, все аккорды своего века» и был «выражением современного ему мира, представителем современного ему человечества; но мира русского, но человечества русского»<sup>1</sup>. Талант — одностороннее, ограниченнее: он значительно менее способен выходить за пределы своего узко личного опыта к познанию и переживанию объективно значительного и великого, что совершается в истории нации и народа. В этом смысле Белинский писал в 1835 году в рецензии на произведения Н. Полевого: «...талант всегда находится под могущественным влиянием или обстоятельств своей жизни или индивидуальности своего характера»<sup>2</sup>. Таланту менее доступно обобщение. Основание, источники гения — народны. Ограничивающая тенденция таланта — в его зависимости от обособленного личного начала жизни. Чем меньше, слабее талант, тем сильнее его зависимость от внешних, враждебных искусству обстоятельств и побуждений, — от моды, честолюбия, корысти.

Не всегда иерархия талантов и гениев была у Белинского такой во всех частях своих, но она обертывалась этой стороной всякий раз, когда он обращался к меркантильной литературной среде «смирдинского периода»: здесь уже устанавливались законы измельчания талантов. Здесь литература нередко опускалась до простого умения, которое предполагает «расчет и работу, а где расчет и работа, там нет творчества, там все ложно и неверно...»<sup>3</sup>. В этой среде литературные отношения определяются самыми низкими побуждениями вражды, зависти, конкуренции. В одной из своих рецензий начала 30-х годов Белинский со злой иронией отозвался о литературном соперничестве Булгарина и некоего «смирдинского» литератора-ремесленника А. Орлова, сочинения которого расходились на смирдинском рынке не хуже творений самого Булгарина. Почему же Ф. В. Булгарин медлит признать достоинство литературных изделий своего знаменитого и достойного соперника? — писал Белинский. — Неужели *из зависти*? Сохрани бог! Мы знаем, что Сальери завидовал Моцарту; но здесь *талант* завидовал *гению*, а Ф. В. Булгарин гений, и А. А. Орлов гений, так зависти быть не должно, тем более, что *гений* и *зависть* — несовместимые свойства»<sup>4</sup>.

Перенеся ситуацию зависти Сальери в булгаринскую литературную среду, Белинский как бы указал на социальные корни сальеризма.

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. 1, изд. АН СССР, стр. 72.

<sup>2</sup> Там же, стр. 156.

<sup>3</sup> Там же, стр. 289.

<sup>4</sup> Там же, стр. 141.

Своим анализом «Моцарта и Сальери» Белинский показал, что для него содержание «маленькой трагедии» отнюдь не сводилось к отвлеченному психологическому этюду о зависти. Комментируя поставленный поэтом «вопрос о сущности и взаимных отношениях таланта и гения», великий критик подчеркивал этическую противоположность пушкинских героев. Для Белинского дело шло в «Моцарте и Сальери» не о гении вообще и не о таланте вообще, а о двух социальных типах художника, из которых один имеет все внутренние условия для развития своей гениальности, а другой, по самому характеру своего существования и складу; обречен на прозябание в положении неполноценного таланта или полуталанта. Белинский говорит о Моцарте: такие гении, как Моцарт; о Сальери: таланты вроде Сальери, и тут же устанавливает несовместимость их отношений к искусству и жизни. С одной стороны — гениальность, проявляющая себя «без расчета на успех», далекая от всякого самовозвеличения, полная человеческой простоты. С другой — уединенный художник, сделавший искусство манией, пожираемый страстью к славе. Белинский подчеркивает как раз те черты пушкинских героев, которые делают их социально типическими характерами. Если же к этому присоединить и ту теорию гениев и талантов, которая не раз служила полемике революционно-демократического критика с общественными силами, враждебными искусству, то социальная сторона в комментарии Белинского к «Моцарту и Сальери» станет еще более ощутимой.

\* \* \*

Пушкин не был одинок в тех вопросах, которые поставлены в «Моцарте и Сальери». Еще в поэзии декабристов и в их литературной теории наметилось противопоставление подлинного вольнолюбивого поэта-творца условному «искусству». В основе этой антитезы лежала борьба поэтов-декабристов против рассудочных норм дворянской эстетики. Передовая русская поэзия искала новых форм, которые были бы способны выразить чувства и мысли, связанные с подъемом освободительного движения. Она создавала новый образ «гения», придавая ему живое лицо, возвышенный внутренний мир. В полемике поэтов-декабристов против старых правил дворянского «вкуса», против бессодержательности салонного стихотворства, новые эстетические требования тесно сливались с общественно-этической критикой враждебного им типа творчества. В «Письмах из Германии» (1824) Кюхельбекер, противопоставляя передового поэта-гения «слоγοискусникам», чье «единственное достоинство — хороший слог и гармония», писал: «Для холодного, для вялого, для сердца испорченного необходимы правила, как цепь для злой собаки и хлыст для ленивой лошади, но поэт действует по вдохновению и столь же мало гордится своей жизнью, как и своими творениями». Содержащееся в этой филиппике прямое соответствие с мотивами «Моцарта и Сальери» обязано, конечно, проникновению высшего общественно-этического духа в эстетику поэтов-декабристов.

Однако понятие условного «искусства-уменья» менялось вместе с изменением социальных условий русской литературной жизни. Обстановка «смирдинского периода» придала ему новый смысл продажного «ремесла». В соответствии с этим обогатилось и определение поэта-гения. В понимании декабристов оно выражалось прежде всего в независимости «гения» от «властей»:

Он гению лишь был послушен,  
Властей других не признавал.

(Рылеев)

Теперь идея свободного творца приобрела новую сторону, утверждая также моральную и творческую независимость художника от вульгарных отношений «презренной пользы»<sup>1</sup>. Эта сторона идеи свободного «гения» была воспринята и лучшими романтиками-любомудрами. Вспомним два примечательных перевода Веневитинова из Гёте — «Земная участь художника» и «Апофеоза художника», оба — на тему современной судьбы искусства. В «Земной участи художника» Веневитинов приблизил к русскому читателю образ живописца, вынужденного делить свой талант между свободным призванием и требованиями рынка. Увлеченный замыслом картины, изображающей Венеру-Уранию, живописец постоянно отвлекается от него необходимостью писать «портрет толстой, дурной собой кокетки», ибо таков его промышленный заказ. «Пиши и деньги за тобою», — говорит живописцу его жена. Конечно, это только перевод с немецкого образца, но тема, стоящая за ним, уже приобретала свою национальную актуальность. Не пройдет и десяти лет, как в своем «Портрете» Гоголь придаст высокое драматическое развитие теме падения и гибели художника Чарткова в условиях развращающей власти золота.

Гётевская «Апофеоза художника» привлекла внимание Веневитинова-переводчика несомненно благодаря тому, что здесь содержалось близкое самому поэту противопоставление творческого гения подражательному, ремесленному «искусству». Живописец-ремесленник, копируя картину в галерее, обнаруживает перед подлинным искусством такое же бессилие, которое вскоре испытает и пушкинский Сальери. Этот живописец «все измерил, все рассчитал», гоняясь «за каждой краской и чертой» — «в поту, усталый от труда», и все же он не может придать жизни своему холсту, потому что в ремесле своем обособился от «натуры», природы («Натура — вот источник ясный... натура — шко-

<sup>1</sup> Этот мотив, хотя и в неразвитом виде, появился еще в декабристской эстетической теории. В своем последнем литературном обзоре «Взгляд на русскую словесность 1824 и начала 1825 годов», помещенном в «Полярной звезде» (1825), Бестужев, выступая против «ободрения» талантов со стороны богатых и власть имущих, писал: «Ободрение может оперить только обыкновенные дарования... Гомер, нищенствуя, пел свои бессмертные песни; Шекспир под лубочным навесом возвеличил трагедию» (цит. по сб. «Очерки по истории журналистики и критики», Издательство Ленинградского государственного ун-та, 1950, стр. 227).

ла мастеров» и т. д.). В собственной эстетической теории Веневитинов выдвигал идеал универсального «гения», опирающегося на «самопознание» народа; целям этого «самопознания» должны служить «все познания», «все отрасли наук» (диалог «Анаксагор»). В отрывке «Несколько мыслей в план журнала» Веневитинов писал, что «у нас язык поэзии часто превращается в механизм»<sup>1</sup>, объясняя это «недостатком нравственной деятельности» в окружающем его обществе.

Если у Веневитинова оценка враждебной искусству общественной среды осталась неразвитой, то она вылилась в широкую критику буржуазных условий развития культуры и искусства в творчестве писателя-романтика В. Ф. Одоевского, особенно в его книге философско-баллетристических очерков и новелл «Русские ночи». Правда, критика буржуазной культуры выступала здесь нередко в романтически-отвлеченной форме, а некоторые ее элементы впоследствии, после смерти Пушкина, слились с реакционным славянофильским течением. Но в 20—30-х годах XIX века романтизм Одоевского еще сохранял прогрессивные, просветительские тенденции. Известно, что многие части «Русских ночей», вышедших в свет полностью только в 1844 году, создавались в два предшествующие десятилетия и были известны Пушкину.

В «Русских ночах» обсуждались вопросы «о немецкой философии, об английской промышленности, о европейском просвещении, об успехах ума, о движении человечества», — так резюмировал содержание своей книги сам автор. Характерным для нее было освещение вопросов культуры в связи с условиями современного «промышленного века». «Материальное направление» буржуазных обществ Европы, основанное на всеобщей конкуренции и индивидуалистической разобщенности, осуждалось Одоевским. Но его центральной темой была враждебность искусству «промышленного века» капитализма. Для выражения этих мыслей в «Русские ночи» была включена философско-ироническая утопия о государстве «Бентамия», в котором принципы буржуазного утилитаризма осуществлены, так сказать, с невиданной откровенностью и последовательностью; в результате все области культуры в «Бентамии» — чудовищно извращены. Все умственные занятия превращаются у «бентамитов» в «изыскание средств обманывать без потери кредита», поэзия — в «баланс прихода-расходной книги», музыка — в «однообразную стукотную машин» и т. д. «Одушевляющий язык поэзии был недоступен бентамиту».

В общем замысле «Русских ночей» нашел себе место и вопрос о профессиональной разобщенности отдельных областей культуры в условиях «промышленного века». Присущий ему дух «специальности», к которой односторонне прикован весь человек, Одоевский считал губительным: обособленная, ограничивающая способности человека, «специальность», по словам Одоевского, «обращает человека в камеру-обскуру.

<sup>1</sup> Д. В. Веневитинов, Стихотворения, «Советский писатель», Л. 1940, стр. 140.

вечно наведенную на один и тот же предмет; целые годы она отражает без всякого сознания, зачем и для чего и в какой связи этот предмет с другими?»<sup>1</sup>. Конечно, автор «Русских ночей» не мог понимать действительную основу буржуазного общественного разделения труда, но писатель-романтик чувствовал его отрицательные последствия для судьбы культуры. Ограничение творческих возможностей человека, прикованного к «специальности», Одоевский иллюстрировал выразительным примером, взятым из реальной картины судьбы материального труда при капитализме: «Если человек делает винт, то делает его целую жизнь, и ничего, кроме этого винта, в мире не знает»<sup>2</sup>.

Этот вопрос был перенесен Одоевским и в область искусства. В новелле «Себастьян Бах», относящейся по времени написания к 30-м годам, дан романтизированный образ гения, превратившего всю свою жизнь в музыкальные созвучия и благодаря этому трагически потерявшего полноту жизни, впадшего в одиночество. Со всеми окружающими людьми, даже с собственной женой, Бах говорил только языком музыки, на этом пути «он сделался церковным органом, возведенным на степень человека», а в итоге, когда воображение его иссякло, перед ним оказывались «лишь клавиши, трубы, клапаны органа»<sup>3</sup>.

Однако проклятию односторонности, в частности — в искусстве, Одоевский не сумел противопоставить ничего иного, кроме шеллингианской идеалистической теории «гения», космически «всеотзывного», но на деле далекого от действительности, созерцательного и отрешенного от всего «низкого». Поэзия у Одоевского противостояла действительности, как отвлеченный идеал.

Здесь можно вернуться к «Моцарту и Сальери».

Идеалистическая трактовка проблемы художника и его творчества была глубоко чужда Пушкину. В пору болдинской осени поэт приближался к реалистической трактовке действительности — там, где она человечна и народна — во всей ее обыденности, со всей «тьмой низких истин», присущих ей. Этой реалистической простотой наделен и пушкинский Моцарт как художник. Его всесторонняя отзывчивость не романтична, а реалистична. Когда он запечатлевает в творчестве своем «две, три мысли» — они как бы вырастают в его музыкальном замысле из простейших событий повседневности:

...Представь себе... кого бы?  
Ну, хоть меня — немного помоложе;  
Влюбленного — не слишком, а слегка... и т. д.

Своей жизненной полноты искусство Моцарта достигает в тех же условиях, которыми окружен и Сальери. Моцарт — тоже художник, из века меценатства вступивший в новые условия существования искусства. Он принимает заказы: «человек, одетый в черном... заказал мне Requiem», — рассказывает он.

<sup>1</sup> В. Ф. О д о е в с к и й, «Русские ночи», изд. «Путь», М. 1913, стр. 378—379.

<sup>2</sup> Там же, стр. 379.

<sup>3</sup> Там же, стр. 290 и 304.



Почему же пороки, связанные с этим исторически новым положением художественного труда, погубили Сальери и не коснулись Моцарта? Потому ли, что Сальери — талант, а Моцарт — гений? Но идея врожденности художественного дарования никогда не исчерпывала у Пушкина понятия «гения». Он может быть узок, если родится и творит «в передней» или «в гостиной», — так обстояло дело, по мнению поэта, с некоторыми крупнейшими французскими писателями, — но гений может быть и действительно великим, если его искусство родилось «на площади» — подобно искусству Шекспира. Для Пушкина творчество истинного художника — проявление народной жизни, и сам он только ею порождается. Эта предпосылка наличествует во многих историко-литературных заметках поэта. И в образе пушкинского Моцарта именно народная основа его жизни и творчества позволяет ему подняться над всеми пороками, связанными с общественно-обособленным существованием искусства, как «ремесла» и «специальности». Поэтому и сохраняет свое величие искусство Моцарта.

\* \* \*

Вопросы, поставленные в «Моцарте и Сальери», возникли из условий развития передового русского искусства. Поэтому и после Пушкина они в новом виде и в новом содержании с разных сторон трактовались в эстетических теориях русских писателей-классиков. Рост идеи народности искусства и все более глубокая критика капитализма стали фоном, условием развития эстетической проблематики, затронутой впервые Пушкиным. Вспомним хотя бы наиболее заметные проявления этого развития. Уже в творчестве Гоголя была широко развита социальная сторона проблемы искусство-ремесла, скрывавшаяся в сжатом обобщении маленькой драмы Пушкина. В свою незаконченную повесть «Рим» Гоголь вписал выразительную картину падения искусства в условиях «низкой роскоши XIX столетия», поставившей художника в ряды своих «золотильщиков, мебельщиков, обойщиков, столяров», «низведшей к ремеслу искусство» и в результате лишившей мир «Рафаэлей, Тицианов, Микель-Анжелов»<sup>1</sup>. Но пушкинская проблема здесь выступила в новом свете. «Низкое» искусство-ремесло оценивается Гоголем уже открыто по его службе буржуазному обществу, неодухотворенному миру богатства, которому свойственны «сей равнодушный хлад, обнимающий нынешний век, торговый, низкий расчет, ранняя притупленность еще не успевших развиться и возникнуть чувств»<sup>2</sup>. Поэтому искусство, ставшее слугой этого мира, по необходимости лишается «все-го, что колоссально, величественно, свято».

Революционно-демократическая критика 50—60-х годов в лице Чернышевского и Добролюбова неустанно боролась против так называемой «чистой» художественности, видя в ней результат отрыва лите-

<sup>1</sup> Н. В. Гоголь, Собр. соч. в 6-ти томах, т. 3, стр. 214.

<sup>2</sup> Там же, стр. 215.

ратуры от жизненных вопросов современности, от всех других сторон общественного сознания и общественного дела, от науки и философии. Характерно, что природу такой «художественности», нищей духом и идеями, Добролюбов особенно часто вскрывал в опыте ремесленных литераторов. «Господин Бешенцов, — пишет Добролюбов, — чистый художник, он только художеством и занимается»<sup>1</sup>. В дальнейшем анализе это «художество» оказывалось под непримиримым пером критика не чем иным, как профессионально застывшим кругом штампов, принятых в ремесле стихотворцев, служащих господскому вкусу:

Так что нужно мне?..  
*Пяток жемчужин чувств высоких и свободных!*<sup>2</sup>

Добролюбов насмешливо цитирует эти стихи «господина Бешенцова» (да и многих других, ему подобных), как пример падения искусства в результате утери им общественных связей.

На тот же вопрос по-своему отозвался Некрасов. Его популярнейшее стихотворение «Поэт и гражданин» было не только выражением борьбы за общественную активность поэзии, но и спором между жреческой узостью искусства и его народной полнотой: во имя этой полноты «гражданин» зовет «поэта» покинуть свое уединение в «каюте отдаленной» и выйти навстречу бурям жизни. Что касается «чистого» поэта, то Некрасов помещает его характерным образом в один ряд с другими профессиями и положениями, замкнутыми в кругу своих частных интересов:

...будет с нас купцов, кадетов,  
 Мещан, чиновников, дворян,  
 Довольно даже нам поэтов,  
 Но нужно, нужно нам граждан...

Необычайной глубины достигла критика обособленного существования искусства в эстетической теории Л. Толстого. Упадок литературы, поэзии, живописи, музыки, хиреющих в отрыве от жизни народа, теряющих на службе паразитическим классам всякое существенное отличие от мастерства повара, сапожника, кондитера, портного и цирюльника — такова тема трактата «Что такое искусство». Конечно, в нем еще ограничено понимание народности, связанное с патриархальными симпатиями Толстого. Но никто из писателей до него не определил так глубоко буржуазное «чистое» искусство по его зависимости от эксплуататорской сущности капиталистического разделения труда, от разрыва между трудом умственным и физическим. Великому писателю были ясны последствия этого процесса: материальное и духовное ограбление народных масс, превращение художественного творчества и потребления созданного им — в привилегию для немногих. «Наше утонченное искусство могло возникнуть только на рабстве народных масс...» — писал Толстой в своем трактате<sup>3</sup>. Действительное следст-

<sup>1</sup> Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 3-х томах, т. 2, М. 1952, стр. 431.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 30, стр. 82.

вие этой «утонченности» — социальное и художественное оскудение искусства, неизбежное всюду, где отсутствуют непосредственные связи между художником и народом. В своем обособленном существовании искусство может передавать лишь «чувства людей, удаленных от собственных всему большому человечеству условий трудовой жизни», оно становится понятным «только для самого малого числа избранных и, наконец, только для двух или одного — лучшего своего друга — самого себя»<sup>1</sup>.

Что иное может означать это искусство, понятное только для самого себя, как не новую ступень того нисходящего развития, у истоков которого, в пушкинские времена, стоял его Сальери? На новой ступени в эстетической теории Толстого воспроизведено многое из того, что в исторически неразвитом виде содержалось в творчестве Пушкина.

«Как только искусство стало искусством не для всего народа, а для класса богатых людей, так оно стало профессией...»<sup>2</sup>. С этим положением в трактате Толстого граничит и другое: «В этой профессиональности первое условие — распространение поддельного, фальшивого искусства...»<sup>3</sup>. Конечно, многое было ложным в толстовской теории. Отрицание самой профессии художника как таковой и всех высоко развитых на ее основе форм искусства, попытки вернуть его на ступень Илиады, вед, фольклора и т. д., то есть к формам, соответствующим примитивным стадиям общественного разделения труда, — во всем этом сказывалась патриархальная утопия Толстого. Но она не помешала глубокой критике, которой великий писатель подверг пороки, свойственные профессии художника в ее буржуазной форме.

Превращаясь в замкнутую специальность, искусство окостеневает в самих своих средствах, языке, формах: они профессионализируются, становясь механическими, тяготеют к стандарту, штампу. Пушкинский Сальери был подражателен. Толстой говорит уже о «подражаниях подражаниям», как привычной форме существования профессионально обособленного искусства. Художник привыкает говорить языком других наиболее удачливых представителей своей профессии, отказываясь от прямого творческого познания жизни. В результате такое искусство способно передавать лишь «подобие мыслей, чувств или картин»<sup>4</sup>. Оно само становится подобием искусства, наполняется подделками. «Для производства таких подделок, — пишет Толстой, — существует в каждом роде искусства свои правила или рецепты, так что талантливый человек, усвоив их, может уже à froid, холодным способом, без малейшего чувства, производить такие предметы»<sup>5</sup>. В таких условиях музыкант становится всего лишь человеком, научившимся «очень быстро перебирать клавиши или струны», танцор — «очень быстро вертеть ногами», поэт — «уметь перевернуть всякую фразу на всякие лады и ко всякому

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 30, стр. 107.

<sup>2</sup> Там же, стр. 126.

<sup>3</sup> Там же, стр. 122.

<sup>4</sup> Там же, стр. 120.

<sup>5</sup> Там же, стр. 119.

слову подыскивать рифму». И люди искусства «становятся тупыми ко всем серьезным явлениям жизни, односторонними... специалистами, умеющими только вертеть ногами, языком или пальцами»<sup>1</sup>, — иначе говоря, искусство становится бессодержательным, поскольку в нем само содержание основано лишь на приемах ремесла.

\* \* \*

Таковы немногие примеры из истории русской эстетической мысли, далеко не исчерпывающие, конечно, всей полноты картины. Но и они говорят о том, что проблематика «Моцарта и Сальери» не была единственным случаем в передовой русской эстетике.

Значение этой проблематики особенно полно уясняется с той высоты, на которую поднято искусство в условиях социалистического общества.

Труд советского художника стал одним из проявлений великого общенародного дела. С этого труда сняты все, объективно ограничивавшие его в прошлом, обособлявшие искусство от народа узко кастовые формы. Художественная деятельность стала широко доступна народу, и ценителем художественных произведений стал весь народ, а не «отдельный класс богатых людей», против чего так протестовал Толстой. Художественное творчество лучших советских писателей, живописцев, композиторов по своему содержанию, по своим идейным связям сомкнулось с творчеством освобожденных народных сил, в какой бы области они себя ни проявляли. Передовой советский художник остается «специалистом» лишь по особому характеру своего труда, но никак не в смысле ограниченности его общественных связей, опыта познания. Маркс говорил, что коммунистическое общество уничтожит ограниченность художника профессионального развития. Передовые советские художники создают искусство, как непосредственные участники коммунистического строительства. Ослабление идейных и творческих связей с ним неизбежно ведет к падению художественного уровня и оскудению творчества. В этих случаях советская критика с полным основанием говорит о «литературщине», «стандарте», «безличности» и т. д., в чем всегда и проявляют себя пережитки обособленного искусства-ремесла.

В борьбе с этими пережитками наша критика опирается на опыт передового советского искусства. Этой борьбе может помочь и опыт передовой русской эстетической мысли прошлого, в частности в том ее направлении, которое начало определяться еще в «Моцарте и Сальери».

г. Кемерово

---

<sup>1</sup> Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 30, стр. 28.

# ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР И ИНСТИТУТА МИРОВОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ ИМЕНИ А. М. ГОРЬКОГО  
АКАДЕМИИ НАУК СССР

№ 2

Февраль 1958 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

### СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- В. Щербина.** Некоторые вопросы истории советской литературы . . . . . 3  
**К. Зелинский.** Слово об Упите . . . . . 32  
**Лидия Чуковская.** О книгах забытых или незамеченных . . . 42

### ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

- И. Баскевич.** Об одной поучительной дискуссии . . . . . 72  
**С. Петров.** О сущности типического . . . . . 89  
**В. Кожинов.** Ленин о значении термина «типичное» . . . . 110

### ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

- В. Блюменфельд.** К проблематике «Моцарта и Сальери» Пушкина . . . . . 114  
**В. Баевский.** «Рудин» И. С. Тургенева . . . . . 134  
**Л. Пинский.** Трагическое у Шекспира . . . . . 139

(см. н/о)