

# «ЛИТЕРАТУРНЫЙ МАНИФЕСТ» САЛТЫКОВА

ЗАПРЕЩЕННАЯ ЦЕНЗУРОЙ СТАТЬЯ О КОЛЬЦОВЕ (1856 г.)

Статья и публикация В. Э. Богграда

Названием настоящей публикации определяется общее значение печатаемого ниже замечательного документа — доцензурной редакции статьи Салтыкова о Кольцове. Эта первая по возвращении из вятской ссылки работа Салтыкова с полным основанием может быть отнесена к числу его наиболее важных и ярких выступлений в области теории литературы.

Лишь в 1930 г. впервые документально было установлено, что напечатанная в конце 1856 г. в № 22 «Русского вестника», за подписью «М. С.», статья о втором издании стихотворений Кольцова принадлежит Салтыкову (см. в книге «Тургенев и круг „Современника“». М.—Л., Academia, 1930, стр. 303 и 309). В 1937 г. статья была включена в Полное собрание сочинений сатирика (V, 21—38\*). Однако история создания статьи и ее публикации в «Русском вестнике» осталась неизученной.

В 1948 г. в серии «Летописи Государственного литературного музея» (вып. 9) вышел в свет сборник «Письма к А. В. Дружинину». Из этих писем впервые стало известно, что статья Салтыкова о Кольцове была написана не осенью, а летом 1856 г. и предназначалась не для «Русского вестника», а для августовской книжки «Библиотеки для чтения», но не появилась в этом журнале. Как видно из письма Вл. Н. Майкова к Дружинину от 31 июля 1856 г., статью Салтыкова помешал напечатать редактор-издатель «Библиотеки для чтения» А. В. Старчевский. «Можно бы было лучше состряпать книжку, — сообщал Майков Дружинину, — если бы я не был связан гнусным присутствием в журнале Старчевского, — не потому, что он что-нибудь делает, т. е. трудится по журналу, — нет, он ничего не делает, а портит дело тем, что смущает разные лица, в том числе и доброго старичину Лажечникова. Статья Салтыкова запрещена: я уверен, что это дело рук Старчевского, который написал Печаткину, что такие статьи перевернут все вверх дном, погубят журнал и что он за такие статьи (а эта, не забудьте, уже была смягчена) не отвечает. Мне неловко было отправляться к цензору, так как я не официальное лицо, а Старчевский, как редактор, мог бы внести статью в Комитет, где она, еще раз исправленная автором, — прошла бы непременно» (указ. изд., стр. 200—201).

О том, что речь шла именно о статье Салтыкова о Кольцове, видно из письма Е. Я. Колбасина к Дружинину от 16 августа 1856 г.: «Салтыкова разбор о „Кольцове“ Лажечников, сей благодушный старец, не пропустил» (там же, стр. 156).

В письме к Дружинину Печаткин писал: «Но я забыл второпях уведомить вас, что критика г. Салтыкова, набранная на август, после больших переделок и просьб самого автора запрещена цензором; я предлагал г. Салтыкову представить <статью> в Комитет, но он почему-то не захотел...» (там же, стр. 248). Этим очевидно и объясняется тот факт, что в делах Петербургского цензурного комитета не удалось

\* В разделе «Салтыков-Щедрин» все ссылки на его тексты даются по Полному собранию сочинений в 20-ти томах (М., Гослитиздат, 1933—1939) с указанием только томов (римскими цифрами) и страниц (арабскими).

обнаружить не только рукописи запрещенной статьи, но и каких-либо сведений о ее поступлении. Она не упоминается в «Журнале заседаний С.-Петербургского цензурного комитета» и не числится в «Реестре» рукописей, поступивших в Комитет (ЦГИАЛ, ф. 777, оп. 27, №№ 47 и 216).

Авторская рукопись статьи Салтыкова о Кольцове по-прежнему остается неизвестной и по сей день. Но нам посчастливилось найти в бумагах И. А. Шляпкина, хранящихся в Литературном архиве в Москве, корректурные гранки набора статьи, изготовленного по заказу «Библиотеки для чтения» (ЦГАЛИ, ф. 1296, оп. 2, ед. хр. 32, лл. 4—35). На гранках пометки цензора — писателя И. И. Лажечникова — и правка Салтыкова. Гранки наклеены на листы белой бумаги и переплетены в виде книги. В книгу шит экслибрис П. А. Ефремова, которому принадлежали гранки и от которого они поступили к Шляпкину. Из хранящихся в том же деле материалов видно, что Ефремов на основании каких-то имевшихся в его распоряжении сведений считал автором статьи Добролюбова. По этому вопросу Шляпкин обратился за консультацией к М. К. Лемке. В письме от 22 октября 1910 г. Лемке отрицает предполагаемое авторство Добролюбова. «Мысли высказываются, правда, похожие на диссертацию Чернышевского, которая произвела впечатление не только на Добролюбова». Далее Лемке подробно аргументирует, почему Добролюбов не мог быть автором этой статьи. Но авторство Салтыкова осталось ему неизвестным.

На гранках имеются три надписи: 1) на л. 1: «№ 8, Библиотеки для чтения "21 июля»»; 2) на л. 7: «Статья эта не может быть пропущена. Цензор И. Лажечников. 24 июня 1856» и 3) на л. 28 об.: «Отд. II „Библиотеки для чтения“ № 8-й. *Исправленное автором*. Г. ценсор Лажечникову». Последняя надпись свидетельствует о том, что корректура была у Лажечникова дважды. Первый раз Лажечников подчеркнул или отметил на полях вопросами все сомнительные с его точки зрения места. Затем корректура вернулась к Салтыкову, и он внес в текст, на основании замечаний Лажечникова, ряд изменений, сокращений и дополнений. Тем не менее, ознакомившись с работой автора по «смягчению» статьи, Лажечников под давлением Старчевского все же запретил ее.

Таким образом, сохранившиеся в бумагах Шляпкина корректурные гранки содержат одновременно и публикуемую ниже первоначальную авторскую редакцию статьи (если читать только наборный текст, без учета внесенных рукописных изменений), и редакцию, смягченную Салтыковым по требованию цензора.

Вскоре после этого статья о Кольцове в значительно сокращенном виде (за подписью «М. С.») появилась, как сказано, на страницах «Русского вестника». В печати не оказалось всей вводной части, содержавшей эстетическую декларацию автора и предшествовавшей конкретному разбору стихотворений Кольцова. Опубликованная часть статьи, в сравнении с найденным корректурным текстом, также претерпела некоторые изменения. Так, был изъят, в частности, абзац, посвященный характеристике «прикорбного» «положения русского литератора», из которого «вамфир журнализма» «высасывает весь талант». В другом месте, отмечая достоинства описаний природы и подчеркивая гуманизм Кольцова, Салтыков писал: «При всем уважении к таланту г. Асакова, нельзя не сознаться, что его великолепные картины природы как-то подавляют читателя». Эта фраза также не вошла в опубликованный текст статьи.

Ниже печатается полный текст доцензурной редакции статьи Салтыкова о Кольцове. В подстрочных примечаниях оговорены все изменения, внесенные Салтыковым применительно к замечаниям цензора Лажечникова.

\* \* \*

Чтобы правильно судить о месте статьи Салтыкова в историческом развитии эстетической мысли русской демократии шестидесятых годов, следует помнить, что она написана до выступления в печати Добролюбова и одновременно с первыми литературно-критическими опытами Чернышевского («Об искренности в критике», статьи об Авдееве и Евгении Тур) и немного позже его диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности».

В этом замечательном документе, свидетельствующем о верности Салтыкова заветам Белинского и отмеченном живым интересом автора к упомянутой диссертации Чернышевского, вместе с тем со всей силой сказались самобытность и оригинальность Салтыкова, глубина и своеобразие его теоретической мысли и тот дух борьбы, которым проникнуто все его творчество. Статья о Кольцове действительно является «литературным манифестом» возвратившегося из ссылки и возобновившего свою творческую работу писателя. Основные положения этой эстетической декларации Салтыков будет развивать на протяжении всей своей последующей литературной деятельности.

Обогащенный жизненными наблюдениями вятской ссылки, полный сил и неутолимой жажды практической деятельности, оптимистической веры в историческое будущее своей родины, возвратился Салтыков в Петербург. Он с неослабным вниманием следит за начинавшимся демократическим подъемом в стране и стремится найти свое собственное место в этом движении.

И если «Губернские очерки», с которыми готовился в это время выступить писатель, показали скоро, как далеко шагнул Салтыков за семилетие ссылки по пути реализма и демократизма в своем художественном творчестве, то о том же — в области теории — свидетельствовала статья о Кольцове. Нужно было решительно стать на сторону народа в его освободительной борьбе, чтобы так понимать и формулировать задачи литературы и искусства, как это сделано в статье о Кольцове. Таким образом, окончание ссылки знаменовало собой новое рождение не только Салтыкова-художника, но и Салтыкова — теоретика литературы.

Выбор стихотворений Кольцова как предмета для критического разбора, позволяющего сделать ряд широких обобщений в области теоретических взглядов на литературу и искусство в целом, разумеется, не был случайным. Важную роль при этом сыграл тот факт, что Салтыков, — как это отметил в своем исследовании С. А. Макашин, — именно «в Вятке впервые формулирует свою концепцию, констатирующую тяжкую непробужденность народа („младенчески неразвит“), но и выражающую одновременно глубочайшую веру в народ, как в решающую силу исторического процесса и своего грядущего революционного освобождения („рано или поздно народ разобьет это прокрустово ложе, которое лишь бесполезно мучило его“» (С. А. Макашин. Салтыков-Щедрин. Биография, т. I, изд. 2. М., 1951, стр. 480). Произведения Кольцова тем и привлекли сатирика, что подтверждали справедливость его собственных наблюдений и выводов. Такое восприятие поэзии Кольцова весьма характерно для демократической части русского общества того времени. Его прекрасно выразил Герцен: «...можно ли сомневаться в существовании находящихся в зародыше сил, когда из самых глубин нации зазвучал такой голос, как голос Кольцова?» (Герцен АН, т. VII, стр. 226).

При выборе произведений Кольцова предметом критической статьи определенное значение имело для Салтыкова и то, что книжке стихотворений поэта в ее первом издании 1846 г. была предпослана большая статья Белинского. Высказывая свое отношение к ней, Салтыков имел возможность заявить и о том, что оценка Белинского была верна для своего времени, и о том, что в новую эпоху ею уже нельзя ограничиться.

Отдавая должное замечательной статье своего идейного учителя, Салтыков вместе с тем отмечает: «Интерес статьи Белинского чисто биографический, и с этой стороны она не оставляет желать ничего лучшего; но оценка таланта Кольцова носит характер исключительно эстетический, и с этой точки зрения едва ли достаточна». Как видим, Салтыков подчеркивает здесь необходимость большего внимания к общественно-политическим моментам в оценке творчества Кольцова. Салтыков разоблачает далее идеалистическую эстетику, отрывавшую литературу от жизни, отрицавшую за ней общественное значение. Однако в своих критических замечаниях в адрес статьи Белинского Салтыков несправедливо приписывал Белинскому солидарность с такими эстетическими представлениями, которые отводят «искусству область внеобщественную и, следовательно, фантастическую»

Важное место занимает в статье Салтыкова полемика, с одной стороны, с теорией «искусства для искусства», а с другой — с реакционной теорией официальной

народности и связанной с ней славянофильской пропагандой национальной исключительности искусства. Конкретными предметами спора являются в первом случае — программная статья П. В. Анненкова «О значении художественных произведений для общества» («Русский вестник», 1856, февраль, кн. 2), во втором — статья Т. И. Филиппова «Не так живя, как хочется» («Русская беседа», 1856, № 1).

Обобщающий характер статьи Анненкова подчеркнут в его позднейших «Воспоминаниях и критических очерках» (Отдел второй. СПб., 1879). В предисловии М. М. Стасюлевича к этому изданию (стр. VI) сказано, что все предлагаемые вниманию читателя статьи расположены по хронологическому принципу — за единственным исключением, которое сделано для статьи «О значении художественных произведений для общества», открывающей раздел критики

Такое отступление от хронологии мотивируется тем, что эта статья «представляет собою тему общего содержания и может, таким образом, служить как бы предисловием ко всему второму отделу».

Основная цель статьи Анненкова — доказать, что «стремление к чистой художественности в искусстве должно быть не только допущено у нас, но сильно возбуждено и проповедуемо как правило, без которого влияние литературы на общество совершенно невозможно» (там же, стр. 12).

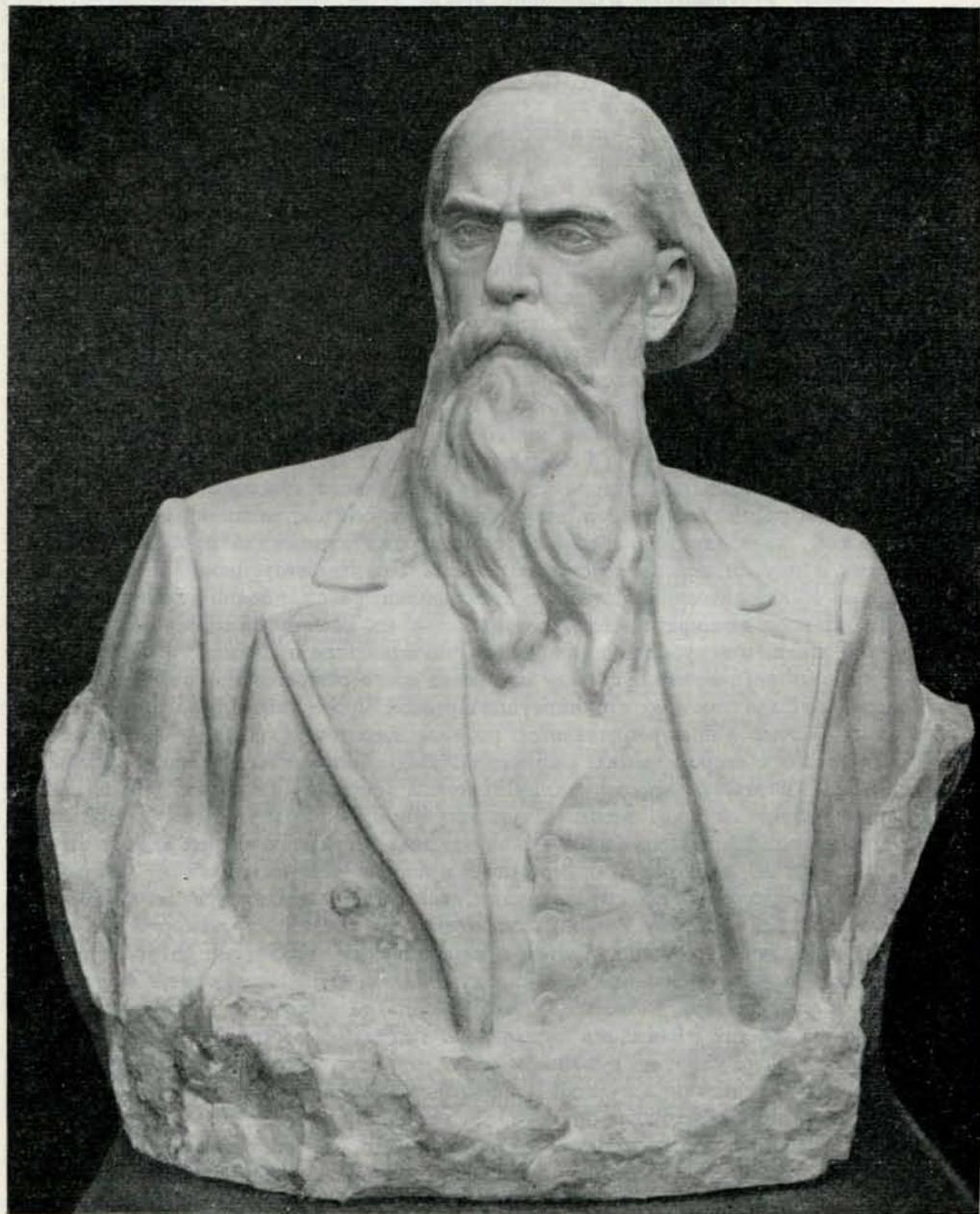
Анненков защищал теорию «искусства для искусства» и выступал против основных положений складывающейся материалистической эстетики, высшим достижением которой для того времени являлась диссертация Чернышевского. Анненков писал, прямо полемизируя с Чернышевским: «Искание художественности в искусстве считает она <эстетика материалистов.— В. Б.> забавой людей, имеющих досуг на забавы, а проявление его — игрой форм, потешающих ухо, глаз, воображение, но не более. Наравне с таким искусством или даже выше его ставит она благородный поступок, полезную мысль, а наконец, видимую природу и действительного человека. Предметы точно велики, и можно еще понять отрицание искусства в пользу их, но критика не хочет и слышать об исключении искусства. Что бы она тогда стала делать сама? Напротив, она призывает искусство заниматься своими великими предметами, но на условии заниматься ими исключительно и при том так, чтоб не выставять себя вместо их, незаслывая их собою и всегда помнить и сознаваться, что они ниже темы, ею взятой» (там же, стр. 11).

Анненков ставит вопрос о соотношении «творческой фантазии» художника с «действительными предметами», которые он созерцает и которые, по признанию Анненкова, в некоторой степени служат основанием для художественного творчества. Анненков так представляет творческий процесс: отправляясь от впечатлений реального мира, художник создает свой особый более ценный мир; поэтому решающая роль в создании художественного произведения принадлежит не знанию действительности, а фантазии.

Полемизируя с Анненковым, Салтыков заявляет себя сторонником эстетики Чернышевского. Идеалистические же утверждения Анненкова дают ему повод следующим образом отозваться о его статье в частном письме к Дружинину, относящемся к тому времени, когда писалась статья о Кольцове: «Возвращаю вам 4 № „Русского вестника“; там есть статья Анненкова, которая вам будет очень приятна, потому что она заключает в себе теорию сошествия святого духа» (XVIII, 127).

Отводя преобладающую роль в художественном творчестве фантазии, Анненков совершенно зачеркивал значение анализа, будто бы являющегося методом одной лишь науки. Салтыков решительно восстает против анненковского идеалистического понимания фантазии и против предоставления ей приоритета в художественном творчестве. По словам Салтыкова, Анненков трактует творческий процесс как такое «состояние духа человеческого, в котором фантазия является силою самодеятельною, творящею вне пространства и времени».

Для Салтыкова же искусство — прежде всего общественное явление. Творческий процесс Салтыков понимает как сознательный труд художника, как деятельную и добросовестную разработку фактов, как одно из многочисленных проявлений познания и отражения человеком действительности. Для Салтыкова сущность искусства



М. Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН

Бюст (мрамор) работы П. Ф. Мовчуна, 1952 г.

Музей украинского искусства, Киев

заключается в образном воспроизведении действительности, а не в создании отвлеченной красоты.

Творческое воображение художника всегда тесно связано с мышлением, оно неизбежно включает в себя анализ, возможность отличить существенное от несущественного, закономерное от случайного. Салтыков не противопоставляет научное познание познанию художественному. На первый план он выдвигает не различия между ними, а сходство, утверждая, что как художник, так и ученый имеют своим предметом реальную действительность. А если так, то «и художнику, и служителю науки равно и вовсе не случайно нужен анализ, эта разлагающая сила, которая лежит в основании не только искусства и науки, но и вообще всякого действия человеческого».

Если бы момент анализа не присутствовал в художественном творчестве, это означало бы, — пишет Салтыков, — что процесс создания художественного произведения бессознателен. Но анализ без синтеза превратился бы в бессмысленность, так как в этом случае исследовательская деятельность мысли не приходила бы ни к какому результату. Отсюда заключение: «...силы, присущие труду художника и труду ученого, в существе своем одни и те же, и мысль художественная, в действительности, не что иное, как мысль общечеловеческая». Формулировка эта поразительно близка к той, которую три года спустя в статье «Темное царство» даст Добролюбов: «В сущности, мыслящая сила и творческая способность обе равно присущи и равно необходимы — и философу и поэту» (Д о б р о л ю б о в, т. II, стр. 47).

Подчеркивая сходство художественного и научного способов познания мира, Салтыков, как позже Добролюбов, не устранял, разумеется, различия между наукой и искусством, хотя специфика образного мышления художника при столь тесном сближении с наукой несколько ступшеывалась. Эта односторонность находит себе объяснение в исторических условиях становления революционно-демократической эстетики. Нашим демократам-шестидесятникам в их ожесточенных спорах со сторонниками «чистого искусства» приходилось, по понятным причинам, в первую очередь отстаивать познавательную силу искусства и его общественное значение.

Выше уже было замечено, что, выступая с резкой критикой теории «искусства для искусства», Салтыков не ограничивается показом несостоятельности, оторванности от жизни ее главных теоретических положений. Подробно и обстоятельно разъясняя враждебность интересам народа идеалистической эстетики, Салтыков вместе с тем противопоставляет ей свою эстетическую платформу.

В противоположность идеалистической эстетике, ограничивающей задачу искусства восполнением недостатка прекрасного в самой действительности, Салтыков, согласно канонам просветительской эстетики, утверждает, что искусство должно объяснять «истину жизни, истину природы», мобилизуя все усилия на «искоренение зла». Интересы и задачи искусства покоятся в самой действительности, которая только одна и может быть объектом изображения художника. Однако действительность разнообразна и многогранна. Естественно, что вся она не может, да и не должна быть в равной мере объектом внимания художника. Исходя из этого, Салтыков вслед за Чернышевским формулирует гуманистический принцип своих эстетических взглядов: «...прямым предметом искусства должен быть человек». Что же касается природы, то «как бы ни была хороша природа, она все-таки второстепенный член в искусстве». Среди многообразных проявлений человеческой деятельности взгляд художника должен быть привлечен прежде всего к «достойнейшему предмету», под которым подразумевается «лишь такое явление, которое носит на себе все признаки современности». Следовательно, предметом искусства должны явиться насущные социальные вопросы современности, «современное направление общества», освещению и разрешению которых оно и обязано себя посвятить: «отчуждение от современных интересов и непонимание их» губит искусство, лишая его благородной и плодотворной роли в благоустройстве жизни народа. Содержание этого требования Салтыков раскрывает на примере творчества Кольцова — как выразителя передовых стремлений народных масс. — отмечая в первую очередь подлинно народный и художественный характер его произведений. Привлекая внимание читателя к тем стихотворениям поэта, «для которых предметом послужил упорный труд поселянина», основное достоинство их

Салтыков видит в том, что «езде человек на первом плане; езде природа служит ему, езде она его радует и успокаивает, но не поглощает, не порабощает его». Природа хороша только с присутствием человека, без него — это «хаос, коли хотите полный жизни, но все-таки не более как хаос». Только труд, преобразующий труд человека, творца природы, наполняет ее жизнью и смыслом. Поэтому «тем именно и велик Кольцов, тем и могуч талант его, что он никогда не привязывается к природе для природы, а езде видит человека, над нею парящего».

Категорически заявляя о необходимости примата современной общественной темы в искусстве, Салтыков вместе с тем не исключает возможность обращения художника к историческому сюжету. Предупреждая могущие возникнуть в связи с этим недоумения, он разъясняет: «История может иметь свой животрепещущий интерес, объясняя вам настоящее, как логическое последствие прежде прожитой жизни». Такое отношение к исторической теме как к объекту воплощения в художественном произведении актуальных проблем современности весьма характерно для Салтыкова и проявилось позднее в «Истории одного города» и «Попехонской старине».

Опровергая впоследствии взгляд на «Историю одного города» как на историческую сатиру, Салтыков в письме к Пышину разъяснял: «Историческая форма рассказа была для меня удобна, потому что позволяла мне свободнее обращаться к известным явлениям жизни» (XVIII, 233). Близость этого объяснения к формулировке, данной в статье о Кольцове, очевидна.

Тем не менее, — развивает дальше свою мысль Салтыков, — одного обращения к социальным вопросам современности еще недостаточно для создания подлинно реалистического произведения. Непременным условием при этом является искренность художника, которая выражается в полном и страстном сочувствии писателя идее произведения. Всем этим Салтыков оспаривал одно из положений теории «чистого искусства», согласно которому истинный художник будто бы всегда «бесстрастен» в отборе и изображении явлений действительности.

В качестве основания для таких утверждений было использовано то олимпийское спокойствие, которое «разлито в творениях великих художников каковы, напр., Гомер, Шекспир, Гёте». Останавливаясь в связи с этим кратко на творчестве Гёте и особенно на тех произведениях великого немецкого писателя, которые на первый взгляд действительно «поражают необыкновенным спокойствием, каким-то безучастием, которое равнодушно смотрит на проходящие перед глазами его явления, объясняя себе только связь и смысл их», Салтыков подчеркивает, что и в них «Гёте никогда не являлся чем-то своеобразным, отрешенным от окружающей его среды, а был, напротив того, полнейшим выразителем одной из сторон народности германской». Спокойствие, — указывает Салтыков, — не следует смешивать с бесстрастием, «оно не что иное, как знание дела, результат <...> уяснительной работы».

Присущий Салтыкову исторический оптимизм сказался на трактовке и этого вопроса. Признавая свойственным ему историческим идеализмом «добро» и «истину» вечными категориями, источник спокойствия художника он видит в сознании, что общий смысл явлений жизни, их направление «никогда не перестают быть разумными и что масса добра все-таки тяготеет над массой зла». Эта «сознательная уверенность и дает художнику право быть спокойным и употреблять все усилия, всю энергию на водворение в мире добра и истины и искоренение зла».

«Восхваляемое творческое бесстрастие, — утверждает Салтыков, — которое из учтивости называют беспристрастием, есть вещь человечески невозможная, и человек, который равнодушными глазами может смотреть на ложь и зло, не только не заслуживает названия служителя искусства, но, в строгом смысле, не может быть назван даже человеком». Не ограничиваясь этой репликой, столь характерной для страстной и гневной натуры сатирика, он подробно и обстоятельно, в строго логической последовательности, доказывает и обосновывает правоту своих выводов. Мироззрение писателя, — категорически утверждает Салтыков, — так же как и всякого другого члена человеческого общества, — не находится «вне влияния страстей и внешнего мира»: «развитие художника есть продукт той же общественной среды, в которой он живет; он принимает все ее страсти, все ее стремления; одним словом, печать современности

вполне над ним тяготеет». Художник — не бесстрастный летописец; он должен быть «представителем *современной идеи и современных интересов* общества». Следовательно, создать реалистическое произведение, отражающее жизнь народа, его чаяния и стремления, может только прогрессивный художник, художник, обладающий передовым мировоззрением. Успешное выполнение этой задачи возможно лишь при условии «полного сочувствия» писателя идее произведения, «без чего невозможно обладание ею, невозможно выражение ее в живых и всем доступных формах».

Естественно, что заявления теоретиков искусства для искусства о «беспристрастии» художника полностью отрицаются: «Ипотеза чистого художника такой же абсурд, как гипотеза человека, для которого было бы возможно перестать быть человеком».

Примат общественной мысли в искусстве, искренность художника, — замечает Салтыков, — еще до конца не обеспечивают выполнение стоящих перед современной литературой задач. Для более полного достижения этой цели необходимо еще одно условие. Развивая высказанное Чернышевским в «Эстетических отношениях искусства к действительности» требование, что задачей искусства является «объяснение жизни, приговор о ее явлениях», Салтыков обогащает его важным теоретическим положением, предъявляя к художнику требование обязательной *результативности искусства*: «Каждое произведение искусства необходимо должно иметь свой результат и результат не отдаленный и косвенный, а близкий и непосредственный». Салтыков убежден, что произведение искусства должно иметь «последствием не только праздную забаву читателя, а тот внутренний переворот в совести его, который согласен с видами художника».

Речь идет, таким образом, о характере воздействия искусства, о его практической социальной функции. Результативность искусства — одновременно аналитического и синтетического, — по мысли Салтыкова, должна проявляться в тех или иных вполне справедливых выводах, которые вооружили бы народную массу истиной, в восстановлении которой она так страстно заинтересована.

«Каким путем, — указывает он, — достигается этот результат — отрицанием ли или исканием *положительных и идеальных сторон жизни* — это все равно; дело в том, что результат непременно должен быть — в противном случае искусство теряет весь свой благотворный характер и становится на ступень простого акробатства».

Таким образом, художественное произведение, в котором отразились передовые идеи эпохи, активно воздействует на читателя, принимая тем самым прямое и непосредственное участие в деле служения благу родины.

Посвятив себя целиком искусству «отрицания» — сатире, Салтыков в равной мере признает возможным воздействие писателя на читателя не только путем сатиры, но и изображением «положительных и идеальных сторон жизни». Выбор того или иного пути зависит от свойств таланта художника. Поэтому безразлично, на какой из них встанет писатель. Вопрос в другом — в смелости и честности художника. Если он будет «отыскивать положительные стороны жизни там, где их нет», то не достигнет своей цели и погубит свой талант. В равной мере это относится и к сатире, которая *результативной* оказывается только тогда, когда «бьет по больному месту, когда она поражает не эксцентриков, а действительных представителей известного воззрения». Таким образом, объектом изображения сатирика могут быть только социально значимые, типические, а не второстепенные явления.

Допуская воздействие художника на читателя двумя путями, Салтыков полемизировал с Аполлоном Григорьевым, боровшимся с «отрицательным направлением» в русской литературе, то есть с направлением критического реализма, и противопоставлявшим ему свое «положительное» направление — славянофильское. Не имея при этом возможности игнорировать творчество таких выдающихся художников «отрицательного направления», как Гоголь и Островский, Аполлон Григорьев акцентировал в их творчестве не реалистическое изображение русской действительности, а те места в некоторых произведениях этих писателей, где они отдали дань славянофильским и реакционным утопиям. Так, например, Григорьев считал Островского писателем, сказавшим «новое слово» в русской литературе. Но это «новое слово» критик усматри-

вал в тех сторонах комедий Островского, где нашли свое отражение элементы приукрашивания русской действительности, ложная идеализация купеческого быта. Что же касается Гоголя, то в статье «Замечания об отношении современной критики к искусству» Григорьев заявлял: «Как бы ни малы мои собственные заслуги в русской литературе, но я позволю себе считать за заслугу одно: честное служение Гоголю при жизни и по смерти, — и я с гордостью повторю, что при появлении „Переписки с друзьями“ только две критических статьи отнеслись к Гоголю с прежним уважением — статья Степана Петровича Шевырева в „Москвитяине“ и моя — в издававшемся тогда „Московском городском листке“» («Москвитяин», 1855, № 13-14, стр. 121).

С вопросом об «отрицании» или «искании положительных и идеальных сторон жизни» Салтыков связывает защиту тенденции «наставительности» в искусстве. Защита идет в форме полемики с Анненковым.

В названной выше статье «О значении художественных произведений для общества» Анненков признавал художественными лишь те произведения, в которых, как отмечает Салтыков, Островский пытался «отыскивать положительные стороны жизни там, где их нет». Анненков призывал Островского отойти от «отрицательного направления». Подразумевая выступление Анненкова и Григорьева о Гоголе и Островском, Салтыков писал: «Восстают против непосредственной наставительности в произведениях искусства. Ссылаются в этом случае на Гоголя и на автора комедии „Свои люди — сочтемся“, говоря, что там, где они переставали быть чистыми художниками и являлись просто умными людьми, там, где хотели быть наставниками, они впадали в ошибки и утрачивали способность давать ясное выражение физиономиям. Упрек этот довольно справедлив в отношении к Гоголю и г. Островскому, но, говоря вообще, не имеет никакого основания. Свойство талантов этих двух писателей таково, что для них возможна роль наставников только путем отрицательным — путем сатиры». Гоголь «до тех только пор остается истинно великим художником, покуда относится к русской жизни в качестве простого исследователя», то есть до тех пор, пока верно отражает действительность. Островский только в тех произведениях остается художником-реалистом, когда «изображает истину жизни». Что же касается тех произведений писателя, в которых он «усиливался сказать новое слово, взятое не из жизни, а выдуманное», то они «не выдерживают самой снисходительной критики».

Политическая программа славянофилов нашла свое отражение и в их практике в области художественной литературы и литературной критики. Выступая совместно с теоретиками «чистого искусства» против «отрицательного направления» в литературе, славянофилы, в отличие от своих союзников, признавали, однако, примат общественной мысли в искусстве. Но они утверждали, что, обращаясь к действительности, художник должен отражать лишь «светлые стороны» жизни народа, характерным проявлением которых — в их представлении — были религиозность, покорность, терпение, патриархальные отношения крестьян с помещиками.

Пропаганде славянофильской теории национальной исключительности искусства посвятил свое выступление Т. И. Филиппов, который в упомянутой статье «Не так живи, как хочется», посвященной разбору одноименной пьесы Островского, проповедовал, что литература «должна нам представить не невольные житейские увлечения, а твердо сознанные начала». По его убеждению, создать подлинно народные произведения Островскому мешают «ложный стыд и робкие привычки, воспитанные в нем *натуральным* направлением». Призывая Островского и всю русскую литературу к «самобытности», Филиппов усматривал эту «самобытность» в таком характере творчества, которое означало нестерпимо фальшивую идеализацию крестьянской жизни, псевдонародность.

Салтыков чутко уловил, что выдвигаемое Филипповым требование «исключительно-национального направления в искусстве» на деле «ведет к вопросу о каком-то идеальном обращении художника к народной жизни», следствием которого и является славянофильская проповедь, что «в этой жизни нет (читай: *не должно быть*) ни диссонансов, ни фальшивых звуков». Отсюда — ложная идеализация прошлого, стремление отразить его в литературе. «В предрассудке и закоснелости, — замечал Салтыков, — свойственной всему малоразвитому, они видят не исторический и переходный факт,

а факт абсолютный, достойный уважения, знаменующий глубокую привязанность к преданиям старины».

Псевдонародность славянофильской литературы Салтыков иллюстрирует на примере одного из произведений Константина Аксакова, в котором наиболее отчетливо отразились взгляды автора на положение крепостных крестьян. Не называя ни имени Аксакова, ни заглавия его произведения, Салтыков писал: «В последнее время явилось драматическое представление, в котором изображается господин, помышляющий о введении между русскими крестьянами благотворительных хороводов и тому подобных нелепостей. Это, извольте видеть, сатира на тех, которые будто бы обращают глаза свои на Запад». Эти слова относятся к комедии Аксакова «Князь Луповицкий, или Приезд в деревню», появившейся в печати отдельным приложением к № 1 «Русской беседы» 1856 г.

Герой этой комедии, богатый князь Луповицкий, постоянно проживающий в Париже, решил поехать на родину «свицилизовать своих крепостных». Для выполнения этой цели он запасается «всем, что выпло об России на французском языке» и приезжает в деревню, где пытается провести в жизнь свою программу. Долгое время оторванный от родины, мыслящий по-французски, князь Луповицкий не знает, да и не понимает ни жизни своего народа, ни его бесконечной мудрости, воплощением которой, согласно славянофильским взглядам автора, являются крестьянский мир и деревенский староста Антон. Шаг за шагом вскрывает староста несостоятельность, беспочвенность «свицизационной прогрессы» барина. Изображенные Аксаковым крепостные не знают нужды и находятся в добрых отношениях со старостой и барином.

Глубоко враждебно относясь к славянофильской идеализации народа, Салтыков с иронией отзываясь об этой комедии Аксакова, подчеркивая ее псевдонародный характер. С болью констатируя пассивность, стихийность и несознательность крестьянства, Салтыков воспринимает эти черты, как временные, исторически обусловленные, от которых народ избавится в будущем.

Народность искусства Салтыков прямо выводит из самой природы его и обосновывает это качество разъяснением сущности художественного творчества. С этой позиции он отвергает всякие иные представления о народности искусства. В решении этой сложной проблемы Салтыков показывает себя и глубоким мыслителем, и подлинным демократом, защитником масс. Дальнейший путь и дальнейшие успехи русского искусства он ставит в связь с народной жизнью. Трудовой народ, понимаемый «в смысле массы, в смысле коренного и основного населения известной страны», и его интересы — вот, по Салтыкову, единственно достойный объект искусства. Трудовой народ каждой страны является вместе с тем истинным представителем всего человечества. Все народы в целом имеют единый и общий идеал. И этот идеал — стремление к «материальному благосостоянию», стремление весьма естественное, так как «довольством материальным обеспечивается довольство духовное» и «первое служит источником всякой независимости, без которой нет сознания собственного достоинства, ни уважения к своей человеческой личности».

Трудно не заметить точек соприкосновения между этим положением и соответствующими тезисами «Эстетических отношений искусства к действительности» Чернышевского.

Но этот общечеловеческий идеал — стремление к счастью и свободе — у каждого народа выражается по-своему, в соответствии с его исторической судьбой. Салтыков подробно говорит об особых национальных путях борьбы за общечеловеческий идеал.

Мысль о том, что изображение угнетенной народной массы представляется почетнейшей задачей для художника, что эта тема открывает для него такие возможности, каких он не находит при изображении других слоев страны. Салтыков с исключительной настойчивостью отстаивал и как художник, и как критик, и как теоретик на протяжении всего своего творческого пути. Впервые с такой отчетливостью эта мысль была сформулирована в статье о Кольцове, в начале вступления Салтыкова в «Большую литературу».

## СТИХОТВОРЕНИЯ КОЛЬЦОВА\*

Москва, 1856 г.

Новое издание стихотворений Кольцова не имеет никаких отличий от прежнего, явившегося десять лет тому назад.

О Кольцове было писано довольно; между прочим имеются две весьма замечательные статьи, из которых одна принадлежит покойному Белинскому, а другая Валериану Майкову. Тем не менее, мы не думаем, чтобы они вполне исчерпывали эту замечательную личность. Интерес статьи Белинского чисто биографический, и с этой стороны она не оставляет желать ничего лучшего; по оценке таланта Кольцова носит характер и с к л ю ч и т е л ь н о э с т е т и ч е с к и й, и с э т о й т о ч к и з р е н и я е д в а л и д о с т а т о ч н а \*\*. Что же касается до статьи Майкова, то, хоть и нельзя отрицать, что она имела, в свое время, большое значение по вопросам, в ней возбужденным, но Кольцова собственно все-таки касалась мало. Поэтому мы не думаем, чтобы голос наш об этом вполне русском поэте был лишним в русской критической литературе.

Прежде, однако ж, нежели мы приступим к самому Кольцову и его произведениям, считаем не лишним сказать несколько слов о том, что мы разумеем под словами «художественность» и «народность» — словами, с которыми нам не раз придется встретиться в продолжение настоящей статьи.

Вопросу о художественности дана в последнее время слишком обширная область. Он сделался чем-то вроде вопроса о трех знаменитых единствах. Что же разумеют под словом «художественность» наши эстетики? Это, — говорят одни, — та прирожденная сила, которая дает художнику возможность всецело обладать избранным предметом, проникать все его подробности и самому проникаться ими; одним словом, способность отождествляться с избранным предметом. Что же это за предмет? откуда он? приходит ли извне или порождается собственно фантазиею художника? Наконец, каким путем приходит художник к обладанию «избранным» предметом? На все эти вопросы мы не встречаем никакого положительного разъяснения. Можно, однако ж, догадываться, что творческою силою в художнике признается собственно сила созерцательная и что, следовательно, путь созерцания есть единственный, которым художник приходит к обладанию предметом. Таким образом, здесь сразу исключается из области искусства все добытое анализом; мало того, область анализа и область созерцания строго разграничиваются, так как первый составляет основу науки, второе — искусства \*\*\*. К такому же и даже еще более крайнему результату приходит и г. Майков в статье своей о Кольцове, напечатанной в «Отеч. записках» 1847 года. Он признает необходимость особой художественной мысли, отличной от мысли обыкновенной, общечеловеческой. «Чистая мысль, — говорит он, — есть вывод последствий из аксиомы или, по крайней мере, из того, что тот или другой принимает за несомненное; художественная мысль — не что иное, как чувство тождества, чувство общения какой бы то ни было действительности с человеком. Как всякое чувство, оно возникает бессознательно: *но может случиться и так, что художник успеет разложить его анализом и объяснить себе*

\* Слова, подчеркнутые цензором И. И. Лажечниковым, выделены разрядкой.

\*\* Против подчеркнутых слов на полях Лажечниковым поставлен знак вопроса.

\*\*\* См. «О значении художественных произведений» и пр. («Русский вестник», № 2), г. Анненков не объясняет, впрочем, положительно, что он понимает под словом «художественность». Сказанное нами выведено из общего смысла его статьи. — Прим. Салтыкова.

значение мысли, кроющейся под его оболочкой». Последние слова, очевидно составляют противоречие сказанному выше. Очевидно, в понятии г. Майкова, художественная мысль есть не мысль собственно, а чувство, возникающее бессознательно, то есть тем же путем созерцания.

Ясно, что оба эти представления дают искусству о б л а с т ь в н е о б щ е с т в е н н у ю \* и, следовательно, фантастическую. Белинский \*\* идет д а л е е и, определяя свойство «гения», наделяет его правом и способностью возвещать людям н о в у ю ж и з н ь.

Способность созерцания — способность синтетическая. Она дает нам возможность усматривать строй и гармонию в разрозненных данных, добываемых анализом, группировать их и вообще обращаться с ними, как с матерьялом, преисполненным жизни и значения. Откуда же добываются эти факты? Ужели может быть допущено такое напряженно-творческое состояние духа человеческого, в котором фантазия является силою самостоятельной, творящей вне пространства и времени? Предположить возможность такого состояния значило бы допустить и все последствия его, допустить ряд таких произведений ума человеческого, в которых нет ничего общего с жизнью, значило бы поставить художника на такую высоту, в которой для него самого нет ничего занимательного, отрешить его от всякого участия в труде действительности и современности. Такое лицо могло бы быть интересным явлением патологическим, но для живущего и развивающегося нет до него никакого дела. Мы тогда только интересуемся произведением науки или искусства, когда оно объясняет нам истину жизни, истину природы. Чем ближе к нам объясняемый жизненный факт, чем более касается он наших интересов, тем понятнее, тем ценнее делается для нас и самое объясняющее его произведение. И художнику, и служителю науки равно и вовсе не случайно нужен анализ, эта разлагающая сила, которая лежит в основании не только искусства и науки, но и вообще всякого действия человеческого. Нельзя даже сказать, чтобы в нормальном состоянии человека какая-нибудь из этих двух способностей (аналитическая или синтетическая) являлась преобладающею. Обе они взаимно друг друга питают и объясняют. С одной стороны, всякий факт, добытый анализом, заключает в себе зерно жизни, и эта жизненная сила так велика, что поглощает простого исследователя и претворяет его в художника. С другой стороны, над чем будет оперировать художник и ученый, если у него нет факта, взятого из действительности? Где та земля, на которую ему придется опереться? Следовательно, силы, присущие труду художника и труду ученого, в существе своем одни и те же, и мысль художественная, в действительности, не что иное, как мысль общечеловеческая.

Но, сказавши, что факт дается искусству жизнью действительной, а не фантастической, мы должны принять и все последствия этого положения. Обыкновенно сравнивают искусство с солнцем, которое равно освещает как темные, так и светлые стороны природы. Мы согласны на это сравнение, если смотреть на искусство с точки зрения чисто отвлеченной; в таком случае действительно нет явления, которое не могло бы служить предметом для искусства. Но такой отвлеченный взгляд едва ли может быть истинным, потому что искусство тогда только становится делом, когда оно проявляется в личности, которая им обладает. С понятием об искусстве неразделимо понятие о лице художника, и весь вопрос заключается в том, может ли последний быть равнодушным к явлениям природы и жизни, или, лучше сказать, может ли он, в одинаковой степени, симпатизировать всем им? Такое предположение могло бы быть допущено, если бы

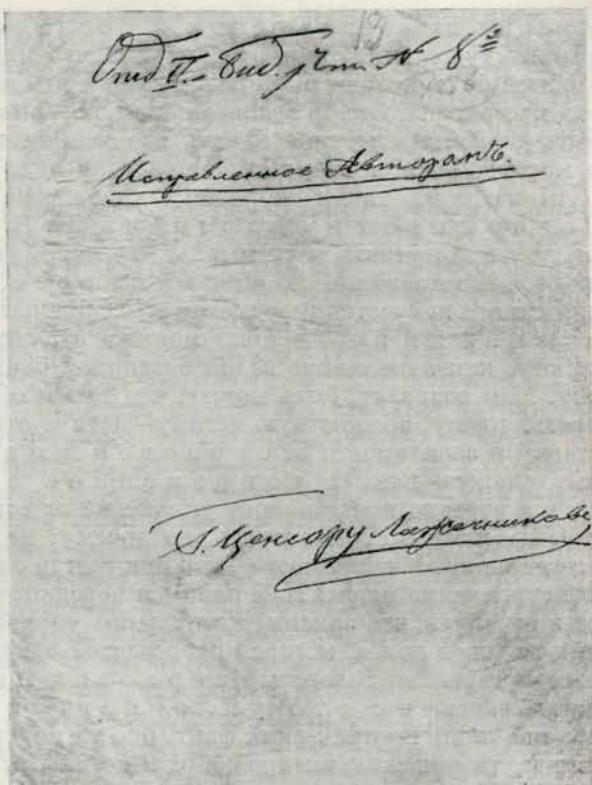
\* Слово внеобщественную исправлено: находящуюся вне действительного мира

\*\* Отсюда и до конца абзаца зачеркнуто.

НАДПИСЬ НА ГРАНКАХ  
СТАТЬИ САЛТЫКОВА  
«СТИХОТВОРЕНИЯ КОЛЬЦО-  
ВА», ПРЕДНАЗНАЧАВШЕЙСЯ  
ДЛЯ «БИБЛИОТЕКИ ДЛЯ ЧТЕ-  
НИЯ» (1856, № 8)

Сделана при вторичной посылке  
гранок в цензуру

Центральный архив литературы  
и искусства, Москва



можно было вообразить себе художника не человеком, а существом вне влияния страстей и внешнего мира, если бы жизнь художника развивалась под другими условиями, нежели жизнь прочих личностей человеческого общества. Но на деле не так; на деле, развитие художника есть продукт той же общественной среды, в которой он живет; он принимает все ее страсти, все ее стремления; одним словом, печать современности вполне над ним тяготеет. Разница между ним и личностью обыкновенной заключается в том единственно, что последняя подчиняется влиянию современности бессознательно, тогда как художник обладает возможностью уяснить себе ее явления, анализировать их и на основании этого анализа делать свои выводы. Ипотеза чистого художника такой же абсурд, как гипотеза человека, для которого было бы возможно перестать быть человеком. Восхваляемое творческое бесстрашие, которое, из учтивости, называют беспристрастием, есть вещь человечески невозможная, и человек, который равнодушными глазами может смотреть на ложь и зло, не только не заслуживает названия служителя искусства, но, в строгом смысле, не может быть назван даже человеком.

Вообще, нам кажется, что теоретики искусства для искусства, защищая свои теории, увлекаются преимущественно тем спокойствием, которое разлито в творениях великих художников, каковы, напр., Гомер, Шекспир, Гёте и пр. Мы думаем, однако ж, что это спокойствие — отнюдь не бесстрашие; скажем более, оно не что иное, как знание дела, результат той уяснительной работы, того анализа, который есть принадлежность труда художественного. Мы не думаем утверждать, чтобы назначение художника заключалось в том, чтобы орать и коверкаться при всякой горести, при всяком печальном зрелище — вовсе нет! Мы, напротив того, признаем, что ближайшее объяснение явлений

жизни в их соотношении и последовательности может убедить художника лишь в той истине, что общий их смысл и направление никогда не перестают быть разумными и что масса добра все-таки тяготеет над массой зла. Эта-то сознательная уверенность и дает художнику право быть спокойным и употреблять все усилия, всю энергию на водворение в мире добра и истины и искоренение зла.

Признав \*, таким образом, художника представителем современной идеи и современных интересов \*\* общества, мы должны принять и ту мысль, что лишь такое явление, которое носит на себе все признаки современности, может служить, без ущерба для самого искусства, предметом его. Обращаться к формам жизни отжившим или же придуманным значило бы задать себе такую же работу, как наполнение водой бездонной бочки или витье веревки из песка. Нам возражат, быть может, что таким образом мы подчиняем вечное преходящему, абсолютную истину—истине относительной\*\*\*,—искусство ставим в зависимости от страстей минуты. Добро и истина вечны, скажут нам, а современное направление общества нередко представляет отклонение от того и другого. Да, они вечны, ответим и мы в свою очередь, но почему? не потому ли именно, что они всегда живут в человечестве, что они всегда с нами и что ими проникаются все стремления наши? Нам кажется нередко, что человечество уклонилось от этого пути, что законы, которые им управляют, далеко от осуществленной той идеи добра, которая председательствует в мире, и мы с великодушным презрением говорим о страстях минуты, о преходящем, не догадываясь, что это отклонение только кажущееся, что оно лишь исторический факт, оно та внутренняя борьба, которая служит к утверждению в мире добра и истины, к приведению их в общее сознание. Не догадываемся мы, что эта борьба, это зло, как мы его называем, есть уже само по себе добро и добро положительное и что, следовательно, как наука, так и искусство равно должны служить обществу в его вечном искании. Скажем более: в этом-то благородном служении и лежит значение науки и искусства; оно одно узаконяет их право на существование; без него они низошли бы на ступень пустой и праздной забавы\*\*\*\*. Нам говорят, что наука должна быть чистой, искусство чистым; но разве служение обществу и его целям может сделать науку и искусство не чистыми?

Замечательно, что вопрос о чистой художественности навязывается у нас преимущественно критикой, которая, до сего времени, еще охотно занимается делами детскими. В сущности же на практике ни один из писателей никогда не следовал и, вероятно, не будет следовать этой теории. Байрона, Шиллера все признают величайшими поэтами всех времен и народов, а между тем ни тот, ни другой не могут назваться чистыми художниками в том смысле, как понимает это наша критика. Ссылаются чаще всего на Гёте, в котором как бы воплотилась идея чистого искусства, но и это неверно. Действительно, последние произведения Гёте поражают необыкновенным спокойствием, каким-то безучастием, которое равнодушно смотрит на проходящие перед глазами его явления, объясняя себе только связь и смысл их. Но, во-первых, мы не видим в этом явлении (если б оно и было) ничего, говорящего в пользу чистого искусства (мы уже выше высказали наше мнение о спокойствии художника); во-вторых, если взглянуть на дело ближе, то и тут Гёте никогда не являлся чем-то своеобразным, отрешенным от окружавшей его среды, а был, напротив

\* Отсюда и до конца абзаца зачеркнуто.

\*\* Против подчеркнутых слов на полях Лажечниковым поставлен знак вопроса.

\*\*\* Против этих слов на полях Лажечниковым поставлен знак ВВ.

\*\*\*\* Первоначально: работы.

того, полнейшим выразителем одной из сторон народности германской. Вообще говоря, куда бы мы ни хотели бежать от жизни, она везде с нами, везде преследует нас, доказывая, что самое же л а н и е о с в о б о д и т ь с я от нее есть желание нелепое, свидетельствующее только о чрезмерном развитии самолюбия.

Везде необходима мысль, полная животрепещущего интереса, и художник, непричастный т р у д у с о в р е м е н н о с т и, может быть создателем лишь бесцветных и в высшей степени странных созданий. Ссылки на исторические романы, историческую живопись и т. п. вовсе ничего не доказывают, ибо и история может иметь свой животрепещущий интерес, объясняя нам настоящее, как логическое последствие прежде прожитой жизни. Мы искренно убеждены, что отчуждение от с о в р е м е н н ы х и н т е р е с о в и н е п о н и м а н и е и х\* может повести только к созданию различных кунштуков и tours de force \*\*. К сожалению, некоторые весьма талантливые писатели не внемлют этому, и нам нередко случается видеть, как много потрачивается таланта à propos de bottes \*\*\*. Одни на нескольких печатных листах серьезно доказывают вам превосходство одного корнета перед другим; другие посвящают свой труд изображению гибельных последствий обжорства или пристрастия к женскому полу, — как будто в действительности нет живой струны, которая представляла бы достойнейший предмет для таланта. Чему приписать это? Узкости ли умственного кругозора или же преднамеренному желанию высказать, что вот, дескать, какой у меня талант: возьму я навозную кучу и опишу ее, и будет прекрасно, и все вы будете читать и похваливать. Во всяком случае, и то и другое предположение грустно.

Восстают против непосредственной наставительности в произведениях искусства. Ссылаются в этом случае на Гоголя и на автора комедии «Свои люди — сочтемся», говоря, что там, где они переставали быть чистыми художниками и являлись просто умными людьми, там, где хотели быть наставниками, они впадали в ошибки и утрачивали способность давать ясное выражение физиономиям. Упрек этот довольно справедлив в отношении к Гоголю и г. Островскому, но, говоря вообще, не имеет никакого основания. Свойство талантов этих двух писателей таково, что для них возможна роль наставников только путем отрицательным — путем сатиры. Если принять в соображение еще и то обстоятельство, что народная жизнь сама по себе не без труда и усилий \*\*\*\* вырабатывает что-либо положительное, что это дело времени \*\*\*\*\*, то сделается понятным, почему писатель, желающий отыскивать положительные стороны жизни там, где их нет, ставит себя в фальшивое отношение к ней и сразу признает себя несостоятельным и поставленным именно в то положение, в которое ставит художника распространяющееся у нас понятие о чистом искусстве.

Изложенное\*\*\*\*\* выше, как нам кажется, довольно ясно определяет наш взгляд на искусство и наши требования в отношении к нему. Но дабы не могло быть ни малейшего недоразумения, повторим здесь вкратце свои понятия. Во-первых, мы требуем от искусства, чтобы оно было проникнуто мыслью, и мыслью исключительно современной. Эта мысль добывается не чутьем художника \*\*\*\*\*,

\* Подчеркнутые слова исправлены: живой действительности и непонимание ее  
\*\* фокусов (франц.).

\*\*\* по пустякам (франц.).

\*\*\*\* Страница повреждена. Слово усилий читается предположительно.

\*\*\*\*\* Подчеркнутые слова исправлены: не всегда, по желанию автора, может [указать] утешить его чем-либо положительным

\*\*\*\*\* Отсюда и до конца абзаца зачеркнуто.

\*\*\*\*\* Против подчеркнутых слов на полях Лажечниковым поставлен знак вопроса.

как хотят уверить нас многие, а действительной добросовестною разработкою фактов, действительным участием в труде современности. Могут возразить нам, что истина может чрезвычайно разнообразно проявляться в обществе и что, следовательно, художник найдется в крайнем затруднении относительно выбора этих проявлений. Но в том-то и заключается величие таланта, чтобы уметь различить истинное проявление от ложного, абсолютное от условного, чтобы определить тот путь, по которому идет человечество. Иначе, где же была бы заслуга и в чем заключалось бы преимущество талантливого человека от обыкновенного? Во-вторых, необходимо для художника полное сочувствие к этой идее, без чего невозможно полное обладание ею, невозможно выражение ее в живых и всем доступных формах. Наконец, в-третьих, каждое произведение искусства необходимо должно иметь свой результат и результат не отдаленный и косвенный, а близкий и непосредственный. Мы не думаем сказать этим, чтобы художник обязан был произведением своим высказать голословно придуманное им нравоучение, доказать известную аксиому; мы требуем только, чтобы произведение имело последствием не только праздную забаву читателя, а тот внутренний переворот в совести его, который согласен с видами художника. Каким путем достигается этот результат—отрицанием ли или исканием *положительных и идеальных сторон жизни*—это все равно; дело в том, что результат непременно должен быть — в противном случае искусство теряет весь свой благотворный характер и становится на степень простого акробатства.

Сказанное нами о современной \* мысли и ее выражении в искусстве прямо приводит нас к вопросу о народности. На этот счет господствуют мнения совершенно противоположные; одни требуют искусства исключительно русского\*\* и науки русской\*\*\*; другие, напротив, утверждают, что и искусство и наука — достояние общечеловеческое и что, следовательно, воззрение на истину, и мидобы в а ем ую, не должно носить на себе характер национальной исключительности. Есть, наконец, и третье представление, допускающее рядом с национальным воззрением и общечеловеческое. Этот последний взгляд, впрочем, не что иное, как благовидная формула, которую стараются прикрасить неллицемерное стремление к национальной исключительности.

Подобными толками о воззрениях наполняются книжки наших журналов. Принесли ли они какую-нибудь пользу для науки или искусства? выиграет ли то или другое, если мы примем одно из объясненных выше воззрений за истинное? Сомнительно, потому что тут дело идет, собственно, не о науке или искусстве, а только о воззрениях на то и другое. У нас\*\*\*\* нет еще, в строгом смысле, ни науки, ни искусства, а между тем имеется бесконечное множество воззрений на ту и другое. Нельзя без тягостного чувства читать эти прения, возникающие не по поводу дела, а по поводу каких-нибудь воззрений, от которых делается, наконец, тошнота читающему человеку. Они принимают иногда и драматическую форму. В последнее время явилось драматическое представление, в котором изображается господин, помышляющий о введении между русскими крестьянами благотворительных хороводов и тому подобных нелепостей. Это, изволите видеть, сатира на тех, которые будто бы обращают глаза свои на Запад. Но сатира, по нашему мнению, тогда только достигает своей цели, когда она бьет по больному месту, когда она

\* Исправлено: национальной

\*\* Исправлено: национального

\*\*\* Исправлено: национальной

\*\*\*\* Отсюда и до конца фразы зачеркнуто.

А. С. Пушкин 21/2.1.

1 Кривинина

СВЯТЫЙ ПЕТЕРБУРГ, МОСКВА, 1856.

Ваше письмо о запрещении цензуры напечатано в журнале "Современник".

Ваше письмо о запрещении цензуры напечатано в журнале "Современник".

Ваше письмо о запрещении цензуры напечатано в журнале "Современник".

Ваше письмо о запрещении цензуры напечатано в журнале "Современник".

СВЯТЫЙ ПЕТЕРБУРГ, МОСКВА, 1856.

Ваше письмо о запрещении цензуры напечатано в журнале "Современник".

Ваше письмо о запрещении цензуры напечатано в журнале "Современник".

Ваше письмо о запрещении цензуры напечатано в журнале "Современник".

Ваше письмо о запрещении цензуры напечатано в журнале "Современник".

(Скоп.) 201

не запрещен цензурой

ГРАНКИ ЗАПРЕЩЕННОЙ ЦЕНЗУРОЙ СТАТЬИ САЛТЫКОВА «СТИХОТВОРЕНИЯ КОЛЬЦОВА»

Предназначалась для «Библиотеки для чтения», 1856, № 8

Карандашные подчёркивания и МР принадлежат цензуре. Чернилами отчеркнуты выброски, сделанные Салтыковым в уступку требованиям цензуры

Нижне — запрещение цензора И. И. Лажечникова

Центральный архив литературы и искусства, Москва

поражает не эксцентриков, а действительных представителей известного воззрения. В противном случае это решительно все равно, что являться в публику в вывороченном наизнанку фраке и думать, что это смешно. Конечно, оно смешно, но здесь смех возбуждается не самым фактом, а единственно личностью, породившею этот факт.

Откинем \* всякую заднюю мысль, отнесем ее к жизни прямо, с глазами невооруженными, примем скромно то, что она нам дает, и не будем заранее заботиться о том, какие выйдут из этого результаты, будут ли они соответствовать нашим тайным \*\* симпатиям или нет. Примем за правило или, пожалуй, и за воззрение (если это слово необходимо) одну добросовестность, т. е. добросовестную разработку тех матерьялов, которые должны дать прочную основу нашей \*\*\* науке и нашему \*\*\*\* искусству. Кто знает, быть может, при таком взгляде на дело оно пойдет успешнее...

Требование исключительно национального направления в искусстве ведет к вопросу о каком-то идеальном обращении художника к народной жизни. По мнению теоретиков национального искусства \*\*\*\*\* в этой жизни нет (читай: *не должно быть*) ни диссонансов, ни фальшивых звуков. Смотрите, — говорят они, — какое смирение, какая чистота семейных нравов, какое уважение к приговорам искусства, какая вера в провидение! Вслушайтесь в народную песню — там изображается, например, жена, которую бросил муж, но она не волнуется этим, она не эманципируется как женщина, изуродованная цивилизацией; нет, она с терпением и верою ждет, пока буйное разгулье мужа кончится. Всмотритесь, с другой стороны, в эту физиономию первобытного человека: черты ее искажены отчаяньем, из груди его вылетает глухой вопль ропота, рука судорожно сжимает нож, готовый пресечь нить ненужной жизни, — и вот слышатся звуки колокола; человек жадно прислушивается к ним; грудь его тяжело поднимается, но стон, вылетающий из нее, есть уже стон раскаянья и примиренья с жизнью; глаза наполняются слезами; нож далеко летит прочь, и человек, весь обновленный, бодрый и свежий, возвращается к жизни. Всё в глазах этих защитников первобытности и непосредственности принимает радужные цветы. В предрассудке и закосности, свойственной всему малоразвитому, они видят не исторический и переходный факт, а факт абсолютный, достойный уважения, знаменующий глубокую привязанность к преданиям старины. Слова нет, прошедшее уже по одному тому заслуживает всякого уважения, что оно усновлено историей, что оно существовало как живой и законный факт; но остановиться на нем, навсегда \*\*\*\*\* приковать к нему жизнь какого бы то ни было народа — не значит ли отказать человечеству в прямой и самой законной его потребности — потребности постепенного развития?

Напрасно вы будете говорить, что если и есть тут привязанность к преданиям, то не к духу (что имело бы, по крайней мере, некоторый смысл), а лишь к букве их, и, следовательно, привязанность, в основании которой лежит одно празднословие: вам возразят целыми рассуждениями о важности буквы народных преданий, о неприкосновенности бороды и кафтана. Любопытно было бы горячие эти \*\*\*\*\* панегирики чистоте семейных

\* Весь абзац зачеркнуто.

\*\* Слово тайным зачеркнуто отдельно.

\*\*\* Слово нашей зачеркнуто отдельно.

\*\*\*\* Слово нашему зачеркнуто отдельно.

\*\*\*\*\* Любопытствующих отсылаем к статье г. Филиппова, по поводу комедии Островского «Не так живи как хочется» («Р. беседа», № 1). — Прим. Салтыкова.

\*\*\*\*\* Откуда по слово народа зачеркнуто.

\*\*\*\*\* Слово эти зачеркнуто.

нравов\* <сравнить> с целым циклом песен, в которых преимущественно говорится о совсем недвусмысленных отношениях старого свекра к молодой невестке, где слышатся беспрестанные жалобы на свекровь-злодейку, на золовок и т. д. И\*\* вместо того, чтобы подумать об искоренении тех причин, которые породили такое состояние, вместо того, чтобы пробудить в массе сознание, которое сделало бы для нее самой настоятельной потребностью те качества, которыми мы заблаговременно и так легкомысленно ее наделяем, мы убавляем ее, и наивно мечтаем о возвращении времен Кошихинских...

Мы думаем, что до тех пор, пока наука и искусство не приступят к разработке русской жизни без предубеждений, пока жизнь эта не будет исследована в ее мельчайших изгибах, — у нас не может быть ни науки, ни искусства. Конечно, роль современного художника и ученого весьма скромна, — это роль почти монографическая, но такова потребность времени\*\*\*, и идти против нее значило бы несомненно впасть в ложь и преувеличение. Посмотрите на Гоголя: он до тех только пор остается истинно великим художником, куда относится к русской жизни в качестве простого исследователя; то же самое должно сказать и о г. Островском. В «Свои люди — сочтемся» и отчасти в «Бедной невесте» он является художником потому именно, что изображает истину жизни; все прочие произведения не выдерживают самой снисходительной критики, и виною этого явления то новое слово, которое г. Островский усиливался сказать, новое слово, взятое не из жизни, а выдуманное самим автором. А между тем это «новое слово» сказано именно в «Своих людях», который до сих пор один и упрочивает за г. Островским право на почетное место в истории нашей литературы.

Однако же, — скажут, быть может, нам, — как согласить эту монографическую деятельность с тем требованием современной идеи, направления и\*\*\*\* поучительности, которое мы поставили как необходимое условие всякого художественного произведения. Мы находим, однако же, что в словах наших нет никакого противоречия. Мы думаем, что самая идея монографической деятельности есть идея вполне современная и что такая деятельность вовсе не исключает возможности направления\*\*\*\*\*, которое составляет несомненную ее принадлежность, как жизнь составляет принадлежность факта, и что наставительность и поучение истекают из добросовестной разработки матерьялов, как непременно ее следствие, даже в таком случае, если б автор на самом деле и не высказал никакого наставления.

Высказавши таким образом наш взгляд на искусство и народность, мы можем приступить к обзору поэтической деятельности Кольцова.

Жизнь Кольцова, столь увлекательно описанная Белинским, есть одна из тех ежедневно повторяющихся драм, в которых талант и жажда преуспеянья являются в постоянной и иссушающей борьбе с невежеством, самодовольством и косностью. Любопытных мы отсылаем к самой статье Белинского, согретой истинным и теплым чувством симпатии к этой замечательной личности. Что касается до нас, то мы вкратце расскажем только то, что необходимо для уразумения дальнейших наших выводов. По рождению, Кольцов принадлежал к сословию мещан, следовательно, к такому сословию, которое не представляет особенно счастливых условий для чьего бы то ни было развития. И действительно, даже элементарное

\* Против слова нравов на полях Лажечниковым поставлен знак вопроса.

\*\* Отсюда и до конца абзаца зачеркнуто.

\*\*\* Слово времени исправлено: самой науки, самого искусства

\*\*\*\* Слова: современной идеи, направления и зачеркнуты.

\*\*\*\*\* Исправлено: сознания

образование его было до крайности скудно; десяти лет он был уже взят из уездного училища, в котором пробыл не более четырех месяцев. Полагали, вероятно, что уже достаточно учен, а между тем дома лишний человек не помеха, хоть бы для того, чтобы приучить его к торговле в том смысле, как ее понимает класс мещан. Отец Кольцова был человек не бедный и промышлял стадами баранов, что нередко требовало поездок в степь, куда он брал с собою и десятилетнего сына. Этим поездкам в степь обязан был Кольцов первым знакомством своим с природою, которая, в свою очередь, пробудила в нем первоначальное поэтическое настроение души. Мало-помалу развилась в нем страсть к чтению, но к чтению бестолковому, которое может скорее убить талант, нежели развить его. Присоедините к этому то обстоятельство, что домашние не совсем доброжелательно смотрели на стремления пылкого юноши к образованию, прибавьте всю непривлекательную сторону исключительно материальных интересов, которыми охвачена была жизнь его, — и вы получите картину той глухой борьбы, которую должна была вынести эта светлая, артистическая натура. А впрочем, кто знает? не пройди он этой жизни, не выстрадай своего таланта всеми нравственными страданиями, вышло ли бы что-нибудь из него? Светлыми минутами его жизни могут быть названы только дни знакомства его с Серебрянским и Станкевичем. Что же \* касается до поездок в Москву и Петербург, то мы полагаем, что знакомство с литературными знаменитостями того времени могло преисполнить душу Кольцова только полынью и горечью.

Вообще положение русского литератора до крайности прискорбно, даже \*\* и до настоящего времени \*\*\*, и тот, кто приближается к святилищу литературы с надеждой получить там насущный кусок хлеба, горько ошибется в расчете. Вампир \*\*\*\* журнализма вопьется в него всеми своими клыками, высосет весь талант, заставит кривляться и насиловать воображение и бросит, как ненужную ветошь, когда производительные силы действительно ослабевут от неумеренного возбуждения. От этого первая вещь, обдуманная и написанная с любовью, не под влиянием неотступно грызущей нужды, остается навсегда лучшею вещью; все дальнейшее носит отпечаток поспешности и заката: так и видишь, что автору есть хочется. Надобно быть или очень сильным талантом, или иметь средства к жизни, независимые от литературного труда; чтоб выдержать это чисто механическое давление журнализма. К у д а, например, и с ч е з Бутков, автор «Петербургских вершин»? Конечно, он был не то, что обыкновенно называют сильным талантом, но тем не менее у него был талант, и талант несомненный, в этом сознавались все. Другой э к з е м п л я р п о д о б н о г о ж е я в л е н и я п р е д с т а в л я е т Б е л и н с к и й. Кольцов, как видно, очень хорошо понимал п о л о ж е н и е р у с с к о г о л и т е р а т о р а \*\*\*\*\* и предпочел остаться в обществе тем, чем поставила его судьба. Он понял, что тут все одно — дело торговое: салом ли, баранами ли, книжками ли — дело только в виде торговли, а гeнeгe остается один и тот же. Не красна, но, по крайней мере, материально обеспечена текла его жизнь среди домашних хлопот, среди общества, члены которого смотрели на него как на умника, т. е. как на человека с поврежденной головой и практически бесполезного. Тем не менее, жизнь эта доставляла ему возможность не умереть с голоду, что также чрезвычайно не лишнее, потому что умирать никому не лестно.

\* Отсюда и до конца абзаца зачеркнуто и заменено многоточием.

\*\* Слова: до крайности прискорбно даже зачеркнуты.

\*\*\* Далее вставлено: весьма незавидно

\*\*\*\* Отсюда и до слов: представляет Белинский зачеркнуто.

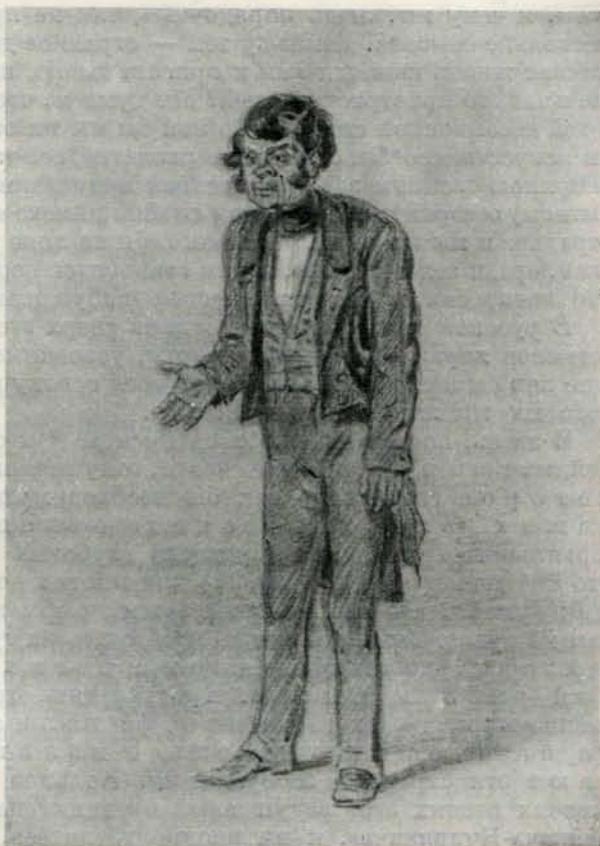
\*\*\*\*\* Слова: положение русского литератора исправлены: это

ИСПРАВНИК МАРЕМЬЯНКИН  
(«ЖИВОГЛОТ»)

Иллюстрация к «Губернским  
очеркам» Щедрина

Рисунок М. С. Башилова,  
1860-е гг.

Литературный музей, Москва



Вот как писал он об этом одном петербургскому знакомцу (литератору?), звавшему его в столицу: «Но приехавши туда (т. е. в Петербург), что я буду делать? Положить надежду на мои стишонки: что за них дадут! И что буду за них получать — пустяки: на сапоги, на чай и только». И далее: «Что, если в сорок лет придется нищенствовать?» И действительно, надежды были не блестящие; но смерть разрешила все сомнения; письмо было писано в начале 1842 года, а 19 октября того же года Кольцова не стало.

В произведениях своих Кольцов является выразителем \* исключительно передовых инстинктов и стремлений. Инстинкты эти могут быть общи всем народам, принимая здесь слово «народ» в смысле массы, в смысле коренного и основного населения известной страны. Главный характер их заключается в стремлении к материальному благосостоянию, стремлении весьма естественном, потому что довольством материальным обеспечивается довольство духовное, потому что \*\* первое служит источником всякой независимости, без которой \*\*\* нет ни сознания собственного достоинства, ни уважения к своей человеческой личности. Оттого-то в народных, или, лучше сказать, простонародных песнях, всего чаще слышатся отголоски той будничной жизни, которая со всех сторон охватывает простолюдина. Там говорится и о косе, и о пашне, и об урожае, и о трудовом поте; словом, обо

\* Слова от является до стремлений исправлены: исключительным выразителем стихий народного характера

\*\* Отсюда и до слова независимости зачеркнуто.

\*\*\* Исправлено: которого

всем, к чему мы, люди порядочные, так не привыкли и на что смотрим несколько свысока. И между тем — странное дело! — в книжках эта будничная жизнь кажется нам и оригинальною, и привлекательною! Откуда же в нас это пристрастие к ней? Мы думаем, что источник его заключается в той несомненной истине, что как бы мы ни отдалялись от природы, как ни искусственно было бы наше развитие, все-таки в душе нашей остается неприкосновенным запас искренней привязанности к природному, первобытному состоянию. При самом слабом намеке на него нам делается как-то отраднее и мы вновь воображаем себя на лоне природы, в глуши деревенской, среди зелени лугов, и нам становится особенно любезен и дорог тот, кто воскресил в нас эти неясные побуждения.

В русской простонародной жизни сверх этого общего стремления есть еще свои характеристические черты, усвоенные ей историей и составляющие как бы необходимый продукт всей совокупности обстоятельств, среди которых мы живем и развиваемся.

И здесь, во-первых, мы обратимся не \* к смирению, не к чистоте семейных нравов, а к той беспечности, тому всемогущему русскому «а в ось», которое составляет как бы необходимую принадлежность наших экономических отношений\*\*»: легкости материального труда, не требующего глубоких соображений и пр. и пр. Это \*\*\* может (?) служить (?) для многих источником глубоких умилений; думают, что мы рождены затем, чтобы жить на всем готовом, что нам не нужно никакого труда, чтоб стать на ту высоту, которая другими народами\*\*\*\* достигается ценою многих усилий и чрезмерной работы мысли. К сожалению, привычки народные, в основании которых лежит как ая-то фаталистическая надежда на внешнюю помощь, с излишеством оправдывают эти странные соображения. Кольцов в совершенстве выражает в своих песнях этот задушевный инстинкт народа. Прочтите обе песни «Лихача-Кудрявича», и вы вполне убедитесь, что нужно было самому с молоком матери принять эти инстинкты, чтоб выразить их так верно и отчетливо. Радость и горе, удачу и неудачу — русский человек все привык сваливать на судьбу. С одной стороны:

Что шутя задумал —  
Пошла шутка в дело;  
А тряхнул кудрями —  
В один миг поспело.

С другой:

Зла беда, не буря —  
Горами качает,  
Ходит невидимкой,  
Губит без разбору.  
От ее напасти  
Не уйти на лыжах:  
В чистом поле найдет,  
В темном лесе сыщет.

Очевидно, тут нет даже поползновения освободиться от какой-то слепой, неизвестно откуда являющейся необходимости, посылающей и беду,

\* Отсюда и до слова нравов зачеркнуто.

\*\* Слова: наших экономических отношений исправлены: некоторых условий нашей жизни.

\*\*\* Отсюда и до слов: странные соображения зачеркнуто.

\*\*\*\* Слова: другими народами зачеркнуты отдельно.

и счастье. Тут все пассивно, хоть и нет собственно равнодушия. Неравнодушно смотрит Лихач на постигшее его несчастье; он страдает и тяготится им, но пошевелить с-я-т-о-е-м-у-н-е-т-у-м-о-ч-е-н-ь-к-и, а потому и страдание выражается у него <не> как-нибудь деятельно, а только предъ-является толпе в виде бесплодной и бесполезной жалобы. И действительно, что ж и за жизнь, когда никто не хочет за нас ни подумать, ни сварить, ни испечь, ни выпить: всё, говорят, делай сам. Посудите же, добрые люди, где ж тут самому к чему-нибудь приступить, когда

И щемит и ноет,  
Болят ретивое:  
Все — из рук вон — плохо,  
Нет ни в чем удачи.

Положение, поистине, горестное; ничего не остается делать иного, как сидеть, да жаловаться, да призывать всуе имя господне. Впрочем, Лихач-Кудрявич не унывает; не без основания надеется он, что

...Там бог уродит,  
Микола подсобит

(«Размышление поселянина»).

Это чувство воспитано в нем самою жизнью, не представляющею ничего, кроме случайностей, которых нельзя ни предотвратить, ни предвидеть. При таком положении вещей, равнодушие к будущему и непредусмотрительность делаются явлениями, вполне нормальными и логически-последовательными. Совершенно понятны становятся для нас тогда следующие слова песни:

Мы, гуляя, — все потратили,  
Молодую жизнь, до времени,  
Как попало — так и прожили!

(«Перепутье»).

Действительно, жизнь бьет таким обильным ключом в этой крепкой, неспорченной натуре, что является настоятельная потребность каким бы то ни было образом истратить ее, и так как разумно-деятельного поприща для нее не представляется, то безрасчетная трата сил становится явлением законным, оправдываемым самою необходимостью. И нельзя сказать, чтобы Лихач-Кудрявич не сознавал хоть изредка всей неестественности этого положения. Нет, он сознает его, но и самое это сознание выражается у него как-то не положительно, а в виде иронии, которую, пожалуй, можно с непривычки принять и за довольство самим собою и своим положением. Раздумывая о своей доле, он как будто и не без некоторой гордости говорит:

Куда глянешь — всюду наша степь;  
На горах — леса, сады, дома;  
На дне моря — груды золота;  
Облака идут — наряд несут!..

(Там же).

Именно так! облака, одни о б л а к а, п р и н е с у т н а р я д т в о й, Лихач-Кудрявич!

Эта надежда на что-то случайное, внешнее, неразумное составляет одну из характеристических черт народа, находящегося еще в младенчестве.

Кольцов необыкновенно живо подметил эту черту и выразил ее, как истинный художник, в ясных и отчетливых образах, не примешивая никаких рассуждений от своего лица, не пускаясь в изыскания причин такого странного явления.

Тем не менее, так как народный характер слагается не из одной только стихии, напротив того, элементы, его составляющие, чрезвычайно сложны и разнообразны, то они необходимо должны были отразиться во всей полноте и в поэзии Кольцова, возвращенной на почве народной. Прочтите его «Песню пахаря», и вы убедитесь, что русскому человеку доступно не только отрицательное и ироническое, но и прямое и плодотворное отношение к жизни. Не можем себе отказать в удовольствии выписать вполне эту чудную «Песню».

Ну, тащися, сивка,  
Пашней, десятиной,  
Выбелим железо  
О сырую землю.

Красавица зорька  
В небе загорелась,  
Из большого леса  
Солнышко восходит.

Весело на пашне;  
Ну! тащися, сивка!  
Я сам друг с тобою,  
Слуга и хозяин.

Весело я лажу  
Борону и соху,  
Телегу готовлю,  
Зерна насыпаю.

Весело гляжу я  
На гумно, на скирды,  
Молочу и вею...  
Ну! тащися, сивка!

Пашенку мы рано  
С сивкою распашем,  
Зернышку сготовим  
Колыбель святую.

Его вспоит, вскормит  
Мать земля сырая;  
Выйдет в поле травка —  
Ну! тащися, сивка!

Выйдет в поле травка,  
Вырастет и колос,  
Станет спеть, рядиться  
В золотые ткани.

Заблестит наш серп здесь,  
Заавенят здесь косы,  
Сладок будет отдых  
На снопах тяжелых!

Ну! тащися, сивка!  
 Накормлю досыта,  
 Напою водою,  
 Водой ключевою.

С тихую молитвой  
 Я вспашу, посею.  
 Уроди мне, боже,  
 Хлеб — мое богатство!

Как глубоко поняты здесь отношения поселянина к природе! с какою благодарностью смотрит он и на землю, его кормилицу, и на сивку, участника в его благосостоянии! Благодатно и животворно действует на душу эта тихая песня; она заставляет любить и творца ее и всю эту толпу трудящихся, о которых в ней говорится. Чувствуется, сколько силы и добра посеяно в этой толпе, сколько хороших возможностей заключает она в себе! В целой русской литературе едва ли найдется что-либо даже издали подходящее к этой песне, производящее на душу столь могучее впечатление. Вслушайтесь в нее ближе и пристальнее, и перед вами встанет вся жизнь поселянина, со всеми ее заботами, с ее скромными надеждами, со всеми ее скудными радостями. Тем не менее, обаяние, производимое ею, несмотря на всю его могущественность, никогда не подействует на душу вашу обманчиво. Здесь предметы \* вдохновения слишком конкретны, слишком обыденны, чтобы дать большой простор фантазии читателя, чтобы породить в душе его ложное самодовольство. Чувство его, готовое расплыться\*\*, необходимо сдерживается представлением сурового труда, и в этой-то именно истинности образов, в этом глубоком отвращении от всякого преувеличения и заключается вся тайна таланта нашего автора.

Все стихотворения Кольцова, для которых предметом послужил упорный труд поселянина, дышат тою же грустною симпатией к трудящемуся, тою же любовью к природе. Возьмите, например, «Урожай», прочтите хоть следующие двенадцать стихов:

И с горы небес  
 Глядит солнышко;  
 Напилась воды  
 Земля досыта.

На поля, сады,  
 На зеленые,  
 Люди сельские  
 Не насмотрятся:

Люди сельские  
 Божьей милости  
 Ждали с трепетом  
 И молитвою.

Везде человек на первом плане; везде природа служит ему, везде она его радует и успокаивает, но не поглощает, не порабощает его. Тем именно и велик Кольцов, тем и могуч талант его, что он никогда не привязывает-

\* Первоначально: прелести

\*\* Первоначально: расплавиться

## ПЕТЬКА ТРЯСУЧКИН

Иллюстрация к «Губернским  
очеркам» ЩедринаРисунок М. С. Башилова,  
1860-е гг.

Литературный музей, Москва



ся к природе для природы, а везде видит человека, над нею парящего. Такое широкое, разумное понимание отношений человека к природе встречается едва ли не в одном Кольцове. При всем уважении к таланту г. Аксакова, нельзя не сознаться, что его великолепные картины природы как-то подавляют читателя. Неосмысленная присутствием и трудом человека природа является чем-то недоконченным, недоговоренным\*. Это хаос, коли хотите, полный жизни, но все-таки не более как хаос. Что природа хороша — Кольцов чувствует это более, нежели кто-либо другой, потому что ей он обязан лучшими, светлыми минутами своей жизни, она была его первую наставницей, она воспитала в нем ту свежесть сердца, которая, в свою очередь, заставила его симпатизировать всему доброму, прекрасному и истинному. Но, тем не менее, он совершенно верно угадывает, что как бы ни была хороша природа, она все-таки второстепенный член в искусстве, что все-таки прямым предметом искусства должен быть человек. Поэтому-то рядом с успокаивающими картинами сельской природы и жизни он вызывает иные картины, в которых эта же сельская жизнь является уже не в столь привлекательных формах, в которых уже слышатся фальшивые звуки, как будто портящие гармонию целого. Знакомство с этими картинами спасительно; оно не допускает нас расплываться в нашем стремлении к дешевому примирению с жизнью; оно, как cemento mori\*\*, вечно стоит на страже нашего чувства. Замечательнейшие стихо-

\* Первоначально: недолговременным

\*\* помни о смерти (лат.).

творения Кольцова этой категории, по нашему мнению, следующие: «Что ты спишь, мужичок», «Не на радость, не на счастье», «Доля бедняка» и «Размышление поселянина». Содержание их небогато: чужой угол и горькая доля. Вообще оказывается, что жизнь поселянина не изъята своего рода тревог и волнений, хоть, быть может, они и не бьют в глаза какому-нибудь туристу, проезжающему на почтовых мимо деревни и превращающему мысленно каждую хижину в приют мира и любви. Оказывается, что

У чужих людей  
Горек белый хлеб;  
Брага хмельная —  
Не разымчива.

.....  
И бел-ясен день  
Затуманится,  
Грустью черною  
Мир оденется.  
И сидишь-глядишь  
Улыбаючись,  
А в душе клянeshь  
Долю горькую.

Стало быть, в этих хижинах живут не всё Филемоны и Бавкиды... Понятие о силе и объеме этих маленьких горестей относительно. То, что



ПОРФИРИЙ ПОРФИРЬЕВИЧ  
Иллюстрация к «Губернским  
очеркам» Щедрина

Рисунок М. С. Башилова,  
1860-е гг.

Литературный музей, Москва

для нас кажется великим и ничтожным, будучи перенесено в иную сферу, неожиданно приобретает чрезвычайные размеры. Поэтому у весьма естественным делается стремление освободиться от этих покалываний и пощипываний, совокупность которых составляет истинное и действительное горе. Благо тем, для кого эти стремления разрешаются удовлетворительно, но горе тому, кто не находит ничего более, как сказать:

Но куда умом ни кинуся —  
Мои мысли врозь расходятся,  
Без следа вдали теряются,  
Черной тучей покрываются...

Всего замечательнее в этом отношении стихотворение «Что ты спишь, мужичок». Мы выписываем его здесь вполне:

Что ты спишь, мужичок?  
Ведь весна на дворе;  
Ведь соседи твои  
Работают давно.

Встань, проснись, подымись,  
На себя погляди:  
Что ты был? и что стал?  
И что есть у тебя?

На гумне — ни снопа,  
В закромах — ни зерна;  
На дворе, по траве —  
Хоть шаром покати.

Из клеток домовой  
Сор метлою посмел,  
А лошадок за долг  
По соседям развел.

И под лавкой сундук  
Опрокинут лежит,  
И погнувшись изба,  
Как старушка, стоит.

Вспомни время свое:  
Как катилось оно  
По полям и лугам  
Золотою рекой,—

Со двора и гумна,  
По дорожке большой,  
По селам, городам,  
По торговым людям!

И как двери ему  
Растворяли везде,  
И в почетном угле  
Было место твое!

А теперь под окном  
Ты с нуждою сидишь,  
И весь день на печи  
Без просьбу лежишь.

А в полях, сиротой,  
Хлеб нескошен стоит.  
Ветер точит зерно,  
Птица клюет его!

Что ты спишь, мужичок?  
Ведь уж лето прошло,  
Ведь уж осень на двор  
Через прясло глядит.

Вслед за нею зима  
В теплой шубе идет,  
Путь снежком порошит,  
Под санями хрустит.

Все соседи на них  
Хлеб везут, продают,  
Собирают казну,  
Бражку ковшиком пьют.

Стихотворение это поражает нас своею истиной. Нам не объяснены положительно причины нищеты, в которую в пал человек, но мы чувствуем их. Для нас кажется смешным говорить о каких-нибудь копейках, тогда как мы в один вечер равнодушно проигрываем тысячи рублей, а между тем эти копейки служат иногда источником глубоких несчастий. Некоторые подробности жизни кажутся нам до того в натуре вещей, что мы говорим об них, не изменяя даже интонации нашего голоса, а между тем сколько слез, сколько вздохов, сколько обманутых надежд за этими, по-видимому, ничтожными мелочами.

Столько же хорошо и стихотворение «Размышление поселянина», неизвестно почему отнесенное Белинским к числу слабых стихотворений Кольцова.

Покуда мы слышали только жалобу, жалобу, полную грусти, но еще сдержанную. Однако же не всякая личность может остановиться на ней, приняв ее за нормальное состояние. В большей части случаев, от этой жалобы прямой переход или к отчаянью, или к буйному веселью, к оргии. Русская народная поэзия имеет в себе целый обширный отдел песен разбойнических, содержанием для которых служит дикий и необузданный разгул человека, почувствовавшего себя без узды. Кольцов, как истинно русский человек, явился толкователем и этой стороны народного духа\*; у него имеется целый ряд стихотворений, в которых этот разгул, эта жажда необузданности и безобразия являются на первом плане. Жгучее чувство личности, не умеренное благотворным сознанием долга, разрывает все внешние преграды и, как вышедшая из берегов река, потопляет, разрушает и уносит за собою все встречающееся на пути. Таковы стихотворения: «Удалец», «Измена суженой», «Песнь разбойника», «Тоска по воле» и «Дума сокола». Душная сфера поселянских работ делается недостаточною; она томит душу,

\* Подчеркнутые слова исправлены: и этого явления

теснит грудь удалца; ему нужен воздух, нужен лес, а не прогорклая атмосфера избы. «Мне ли», — говорит он:

Мне ли молодцу  
Разудалому  
Зиму-зимскую  
Жить за печкою?

Мне ль поля пахать?  
Мне ль траву косить?  
Затоплять овин,  
Молотить овес?

(«Удалец»).

И вот является в воображении его идеал той жизни, к которой манит его разгоряченная и долго сдерживаемая фантазия:

Если б молодцу  
Ночь да добрый конь,  
Да булатный нож  
Да темны леса!  
Снаряжу коня,  
Наточу булат,  
Затяну чекмень,  
Полечу в леса.  
Стану в тех лесах  
Вольной волей жить,  
Удалой башкой  
В околотке слыть.

(Там же).

Или:

Знать, забыли время прежнее,  
Как, бывало, в полночь мертвую,  
Крикну, свистну им из-за леса —  
Аль ни темный лес шелохнется...  
И они, мои товарищи,  
Соколя, орлы могучие,  
Все в один круг собираются  
Погулять ночь, пороскошничать

(«Тосна по воле»).

Этот разгул, порождаемый избытком матерьяльной силы, является разрешителем всех горестей, всех сомнений. Изменила ли «Лихачу-Кудрявичу» суженая, — он, правда, горюет и падает духом, но не надолго. Если от этой измены и может на время «замутиться свет в глазах его», то не менее справедливо и то, что тут же является у него и всемогущее средство, чтоб избавиться от грызущей его тоски, и это средство — тот же буйный разгул, то же искание приключений, которое \* при всяком огорчении является ему на помощь, как врач душевный и телесный. Тотчас после постигнутого его страшного горя он уже говорит:

В ночь под бурей я коня седлал;  
Без дороги в путь отправился —  
Горе мыкать, жизнью тешиться,  
С злою долей переведаться...

(«Измена суженой»).

\* Отсюда и до конца фразы зачеркнуто.

Или:

Забушуй же, непогодушка,  
Разгуляйся, Волга-матушка!  
Ты возьми мою кручинушку,  
Размечи волной по бережку...

(«Песня разбойника»).

Всего полнее выражает это стесненное, ненормальное состояние души стихотворение «Дума сокола». Вот оно:

Долго ль буду я  
Сиднем дома жить,  
Мою молодость  
Ни за что губить?

Долго ль буду я  
Под окном сидеть,  
По дороге вдаль  
День и ночь глядеть?

Иль у сокола  
Крылья связаны,  
Иль пути ему  
Все заказаны?

Иль боится он  
В чужих людях быть,  
С судьбой-мачехой  
Сам-собою жить?

Для чего ж на свет  
Глядеть хочется,  
Облететь его  
Душа просится?

Иль зачем она,  
Моя милая,  
Здесь сидит со мной,  
Слезы льет рекой;

От меня летит,  
Песню мне поет,  
Все рукой манит,  
Все с собой зовет?

Нет, уж полно мне  
Дома век сидеть,  
По дорожке вдаль  
Из окна глядеть!

Со двора пойду  
Куда путь манит,  
А жить стану там  
Где уж бог велит!

Вот те стороны русской жизни, которых объяснителем явился Кольцов. Употребляем слово «объяснитель» потому собственно, что действительно ничто не объясняет лучше читателю известного явления, как представление его в живом образе. Был бы только образ, не искаженный идеально,

но верный действительности, объяснительная работа родится сама собой в уме читателя. Везде, где Кольцов удалялся от русской жизни, в тесном значении этого слова, везде, где он хотел стать на точку зрения общечеловеческую, он падал и утрачивал ясность своего взгляда. И это понятно: он не был достаточно образован для такой точки; как бы ни были велики природные способности человека, все-таки они, как улитка, заключены в тесноте домашней раковины, которая со всех сторон угнетает их. Только знание, только наука и сопряженная с нею возможность сравнения могут расширить умственный кругозор человека, сделать его вполне человеком. Лучшим доказательством служат «Думы» Кольцова: что означают они, кроме немоющего желания вывести мысль из той тесной сферы, в которую она заключена обстоятельствами? Что такое все эти вопросы, которые задает себе тревожимый сомнениями поэт, как не риторическая амплификация, собрание слов, доказывающее только ту несомненную истину, что поэт не умел даже формулировать свои сомнения? Конечно, нельзя строго винить Кольцова в том, что он не умел совладать с своими сомнениями: как человек глубокого ума и горячей души, он не мог, без тяжкого и оскорбленного чувства, видеть, что книга природы и жизни по воле независящих обстоятельств навсегда закрыта для него. И вот он ищет проникнуть в этот запертый для него храм, но увы! двери его остаются по-прежнему холодны, глухи и немые, и эта печальная картина тревожных сомнений и стремлений к разрешению их имеет лишь тот результат, что делается драгоценным достоянием для биографа Кольцова, объясняя ему внутренний мир души его. И чем разрешаются эти тревоги?

Подсеку ж я крылья  
 Держкому сомненью,  
 Проклян усьля  
 К тайнам провиденья!  
 Ум наш не шагает  
 Мира за границу;  
 Наобум мѣпает  
 С былью небылицу  
 («Неразгаданная истина»).

Или:

Ужели в нас дух вечной жизни  
 Так бессознательно живет,  
 Что может лишь в пределах смерти  
 Свое величье совнавать?..

(«Лес»).

Какой же это ответ? Это более ничего как бессилие и притом бессилие, к сожалению, публично высказанное. Очевидно, что Кольцов берется здесь не за свое дело; его дело ограничено было тою небольшою средой, в которой он жил и которую по этой причине постигал в таком совершенстве. И зачем пускаться вдаль, зачем тревожить прах усопших, когда вблизи нас, между живыми, все еще так мало объяснено и даже нетронуту? зачем искать драм на луне, когда в семействе какого-нибудь Ивана Федотова совершается драма с большим спектаклем?

Точно так же несамостоятельным и несостоятельным является Кольцов и в тех своих произведениях, где он обращается к идеальным сторонам русской \* жизни. Таковы, например, стихотворения: «Люди добрые, скажите», «Первая любовь», «Совет старца», «К ней», «Поминки», «По-над

\* Слово русской зачеркнуто.

Доном сад цветет» и множество других. Все эти стихотворения явно говорят о подражании и даже фактурой своей напоминают фактуру сентиментальных романсов времен Дельвига и Мерзлякова.



ПОМЕЩИК ПЕРЕГОРЕНСКИЙ У ГУБЕРНАТОРА

Иллюстрация к «Губернским очеркам» Щедрина

Рисунок М. С. Башилова, 1860-е гг.

Литературный музей, Москва

Для подтверждения наших слов приведем одно из них:

Люди добрые, скажите,  
Люди добрые, не скройте:  
Где мой милый? вы молчите!  
Злую ль тайну вы храните?

За далекими ль горами  
Он живет один, тоскуя?  
За степями ль, за морями  
Счастлив с новыми друзьями?

Вспоминает ли порою:  
Чья любовь к нему до гроба?

Иль, забыв меня, с другою  
Связан клятвой вековою?

Иль уж ранняя могила  
Приняла его в объятья?  
Чья ж слеза ее кропила?  
Чья душа о нем грустила?

Люди добрые, скажите,  
Люди добрые, не скройте:  
Где мой милый? вы молчите.  
Злую тайну вы храните!

Кольцов велик именно тем глубоким постижением всех мельчайших подробностей русского простонародного быта, тою симпатией к его инстинктам и стремлениям, которыми пропитаны все лучшие его стихотворения. В этом отношении русская литература не представляет личности равной ему; он первый обратился к русской жизни прямо, с глазами, не отуманенными никаким посторонним чувством, первый передал ее нам так, как она есть, со стороны ее вечного \* притязания на жизнь общечеловеческую.

Трудно определить степень влияния Кольцова на русскую литературу, тем более трудно, что у него не было непосредственных подражателей, кроме, разве, г. Никитина. Тем не менее, влияние это несомненно. Мы не думаем и не намерены утверждать, чтобы настоящее направление русской литературы обязано было своим началом единственно влиянию Кольцова. Однако ж, если сравнить литературу, современную Кольцову, в которой все было так чуждо коренной русской жизни и мысли, с позднейшею деятельностью наших писателей, то нельзя не признать, что голос его раздавался не втуне. Он обогатил наш поэтический язык, узаконив в нем простую русскую речь, и в этом смысле он является в истории нашей литературы как бы пополнителем Пушкина и Гоголя, и, несмотря на свою малую производительность, должен быть поставлен рядом с ним (и), как человек, давший нашей поэзии новую и чрезвычайно плодотворную точку опоры. Достаточно прочесть его «Косаря», чтобы вполне убедиться, как живо и до сих пор влияние Кольцова на нашу литературу. Весь ряд современных писателей, посвятивших свой труд плодотворной разработке явлений русской жизни, есть ряд продолжателей дела Кольцова. Это дело \*\* принимает все более обширные размеры \*\*\*; отсюду слышатся голоса, полные жизни и мощи; чувствуется, что мы как будто тверже стоим на родной почве, что мы сознаем себя уже не в гостях, а дома. Но если \*\*\*\* бы в настоящее время шаги наши на этом пути были робки и не тверды, то мы еще не так стары, не так изношены, чтобы не надеяться на будущее \*\*\*\*\*. Таково наше искреннее и крепкое убеждение, и мы с глазами, полными надежды, глядим на нашу молодую литературу, которой попытки обещают в будущем так много прекрасных и благотворных результатов.

\* Слово вечного зачеркнуто.

\*\* Слова: Это дело исправлены: Эта разработка

\*\*\* Против подчеркнутых слов на полях Лажечниковым поставлен знак ЛБ.

\*\*\*\* Отсюда и до конца фразы зачеркнуто.

\*\*\*\*\* Против подчеркнутых слов на полях Лажечниковым поставлен знак ЛБ.