

**В. П. Оводенко**

## **ПРОБЛЕМА ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА В КРИТИКЕ Н. А. ДОБРОЛЮБОВА**

Развитие западноевропейской литературы конца XVIII—первой половины XIX века — процесс сложный и противоречивый, обусловленный теми глубокими социально-историческими и политическими сдвигами, которые происходили в этот период и знаменовали собой крушение феодальной системы и становление буржуазного общества

Литературная борьба, развернувшаяся в Западной Европе на протяжении рассматриваемого периода, воспринималась русскими революционными демократами как отражение общественной борьбы. Они глубоко изучили развитие различных литературных течений того времени и высказывали к ним свое отношение. В борьбе романтизма с классицизмом, реализма с романтизмом ставился один из основных вопросов художественного творчества — вопрос об отношении искусства к действительности. Насколько полно и правильно отразила литература новые сложные явления в социально-политической и нравственной жизни европейского общества этого периода, в какой мере она способствовала революционной перестройке общества — вот тот основной критерий, с которым русские критики-демократы, начиная с Белинского, подходили к оценке любого западного писателя конца XVIII — первой половины XIX века. «Признавая главным достоинством художественного произведения жизненную правду его, — писал Добролюбов, — мы тем самым указываем и мер-

ку, которую определяется для нас степень достоинства и значения каждого литературного явления» (II, 52)<sup>1</sup>.

Эти установки и обусловили стремление осмыслить прежде всего сущность **романтизма** — ведущего литературного направления конца XVIII — первой трети XIX века. Проблема романтизма интересовала революционно-демократических критиков не с отвлеченно-теоретической точки зрения, как многих либеральных мыслителей Запада и России. Рассматривая искусство как мощное орудие в освободительной борьбе, они пытались прежде всего диалектически решить вопрос о социально-политической роли, какую романтизм сыграл в этой борьбе, и, исходя из этого, — определить его значение в процессе развития зарубежной литературы.

В то же время, постоянно ориентируясь на русскую действительность в оценке явлений зарубежной литературы, критики-демократы рассматривали проблему романтизма не только как чисто литературную, но одновременно — и как проблему мировоззренческую. Борьба с романтизмом для них — не только борьба с **литературным** романтизмом, с целью ниспровержения реакционно-романтического метода и утверждения метода критического реализма, но и борьба против «болезненного романтического направления в жизни», которая, по словам Чернышевского, «доселе необходима и будет еще необходима и тогда, когда совершенно забудется имя литературного романтизма»<sup>2</sup>.

Эта попытка взять вопрос о романтизме с широкой **философской** стороны — тенденция, заметно усилившаяся в критике Чернышевского и Добролюбова, по сравнению с критикой Белинского, что закономерно обусловлено дальнейшим обострением идейной борьбы в 50—60-е годы, — приводила революционных демократов к очень важным и глубоким выводам. Борьба за **реализм** — в широком смысле этого слова — как **передовое**, или **положительное** мировоззрение, против романтически-идеалистического отношения к жизни, против фантазерства, в какой бы сфере оно ни проявлялось, поскольку оно пытается увести от насущных задач действительности в область праздной мечты, становится для Чернышевского и Добролюбова в их время вопросом **политическим**, неразрывно связанным с задачами переустройства общества, освобождения народа от эксплуататорского гнета.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее все ссылки на тексты Н. А. Добролюбова даются по Полному собранию сочинений в 6-ти томах под ред. П. И. Лебедева-Полянского (М., Гослитиздат, 1934—1941) с указанием только томов (римскими цифрами) и страниц (арабскими).

<sup>2</sup> Н. Г. Чернышевский Полн. собр. соч., т. III, стр. 189.

Первым в России развернул полемику против романтизма Н. И. Надеждин, прямой предшественник Белинского в критике, немало способствовавший утверждению гоголевского направления в литературе. Добролюбов в рецензии на «Сочинения А. И. Подолинского» признает эту несомненную заслугу Надеждина, который борьбой против «лживого романтизма» (II, 588) расчищал пути для развития литературы реалистической. Однако Надеждин подходил к романтизму с отвлеченной, формально-эстетической точки зрения, не пытаясь даже в какой-то мере дифференцировать романтизм, оценивая его в целом как противоэстетическое явление в литературе. Надеждин не понял, что сущность романтизма, как указывает Чернышевский, имея в виду реакционный романтизм, «заключается не в нарушении эстетических условий, а в искажении понятий об условиях человеческой жизни»<sup>1</sup>.

Только Белинский сумел дать подлинно научную, объективно-историческую оценку западноевропейского романтизма, не только неизмеримо развил и углубил критику его, намечавшуюся у Надеждина, но придав самой этой критике совершенно новое содержание. Рассматривая романтизм как явление двойственное и противоречивое, он не ограничился, подобно своему предшественнику, формальным и малоубедительным разоблачением этого литературного направления. Страстно восставая против «аристократического», реакционного романтизма, против его порочного мироощущения, неправильного, искаженного представления о сущности и назначении искусства и о взаимоотношении его с действительностью, — Белинский в то же время очень высоко оценивает творчество революционных романтиков, объективно отразивших чаяния народных масс. Великий критик проникательно указал на преемственность реализма на Западе по отношению к лучшим традициям революционного романтизма. В произведениях Белинского мы находим не только отдельные оценки большинства западноевропейских романтиков, но и подлинную историю западной литературы, историю, отразившую всю сложность и противоречивость идейной жизни Европы на всех этапах развития буржуазного общества первой половины XIX века.<sup>2</sup>

Большой вклад в разрешение одной из сложнейших проблем развития зарубежной литературы — проблемы романтизма — внес Н. Г. Чернышевский. Нельзя не согласиться с утверждением, что великий критик окончательно ниспроверг

---

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 188.

<sup>2</sup> Подробно об этом см. в статье М. Кургиян «В. Г. Белинский о западной литературе XIX века». — Наследие Белинского. Сборник статей. М., 1952, стр. 110—150.

реакционный романтический метод в литературе, вскрыл политические и философские корни его; он фактически проводил четкую разграничительную линию между двумя основными направлениями в зарубежном романтизме: реакционным, против которого были направлены основные удары его, и прогрессивно-демократическим, или «активным», по терминологии М. Горького<sup>1</sup>.

Добролюбов не оставил, подобно Чернышевскому, и тем более Белинскому, развернутой характеристики западного романтизма и творчества отдельных его представителей. Его отзывы и оценки, как правило, очень лаконичны, встречаются довольно редко и при сплошном чтении их в контексте обычно играют подсобную роль—служат большей частью примерами и аналогиями для уяснения основной мысли автора. И тем не менее внимательное ознакомление с этими текстами показывает, что творчество западноевропейских романтиков не только было ему хорошо известно, но получило в его работах четкую и меткую характеристику, основанную на внимательном изучении их произведений, на глубоком проникновении в сущность проблемы романтизма в целом.

Так, Добролюбов в основном правильно решает вопрос о социально-исторических предпосылках романтизма, приближаясь к пониманию его как реакции на Великую французскую буржуазную революцию и связанное с ней просветительство. Для него совершенно очевидна связь между реакционным романтизмом (хотя критик не пользуется этим термином) и настроениями приверженцев старого, разрушенного революцией феодально-абсолютистского общества.

Особенно отчетливо это сказалось в разборе книги Жозефа де Местра «О папе» (1819) — в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы». Будущий идеолог французской Реставрации Жозеф де Местр, нашедший себе приют в Петербурге, предавал анафеме французских просветителей, как виновников революции, и Добролюбов проницательно рассматривает его трактат как неизбежное порождение таких условий, когда происходит «заметное столкновение интересов различных классов в самой жизни» (на «эзоповском языке» критика это означало — условий революции). Добролюбов правильно оценивает книгу Жозефа де Местра как явную попытку «уберечь» народные массы от воздействия на них революционных идей; он говорит о стремлении автора восстановить авторитет религии — этой основной идеологиче-

---

<sup>1</sup> См статью Э. Х. Либинзона «Чернышевский о западноевропейском романтизме». — «Ученые записки Горьковского пединститута», т. XVI, 1955, стр. 186.

ской опоры феодального порядка. Ему ясна истинная классовая подоплека критики Жозефом де Местром установившихся после революции буржуазных отношений, демагогической апелляции к страданиям народа.

«Граф, как набожный католик и отставной пьемонтский сенатор, — пишет Добролюбов, — рассуждает очень мило. «Народы страдают, — говорит он, — от произвола, жестокости и насилий светской власти; нужно противодействие этой власти. Но сам народ глуп, груб, безнравствен, подл, и потому противодействия составить не может. Единственно возможное и действительное средство для его спасения и охранения состоит в том, чтобы обратиться к святейшему папе и призначь над собой его духовную и светскую власть...» (I, 213).

Реакционный романтизм, с его недовольством результатами социально-экономических и идеологических сдвигов конца XVIII и начала XIX века, с его охранительными тенденциями и проповедью веры, противопоставлявшей философии Просвещения, этому рассаднику величайшей духовной «заразы», — представлен в характеристике Добролюбова на примере Жозефа де Местра очень выразительно и метко.

Касаясь социальных корней романтизма, Добролюбов указывает на «разлад человека со всем окружающим», который давно стал предметом изображения в поэзии (II, 585). Это определение, в общем виде приемлемое для обоих направлений романтизма, все же недостаточно конкретно, поскольку исходные причины и сущность этого «разлада» у реакционных и революционных романтиков, как известно, были различны, более того, диаметрально противоположны.

Однако приведенное беглое замечание отнюдь не дает оснований для обвинения Добролюбова в упрощенчестве. В подробном исследовании он несомненно учел бы недостаточность этого определения и конкретизировал бы свою мысль. На самом деле Добролюбов был очень далек от того понимания романтизма, которое сознательно снимало проблему его социальной дифференциации и ограничивалось определением его формальных особенностей. Так же как и Чернышевский, он развил и значительно углубил мысли Белинского о двух направлениях в романтизме. Подразделение двух течений в романтизме у них даже более четкое, нежели у Белинского, хотя они сами об этом не говорят и, тем более, не пользуются соответствующей терминологией. Но, характеризуя отдельных писателей-романтиков реакционного и прогрессивного лагеря, Чернышевский и Добролюбов всегда их противопоставляли, подчеркивали коренное отличие социально-философских основ их мировоззрения и творчества.

Реакционно-романтическая литература, как выражение идеологии, оправдывающей господство дворянства, получает в высказываниях Добролюбова резко отрицательную оценку. В то же время о прогрессивных романтиках, таких, например, как Байрон, Жорж Санд, Г. Гейне, Мицкевич, он неизменно отзывался очень сочувственно, подчеркивая их демократизм и реалистические тенденции в их творчестве. Мироззрение этих писателей он связывает с утопическим социализмом, который в начале прошлого века был исторически прогрессивным учением. Вместе с тем великий русский революционный демократ, стоявший на голову выше западноевропейских социалистов-утопистов, сумел проницательно разглядеть, что идеалы демократических романтиков, воплощенные в конкретных произведениях художественного творчества, во многом соответствовали освободительным целям народных масс, что их поэзия знаменовала собой начало качественно нового этапа в развитии западноевропейской литературы.

Очень кратко, в нескольких беглых замечаниях, Добролюбов останавливается на философских основах и эстетических принципах романтизма. Этот вопрос интересует его не столько с точки зрения **исторической**, сколько с точки зрения **современной**. Приемлем ли романтический метод творчества, в силу его философско-эстетических особенностей, для современной литературы, как вообще следует оценивать романтическое направление в жизни, — вот, в сущности, кардинальный вопрос, который занимает внимание Добролюбова в связи с проблемой романтизма. Здесь мы как раз и сталкиваемся с той тенденцией, которая решает проблему романтизма в широком философско-политическом плане, о которой говорилось выше. Она неотвратимо вытекала из всей совокупности взглядов Добролюбова на окружающую действительность и задачи отношения к ней современников.

В кригике романтизма, как и во всех других областях своей многогранной деятельности, Добролюбов неизменно руководствовался боевым материалистическим мироззрением.

Как и Чернышевский, он усматривал философскую основу романтизма в идеализме. Особенно характерно это было для немецкого реакционного романтизма, теоретическим «вдохновителем» которого был Фихте, «отвергавший внешний мир и считавший его произведением нашего духа» (III, 568). Своеобразный рецидив романтической эстетики в современной науке Добролюбов вскрывает в сочинении Ореста Миллера «О нравственной стихии в поэзии.» Теория, которую пытается доказать автор этого антинаучного трактата, заключается в том, указывает критик, что «поэзия есть небесное наитие, что-

то высшее, божественное.. », что «поэзия выше действительной жизни...», что, следовательно, «изучение поэзии необходимо для сохранения чистоты сердца и возвышенных верований среди жизненной низкой прозы» (I, 444).

Добролюбов метко схватывает здесь сущность идеалистической эстетики реакционного романтизма, которая, канонизируя разрыв между идеалом и действительностью, противопоставляла «поэзию» «прозе жизни» и узаконяла бегство от действительности. Вот где, по мысли критика, коренится источник теории «искусство для искусства».

Борьба с идеалистической философией и эстетикой представляла для Добролюбова, как и для Чернышевского, интерес не только теоретический, но прежде всего социально-политический. Он ясно понимал, что классовый смысл идеализма состоял в том, чтобы отвлечь внимание масс от насущных потребностей борьбы с феодально-крепостнической системой в область абстрактных умозаключений. Аналогичный смысл обретала и реакционно-романтическая литература, основывавшаяся на идеалистической эстетике: требование «возвышения» искусства над жизнью, проповедь бегства от действительности в область «неземной» красоты объективно означали признание незыблемости существующего строя, примирение с действительностью. Очень глубоко критик выразил эту мысль в цитированной уже статье «О степени участия народности...» Романтики, указывает он, не являются сторонниками «настоящего положения вещей»; правда, они уже не восхваляют, подобно классицистам, то, «что противоречит естественному порядку дел». Но в то же время недовольство действительным миром является у них «уже не во имя каких-нибудь громких исключительных явлений, а во имя чего-то «очарованного», как выражался Жуковский, во имя каких-то глубочайших стремлений человеческого духа, которых, однакоже, поэт и сам не сознавал хорошенько». Так и явилась в литературе «наклонность к примирению с жизнью и характер консервативный» (I, 234; подчеркнуто мною. — В. О.).

Исходя из материалистического понимания прекрасного в искусстве, согласно которому «поэтическое создание тогда и хорошо, когда оно живо и верно раскрывает перед нами все, что есть в жизни» (I, 122), Добролюбов резко критикует индивидуализм и субъективизм романтиков, противопоставляя ему метод объективного изображения действительности у художников-реалистов. «Достоинство поэта, — пишет он, — заключается в том, чтобы уметь уловить и выразить красоту, находящуюся в самой природе предмета, а не в том, чтобы самому выдумывать прекрасное» (I, 125).

Нередко отвлекаясь от решения вопроса об историческом значении романтизма как литературного направления (судя по отзывам об отдельных писателях-романтиках, особенно прогрессивных, Добролюбов не отрицал его положительной роли), критик ставит вопрос более широко и часто трактует романтизм вообще как метод, пытаясь взглянуть на эту проблему с точки зрения задач современного искусства. Борясь за революционно-действенную, реалистическую литературу, Добролюбов решительно отвергал романтический метод творчества, романтический подход к восприятию и отражению действительности в произведениях художественного творчества. Исторически оправданный в начале XIX века романтический метод в 50—60-е годы, по справедливому убеждению Добролюбова, изжил себя, превратился в тормоз прогрессивного развития литературы. Вред его критик видел в том, что он неизбежно приводил к отрыву поэзии от «жизненного содержания», к утверждению в литературе антиобщественных тенденций, к стремлению укрыться от реальной действительности в мире фантастики или праздной мечты. «Могли в поэзии произвести что-нибудь воображение и чувство, направленные совершенно фантастически и оторванные от всякой почвы?» И далее Добролюбов указывает, что «как только родился этот вопрос», он «уже сам собою подразумевал ответ отрицательный» (II, 591).

В этой связи Добролюбов нередко вкладывает в понятие «романтизм» нарицательный смысл — для обозначения антиобщественных тенденций, могущих проявляться в различных сферах жизни и совершенно неприемлемых для современности. «Романтические фразы об отречении от себя, о труде для самого труда или «для такой цели, которая с нашей личностью ничего общего не имеет», — к лицу были средневековому рыцарю печального образа; но они очень забавны в устах образованного человека нашего времени» (III, 72). Люди, романтически противопоставляющие себя обществу, — это, по определению Добролюбова, «изгнанники из общей гармонии», живущие только «в себе», чуждые понимания общего блага, «чуждой радости», «чуждого счастья» (III, 73). Такой взгляд на жизнь ничего иного не заслуживает, как резкой критики и осуждения.

Так конкретная историко-литературная проблема, взятая в широком аспекте, обретает под пером Добролюбова остро злободневный характер, связанный с насущными задачами общественно-политической жизни современности.

В беглых, разрозненных высказываниях Добролюбова мы находим иногда очень тонко подмеченные, выразительные ха-



рактические национальные особенности романтизма в западноевропейских странах, хотя нигде критик не пытается исторически объяснить эту специфику и ограничивается, как правило, лишь констатацией ее.

«Мечтательность, призраки, стремление к чему-то неведомому, надежда на успокоение там, в заоблачном тумане» — таковы наиболее типические черты немецкого романтизма, поэзии, «внесенной к нам Жуковским» (I, 233). Конечно, здесь отмечена ведущая тенденция романтической литературы в Германии, и критик отнюдь не склонен относить сюда такого, например, поэта, как Гейне. Добролюбов связывал с творчеством этого поэта, так же как и с поэзией Беранже, начало нового этапа в истории зарубежной литературы, характеризуемого утверждением критического реализма. Это обстоятельство и позволяет рассматривать оценку Добролюбовым Генриха Гейне вне связи с проблемой романтизма.

С возмущением говорит Добролюбов о тенденциозном противопоставлении автором «Очерка истории немецкой литературы» Шталем прогрессивным поэтам, таким, как Гейне и Берне, всячески охаиваемым, второстепенным, малоизвестным поэтов-романтиков из антидемократического лагеря — Редвица, Эйхендорфа, Гейбеля. Последнего Шталь называет даже «одним из первых лириков нашего времени». «Какие средства, — негодует критик, — имеет читатель, не знающий этих поэтов, сообразить, что в книжке г. Шгаля восхваляется систематически все пресное, вялое, праздное и гнилое?» (IV, 327). Добролюбов не преминул указать на непосредственный источник «ученых» соображений Шгаля. Это — «фанатически-односторонний Вильмар» и «поверхностный Бартель» (IV, 326), по курсам лекций которых составлена его книга<sup>1</sup>. Тем самым подчеркивалась полная солидаризация реакционной русской и немецкой критики, их взаимная связь.

Особое место в литературе романтизма занимает Гофман — самый значительный и наиболее известный за пределами Германии, в частности в России, немецкий писатель начала XIX века.

Творчество Гофмана Добролюбов оценивает как явление сложное и противоречивое. Русскому критику чужды как стремление судить о нем только по слабым чертам его произведений, так и столь же несостоятельная попытка на основании свойственных Гофману сильных сторон ставить его в ряд с революционными романтиками. И в этом отношении Добролюбов целиком верен диалектическому взгляду Белинского,

<sup>1</sup> Август-Фридрих Вильмар. «Geschichte der deutschen Nationalliteratur», 1845, Карл Бартель. «Die deutsche Nationalliteratur der Neuzeit», 1850.

мнение которого о Гофмане было ему хорошо известно. Об этом мы находим свидетельство в статье «Николай Владимирович Станкевич». Указывая на роль Станкевича в «образовании литературных взглядов и суждений» Белинского, Добролюбов пишет.

«Во всех письмах Станкевича, начиная с 1834 года, постоянно выражается особенное увлечение Гофманом, с тем же характером является это увлечение и у Белинского, особенно в статье о детских книгах в «Отечественных записках» 1840 г., № 3» (III, 76).

Вслед за Белинским Добролюбов отмечает главную специфическую особенность художественного метода Гофмана слияние двух планов — реального и фантастического, причем фантастика как бы является своеобразным продолжением реальной действительности, но только в ином плане. В лучших сказках Гофмана, проницательно замечает Добролюбов, «самая фантастичность его основана на возведении в сознательную личность каких-нибудь естественных свойств предмета» (III, 542), что выгодно отличает эти произведения от множества «грубейших сказок», где фантастическое имеет совершенно «уродливый и бессмысленный характер», чтение подобных рассказов, по мысли критика, «в высшей степени вредно может действовать на детей», так как «отвлекает детское внимание от действительной жизни»<sup>1</sup> (там же).

И все же даже у Гофмана фантастика, несмотря на отмеченное здесь столь реабилитирующее ее, казалось бы, качество, справедливо рассматривается Добролюбовым как отражение безвыходности мировоззрения писателя. Так, он говорит о «фантастических призраках» в произведениях Гофмана, сравнивая с ним по «пылкости фантазии» реакционных историков-славянофилов, совершенно произвольно обращающихся с историческими фактами, и указывает при этом, что фантастика выполняет роль своего рода прогивоядия неприемлемой действительности, она необходима «для забвения всех современных зол» (III, 274).

Добролюбову были совершенно ясны эти реальные жизненные основания, земные побудительные «истоки» гофмановской фантастики. И однако, повторяем, революционер-демократ, для которого одним из главных критериев ценности литературы была ее общественно-действенная роль, не может оправдать этого бегства от мира действительности в область иррационального. Он совершенно справедливо расценивает его как

---

<sup>1</sup> Такой характер фантастики Добролюбов отмечает в повести «Волк не волк, человек не человек», напечатанной в рецензируемом «Журнале для детей» М. Чистякова (№№ 1—2 за 1859 г.)

результат не только «горестного сознания пустоты всего окружающего», но и соединенного с ним «чувства собственного бессилия бороться против нее» (II, 493). Эти слова сказаны в связи с творчеством Я. П. Полонского — в рецензии на его «Стихотворения», но они в полной мере могут быть отнесены и к Гофману, влиянию которого, кстати, так многим обязаны «фантастические сны» в произведениях этого русского поэта.

В названной рецензии мы находим также чрезвычайно тонкое определение и сильных сторон творчества Гофмана — присущего ему постоянного ощущения реального мира. Тот контекст, в котором упоминается здесь имя немецкого романтика, позволяет судить о том, что именно это содержание Добролюбов вкладывал в свое определение «могучее гофмановское творчество» (II, 489).

Дарование Гофмана, его «могучий» талант—это именно тот фактор, который, по мысли критика, удерживает писателя в сфере реальных жизненных отношений и при способности создавать «волшебный мир фантастических образов, мир бесконечно разнообразный, яркий и оригинальный» — не позволяет окончательно впасть в «бессмысленный мистицизм», уйти «далеко за пределы действительности», что «очень неблагоприятно и даже опасно для успеха поэта» (там же).

В этих суждениях Добролюбова, как и в отзывах других революционных демократов, и в первую очередь — Белинского, намечен путь к правильному осмыслению художественного наследия Гофмана; вместе с тем, здесь не только проводится определенная параллель, но проявляется первоочередная и постоянная забота критика о развитии русской литературы. Он ставит перед русскими писателями боевые воспитательные задачи, призывает постоянно помнить об «общественных интересах» (II, 493), убедительно доказывает опасность для художника отрыва от жизни, «бесплодность фантазерства» (II, 586). И хотя в творчестве Гофмана Добролюбов находил некоторые привлекательные черты, и в первую очередь—реалистические тенденции, «силу его воображения» (V, 504), оно все же ни в какой степени не могло, в его глазах, служить примером правдивого, действительного искусства. Справедливость мнения русской революционной демократии<sup>1</sup> совершенно неоспорима, и, поясняя его, мы можем сказать, что Гофман действительно был писателем совершенно иного направления и отражал в своем творчестве отсталость консервативного немецкого быта, отсутствие в Германии массового демократического народного

---

<sup>1</sup> См., например, об этом развернутое суждение Н. Г. Чернышевского в статье «Русский человек на rendez-vous» (Полн. собр. соч., т. V, стр. 169).

движения, в котором он мог бы найти опору. Художественное наследие Гофмана в 60-х годах было лишено для революционных демократов литературной и общественной актуальности.

Иначе Добролюбов оценивает деятельность братьев Гримм, поместив в «Журнале для воспитания» специальную рецензию на французское издание их «Избранных сказок». Пристальный интерес к народному творчеству и национальным традициям в искусстве, на время прерванным безраздельным господством классицизма, — это бесспорное достоинство немецких романтиков, пожалуй, с наибольшей полнотой воплотилось в творчестве братьев Гримм «Они, — пишет Добролюбов, — старательно собрали предания, легенды, поверья, притчи, ходившие в народе по Германии, и записали их очень верно, стараясь не изменять их первоначального характера» (III, 468). Отсюда — и громадный успех этих сказок не только на родине собирателей, но и в других странах.

В рецензируемой книжке сказки делятся на три раздела. 1) нравственные рассказы, 2) религиозные легенды и 3) фантастические и забавные рассказы. Заслуживают внимания мотивы, почему Добролюбов отдает предпочтение последней группе: «в них, — пишет он, — не примешивается резонерства и разных задних мыслей к чудесным сказаниям»; чтение волшебных преданий и сказок «развивает воображение и пробуждает поэтическое чувство в детях» (там же). И далее: «Если детям давать волшебные сказки, как сказки, выдумки, небыльщину, то уж надобно отказаться от всякой претензии на нравоучение» (III, 469). К сожалению, не все сказки братьев Гримм удовлетворяют этим требованиям; в некоторых из них (например, «Подарки гномов») Добролюбов справедливо отмечает неприменную склонность к нравственному назиданию, мешанскому морализированию, что может найти объяснение в крайней, типично «немецкой» умеренности либеральных убеждений авторов этих сказок.

С точки зрения ориентации немецких романтиков на фольклор показателен также сборник «Восточных рассказов Гауфа, под названием «Караван». «Все фантастическое и невероятное, — замечает Добролюбов в той же рецензии, — имеет здесь очень поэтический колорит», и дети читают эти сказки «с жадным любопытством» (III, 469).

Рядом с рассказами братьев Гримм и Гауфа Добролюбов ставит знаменитые датские «Сказки Андерсена», которые «также давно известны в Германии» (III, 469). Горячо рекомендует книжку Андерсена для детского чтения<sup>1</sup>, критик

<sup>1</sup> Обзорная рецензия «Французские книги» — «Журнал для воспитания», 1858, № 12, стр. 370—381.

отмечает замечательный талант рассказчика, его чудесное умение оживлять и заставлять действовать обыкновенные неодушевленные предметы. «То у него свинцовый солдатик жадуется на свое одиночество, то цветы пускаются в веселые танцы, то лен переживает различные ощущения при своих превращениях в нитки, в полотно в белье, бумагу» (там же). Таким образом, автор поэтизирует реальные представления и притом не пугая детского воображения «разными буками и всякими темными силами». Вообще во многих рассказах Андерсена действуют сверхъестественные, высшие силы, и есть «премилые рассказы, в которых фантастического почти вовсе нет» (там же). Таковы, например, рассказы о новом платье одного герцога, о девочке со спичками, о принцессе на горошине и др. Забавные или трогательные, рассказы Андерсена обладают как раз тем драгоценным качеством, которого, по мысли Добролюбова, нередко не хватает сказкам братьев Гримм: в них совершенно нет резонерства.

«В этом-то и видно искусство и талант рассказчика: его рассказы не нуждаются в нравоучительном хвостике; они наводят детей на размышления, и применения рассказа делаются детьми уже самими, свободно и естественно, без всякой натяжки» (там же). И далее в подтверждение этой мысли Добролюбов для примера подробно излагает содержание рассказа «Новое платье одного герцога», пользуясь, конечно, благоприятным поводом для широкой популяризации произведения с ярко выраженной антидворянской направленностью.

О французском романтизме суждения Добролюбова еще более кратки и фрагментарны, чем о немецкой романтической литературе. В сущности, все, чем может располагать в данном случае исследователь, сводится к разрозненным белым замечаниям об отдельных писателях-романтиках. Так, Добролюбов называет, например, Виктора Гюго среди «других горячих людей», действовавших во Франции до 1830 года (V, 66), совершенно правильно подчеркивая тем самым острый радикализм писателя в предреволюционный период его литературной деятельности; отмечает в Ламартина консерватизм его политических убеждений в эпоху Второй империи (см. в контексте VI, 162) и иронически отзываясь о его «способе сочинения истории» (III, 142), имея в виду присущее ему либеральное фразерство в соединении с слезливой слащавостью, — качества, которые Добролюбову могли, конечно, только претить; метко характеризует реакционную направленность творчества Жозефа де Местра, как она проявилась в его трактате «О папе» (см. выше), упоминает в виде реминисценций имена Альфреда де Мюссе (II, 542),

г-жи де Сталь, цитируя из ее книги «О Германии» (1810) «многозначительное замечание» по поводу педагогической системы Песталоцци, характеризующее ее как писателя-гуманиста (III, 29); пустота и претенциозность содержания отмечается в творчестве «модной» писательницы Ж а н л и с, одной из первых представительниц реакции против идей просветительства (см. далее).

Все эти замечания, сами по себе свидетельствующие о широте эрудиции Добролюбова, очень мало, однако, дают для характеристики его взглядов на французскую романтическую литературу.

Чаще, чем других писателей, Добролюбов упоминает в своих статьях имя Ж о р ж С а н д, хотя и здесь прямые характеристики ее произведений чрезвычайно редки. Творчество писательницы представляет для него интерес, главным образом, с точки зрения непосредственного восприятия ее сочинений в России, в связи с актуальностью для русской действительности разрешаемой в них проблемы женской эмансипации.

Знакомство с произведениями Жорж Санд, или во всяком случае, с идеями, развиваемыми в них, Добролюбов засвидетельствовал еще в юношеском беллетристическом наброске «Кто не сочиняет?», предположительно относящемся к 1849 г. Замечательно, что с именем «Жоржа Санда, сиречь г-жи Дюдеван» будущий критик связывает наступление новых, «блаженных времен» в литературе (VI, 608). Содержание наброска убеждает нас в том, что Добролюбов вкладывал в это определение глубокий смысл. Противопоставляя содержанию ее сочинений романтические и сентиментальные излияния в произведениях иных «мужчин», он, тем самым, косвенно выражал свой взгляд и на творчество писательницы, представлявшееся ему, как это совершенно очевидно из такого сравнения, глубоко содержательным и реалистическим.

Позднейшие оценки становятся несколько более трезвыми и сдержанными. Сопоставляя отзывы о Жорж Санд с тем, что писал в это время Добролюбов о своем политическом кредо, мы вновь и вновь убеждаемся в исключительной стройности направления его мысли. Права женщины входят неотделимой частью в «программу» переустройства общества, отчетливо выразившуюся в его многочисленных статьях, письмах и дневниках.

Революционный демократ Добролюбов прекрасно видит историческую ограниченность писательницы, которая решала «женский вопрос» — «один из важнейших общественных вопросов нашего времени» (I, 428) — в плане мирного рефор

мизма, на путях утопического социализма, и недаром он упоминает ее рядом с именами Сен-Симона и Анфантена (I, 310).

Вместе с тем, Жорж Санд для Добролюбова, как и для Чернышевского, была одним из тех писателей Западной Европы, творчество которых, насыщенное общественно значимой проблематикой, противостояло так называемому «чистому искусству». По глубине и содержательности ее произведений критик сопоставляет Жорж Санд с русскими писателями-реалистами Гоголем, Тургеневым, Григоровичем и вместе с ними противопоставляет ее романистам типа М. Воскресенского (автора рецензируемого романа «Наташа Подгорич»), писавшим на потребу невзыскательным вкусам мещанской публики, которой нужно было «что-нибудь поглубже, побесцеремоннее» (I, 427).

Добролюбов целиком присоединяется к оценке Жорж Санд, данной Чернышевским и отстаиваемой в острой борьбе против реакционной славянофильской концепции. Это выражается, например, в общности взглядов обоих критиков на статью некоего Тертия Филиппова о комедии Островского «Не так живи, как хочется» («Русская беседа», 1856, № 1), в которой проявилось характерное для славянофилов отрицательное отношение к Жорж Санд. Всячески порицая писательницу, которая, по его мнению, провозглашала «самые сильные и опасные по своему влиянию возражения против семейного союза», Филиппов в то же время находит, что подлинно русский взгляд на брак и семью выражен в народных пословицах и песнях, в частности, в песне «Потерпи, сестрица, потерпи, родная». Чернышевский в «Заметках о журналах» («Современник», 1856, № 6) дал решительную отповедь этим реакционным домостроевским взглядам славянофилов.

Имея в виду это выступление Чернышевского, Добролюбов пишет, что «в «Современнике» было в свое время выставлено дикое безобразие» статьи Филиппова, «проповедующей, что жена должна с готовностью подставлять спину бьющему ее пьяному мужу, и восхваляющей Островского за то, что он, будто бы, разделяет эти мысли и умел рельефно их выразить» (II, 40).

В сознании Добролюбова этой проповеди дикой косности в вопросах семьи и брака противостояли взгляды Жорж Санд, творчество которой вдохновлялось самыми благородными гуманистическими стремлениями современности. Полная солидаризация с Чернышевским в квалификации высказываний славянофилов о русском народе как явно рутинных и клеветнических, чуждых передовым идеям эпохи, косвенно означала у Добролюбова и высокое признание заслуг Жорж Санд, как защитницы этих идей.

Не случайно писательница воспринималась как нарушительница «кустоев» и в высшем обществе, где неосторожным выражением сочувствия к ее идеям человек мог навлечь на себя «нерасположение «среды» («Благонамеренность и деятельность». — II, 244). Эта же мысль промелькивает и в статье о «Губернских очерках» Салтыкова-Щедрина, где в качестве характерного штриха нравственного облика так называемых «талантливых натур» — пассивных и безличных молодых людей из помещичьего класса, пышно расцветавших на почве крепостного права, — подчеркивается предубежденность против романов Жорж Санд, которые отпугивали их своим демократическим содержанием (см. I, 194).

Таким образом, творчество Жорж Санд, неизменно упоминаемой с нескрываемой симпатией, Добролюбов не связывает, собственно, с романтизмом. Для него, как и для Чернышевского, Жорж Санд, наряду с Гейне и Беранже, была представительницей нового поколения европейских писателей, прокладывавших путь к торжеству реалистического направления в литературе.

Об английском романтизме Добролюбов говорит в основном в связи с изучением творчества Байрона. Из других писателей он упоминает только Анну Радклиф, которая наряду с Г. Уолполом явилась создателем жанра «готического романа», или «романа ужасов и тайн», знаменующего одно из первых проявлений борьбы против идей буржуазного просветительства и начало перехода к романтизму. Реалистическому нравоучительно-бытовому роману Дефо, Ричардсона, Фильдинга Радклиф противопоставила роман фантастический, переносящий читателя в средневековье и рисующий феодальные замки, таинственных рыцарей, разбойников, неразгаданные преступления и т. п.

Отмечая сравнительную популярность романов Анны Радклиф как одной из «модных» писательниц (см. далее), Добролюбов, однако, относится к ней весьма иронически, называя ее то «знаменитою» (I, 532), то «славной» (VI, 289). Ему был совершенно ясен реакционный смысл ее сочинений, описывающих лишь «страшные приключения с подземельями, убийствами и привидениями» (I, 532). Романтизм радклифовского типа — это, по мысли критика, воплощение безудержной фантастики, «дикие легенды, в роде Девич-Горы и пана Бурлая» А. Подолинского (II, 592). Добролюбов убедительно доказывает, что идейная лживость этих произведений всегда влечет за собой и их художественную мелкотравчатость. Собственно, по его мнению, эти два момента заключены один в другом, взаимно обуславливают друг друга. Указывая на романы Радклиф «Видения в Пиринейском замке» и «Пещера смерти



в дремучем лесу», Добролюбов отмечает здесь не только лживость, антиисторичность содержания, но и пристрастие автора к эффектам, фальшивую живописность, напыщенность слога (см. III, 544). Как близки эти суждения к высказываниям Маркса о «стиле Шатобриана»; они наглядно раскрывают перед нами пронизательность критического взгляда Добролюбова, глубину его оценок реакционного романтизма.

Среди романтиков Добролюбов особо выделяет Байрона, к имени и творчеству которого он обращается в своих литературно-критических работах в самой различной связи около тридцати раз.

Высказывания Добролюбова и Чернышевского о Байроне, несмотря на их сравнительную малочисленность и фрагментарность, представляют собой значительный вклад в дело изучения творчества английского поэта в России; они являются органическим продолжением революционной критики Байрона предыдущих лет и вместе с тем развивают и углубляют ее дальше, поднимая ее тем самым на новую ступень.

В 50—60-х годах литературное наследие Байрона было предметом весьма напряженной идейной борьбы, обусловленной общим обострением классово-идеологической борьбы между революционно-демократическим лагерем, выражавшим настроения миллионов крепостных крестьян, и самодержавно-помещичьим лагерем, поддерживаемым либералами. Причем характерно, что функции реакционной критики почти полностью перешли к либералам, что отражало общее идейное слияние русского либерализма с открытой реакцией.

Либеральное направление в русской литературе о Байроне в рассматриваемый период представлено, главным образом, работами А. В. Дружинина — одного из наиболее характерных представителей «мрачного семилетия» русской журналистики (1848—1855 гг.) Внешне равнодушный к общественным проблемам, Дружинин на самом деле был убежденным противником революционной демократии, ее эстетики и литературной критики. Вождь либерально-дворянской оппозиции, самый активный и откровенно эстетствующий ее деятель, апологет «чистого искусства», он, конечно, и Байрона не мог признать настоящим, великим поэтом, или делал это с такими оговорками, которые не оставляли никакого сомнения в его истинном отношении к нему; насыщенное общественно-политической проблематикой творчество Байрона и других прогрессивных писателей Запада было глубоко чуждо Дружинину.

Дружинин не сказал о Байроне ни одного свежего, оригинального слова, но приложил свою руку к делу фальсификации творчества и дискредитации личности поэта. Банальная пошлость его рассуждений особенно проявляется в «Письмах

иногороднего подписчика», где в сущности повторяются старые, давно избитые либеральной критикой мысли, что талант Байрона «саркастический и враждебно настроенный» (разумеется, враждебно настроенный вообще, против всего человечества, а не против какой-нибудь определенной его части) и что причиной столь мрачной направленности музыки поэта является «болезненная натура», «раздражительный характер и события его жизни»<sup>1</sup>. Такой «биографический» принцип анализа, естественно, лишал произведения Байрона их общественно-политической значимости и революционного звучания.

В другой статье — «Венецианки лорда Байрона»<sup>2</sup> — Дружинин красочно повествовал о романтических похождениях Байрона в Венеции — тема мало достойная в общем плане изучения творчества великого поэта, однако вполне подходящая для бойкого, но тенденциозно направленного лера этого либерального критика-эстета.

Революционно-демократическая критика, прежде всего в лице Чернышевского и Добролюбова, давая самую высокую оценку Байрону, в то же время убедительно разоблачала попытки русской и западноевропейской либерально-буржуазной критики фальсифицировать творчество поэта.

Как правильно отмечает Н. И. Тюлина в диссертации, посвященной этому вопросу<sup>3</sup>, внимание Чернышевского и Добролюбова к Байрону обусловлено их особым интересом к революционной зарубежной литературе, связанной с европейским освободительным движением; при этом критики-демократы в первую очередь проявляли внимание к английскому освободительному движению (см. высказывания Чернышевского о чартизме и работу Добролюбова о Роберте Оуэне<sup>4</sup>). Вместе с тем, автор указанной диссертации, определяя отличительные черты русской критики творчества Байрона 60-х годов, в порыве увлечения, ошибочно приписывает революционным демократам «преобладающее число» работ — из тех, что появились в этот период, — «специально и целиком посвященных Байрону»<sup>5</sup>.

На самом деле, ни Добролюбов, ни Чернышевский, ни позднее — Писарев специально творчеством Байрона не занимались, и отдельных работ о нем у них нет. Как и во времена Белинского, вопрос о Байроне поднимался в эту пору

---

<sup>1</sup> «Современник», 1849, № 4, стр. 172—173 (впоследствии — в «Собрании сочинений А. В. Дружинина». СПб., 1865, т. VI, стр. 85—86).

<sup>2</sup> «Век», 1861, № 26, стр. 821—827.

<sup>3</sup> «Байрон в русской критике, литературоведении и библиографии». М., 1953, стр. 181.

<sup>4</sup> Н. А. Добролюбов. Роберт Оуэн и его попытки общественных реформ (IV, 3—40).

<sup>5</sup> См. упомянутую диссертацию, стр. 173.

чаще всего в связи (хотя и менее тесной) с общими проблемами эстетики и вопросами развития русской литературы, а отнюдь не отдельно от них, как может показаться при чтении работы Н. И. Тюлиной. Однако это нисколько не умаляет заслуг критиков-демократов в освоении творческого наследия Байрона, не принижает самостоятельного значения их высказываний об английском поэте. Более того, именно такой подход к оценке его произведений, применение к нему тех критериев, которые они выработали на основе опыта всей мировой, и прежде всего — самой прогрессивной, русской литературы, позволило Чернышевскому и Добролюбову более объективно определить историческую роль Байрона, специфику его творческого метода, национальное и мировое значение его поэзии.

Чернышевский высоко ценит воинствующую революционную направленность поэзии Байрона. Он восхищается жизненной судьбой поэта, его творчеством и в ряде работ отмечает его великолепное поэтическое мастерство. Однако Чернышевский отвергает пессимизм Байрона, явившийся следствием одностороннего подхода к изображению человеческого общества. «Люди, одаренные нежною натурою и горячей любовью к нравственной чистоте, — пишет он в статье «Возвышенное и комическое», — очень легко доходят до того, что во всем смешном, нелепом, мелочном видят одну только мрачную, тяжелую сторону противоречия с нравственностью и с высшим достоинством человека, недовольство собою и миром берет в них решительный перевес над тем, что в юморе может быть веселого. Их юмор печален, доходит до отчаяния, переходит в ипохондрию и меланхолию. Таков был юмор Байрона»<sup>1</sup>. Правда, пессимизм Байрона, по мысли Чернышевского, совсем иного типа. У Байрона пессимистические мотивы часто вытекают из гуманистических побуждений. Это «мизантроп, страдающий от любви к людям»<sup>2</sup>.

В приведенных выдержках глубоко, принципиально по-новому раскрываются наиболее существенные стороны творчества Байрона и одновременно разоблачаются попытки его фальсификации со стороны реакционной критики, против которой Чернышевский полемически заостряет свои выводы. Мы видим здесь, что основой творчества поэта было непримиримо критическое отношение к действительности, причем это отношение было следствием не чрезмерного эгоизма и презрения к людям, как пытались утверждать критики, враждебные революционно-демократическому лагерю, а результатом горячей преданности поэта идеалу нравственной чистоты. Пес-

---

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 190—191.

<sup>2</sup> Там же, т. III., стр. 146.

символизм и отчаяние Байрона вызваны не «болезненностью» его натуры, не беспричинной ненавистью ко всему человечеству, а искренним страданием поэта из-за несовершенства скружающего мира.

Анализ отзывов Добролюбова показывает, что он целиком разделял этот взгляд Чернышевского на поэзию Байрона. Для него она также была одним из образцов передового революционного искусства прошлого, сохраняющих неувядаемое мировое значение.

В рецензии на «Сочинения А. И. Подолинского» Добролюбов говорит о Байроне как о поэте, который силою своего таланта, содержанием своих произведений властно покорял молодежь в 20—30-е годы. Из отличительных особенностей музыки «великого поэта» критик указывает на его «разрушительное негодование» (II, 588), изображение героя, который находится в непримиримом разладе с ненавистным ему обществом, так что «даже любовь не услаждает его» (II, 589). Эта мысль о «земном» характере поэзии Байрона, выгодно отличающем ее от произведений реакционных романтиков, нередко устремленных в «заоблачные сферы», мысль об общественной обусловленности страданий поэта и его героев является, пожалуй, самой яркой в высказываниях Добролюбова. Она особенно отчетливо раскрывается в контексте той характеристики, которую критик дает Подолинскому, имея в виду сопоставление его с Байроном. «Для него (т. е. для Подолинского. — В. О.), — пишет Добролюбов, — поэзия уже не есть произведение впечатлений внешнего мира, возбуждавших ту или иную реакцию в его душе (читай: «как у Байрона». — В. О.), а в самом деле наличие каких-то невещественных, заоблачных сил, уносящих поэта на седьмое небо» (II, 591; подчеркнуто мною. — В. О.).

К Байрону полностью может быть отнесено то определение «мировой скорби», которое Добролюбов дает в рецензии на «Стихотворения Никитина». «Мировая скорбь» (Weltschmerz), какой она является в произведениях истинно великих поэтов, подчеркивает он, — чувство не абстрактно-отвлеченное, умозрительное, а обусловленное реальными жизненными причинами: «мировая печаль должна же непременно иметь свою «точку отправления», должна же начинаться с каких-нибудь частных впечатлений и мотивов, которые непременно выскажутся в стихах поэта, истинно и глубоко проникнутого горем... о бедствиях человечества». (II, 581).

Добролюбов зло издевается над «биографическим» толкованием творчества Байрона, выдвинутым «эмпирическими» буржуазными критиками, начиная с Маколея, ради лицемерного сглаживания противоречий между поэтом и обществом. Крайнее выражение эта «концепция» находит в утверждениях

такого рода, что, «конечно, Байрон был хром», но «это не мешало ему быть великим поэтом...» (III, 93).

В статьях «О степени участия народности...», «Николай Владимирович Станкевич» и др. Добролюбов, развивая мысль Белинского<sup>1</sup>, противопоставляет антиисторическому эмпиризму буржуазных критиков требование общественно-исторического истолкования творчества Байрона, становясь на ту единственно правильную точку зрения, на которой только и возможно подлинно научное изучение литературного наследия прошлого. В противоположность прочно утвердившемуся в буржуазном литературоведении взгляду на поэзию Байрона как порождение его мрачного характера, его мизантропии («в самой Европе не оценили еще значения певца Чайльд-Гарольда и называли его главою сатанинской школы», — пишет Добролюбов), взгляду, исполненному враждебности к великому поэту и искажавшему его творчество, — критик ищет ключ к пониманию Байрона не в неудачах личной жизни и характере поэта, а в особенностях его времени. Он говорит о «той ужасной болезни, какую томилось общество европейское», и объясняет этим ту неумолимую ненависть и презрение, «какие кипели в душе британского певца», те горькие, кровавые слезы, «какими плакал Байрон» (I, 235).

Одновременно Добролюбов подчеркивает пробивающуюся сквозь пессимизм и отчаяние веру поэта в грядущее освобождение народов от вековой эксплуатации. «Называемый обыкновенно ненавистником человечества», Байрон «сказал пророчески, что «пройдет на земле царство меча, и невозможны будут поработители» (I, 213). Эти мотивы народности и гуманизма дают ему право, по мнению критика, быть поставленным рядом с другими «гениями поэзии», такими, как Шекспир, Гейне и Беранже, творчество которых стояло выше угождения «свокорыстным требованиям меньшинства» и вдохновлялось «чистой любовью к человечеству» (там же).

В высказывании Добролюбова со ссылкой на слова самого поэта особенно замечательно подчеркивание устремленности Байрона в будущее, его мечты о переустройстве общества и

---

<sup>1</sup> В статье «Сочинения Державина» Белинский писал: «Ни один поэт не может быть велик от самого себя и через самого себя, ни через свои собственные страдания, ни через свое собственное блаженство: всякий великий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории, что он, следовательно, есть орган и представитель общества, времени, человечества... Чтоб разгадать загадку мрачной поэзии такого необъятно коюссального поэта, как Байрон, должно сперва разгадать тайну эпохи, им выраженной...» (Полн. собр. соч., АН СССР, т. VI, стр. 586).

Та же мысль, что в выделенных мною словах Белинского, заключена в определении Добролюбова, что Байрон был выразителем «известного направления» в «известную эпоху» (II, 66).

освобождении угнетенного народа. Здесь особенно отчетливо сказалась линия преемственности Белинского, который еще в 1846 году в статье о Полевом указывал, что «Байрон и не думал быть романтиком в смысле поборника средних веков он смотрел не назад, а вперед»<sup>1</sup>.

Развивая и углубляя взгляды своего великого предшественника, Добролюбов, как и Чернышевский, настойчиво подчеркивал коренное, принципиальное отличие романтизма Байрона, в творчестве которого объективно выразились чаяния народных масс, от романтизма реакционного, устремленного в прошлое.

Приведенное выше высказывание Добролюбова о великом английском поэте имело для современной ему эпохи и сохраняет поныне также и другое принципиальное значение. Трагтуя романтизм как «единое», «однородное» направление, сознательно снимая проблему его социальной дифференциации, реакционные филологи за рубежом в то же время клеветают на лучших представителей революционного романтизма или сознательно фальсифицируют их творчество, как это было с Байроном, Шелли, Гейне и другими. По всей вероятности, именно эти тенденции имел в виду критик, когда указывал на распространенное мнение о Байроне как о «человеконенавистнике». Высоко оценивая Байрона как «гения» английской нации (I, 213) и тем самым отметая нелепые измышления о его мизантропии, Добролюбов демонстрировал глубокое уважение передовой русской общественности к замечательному представителю революционного романтизма, вдохновенному певцу борьбы и свободы.

В работах Добролюбова мы встречаемся и с замечательной оценкой патриотизма Байрона, которая объективно также противостоит фальсификаторским измышлениям о великом поэте, как о «сатанинском гении», отрешенном от родины и мира. Добролюбов решительно и совершенно справедливо утверждает, что участие Байрона в национально-освободительной борьбе греческого народа не есть проявление его антипатриотизма. Поэт «поспешил туда, где было более опасности», одушевленный идеями истинного патриотизма, «живого и деятельного», который, исключая «всякую международную вражду», заставляет человека «трудиться для всего человечества». Именно здесь, в Греции, английский поэт, по мысли Добролюбова, и почувствовал себя наиболее полезным. (III, 227).

Но Добролюбов, как и Чернышевский, не закрывает глаза и на слабые стороны поэзии Байрона, развивая в этом отношении критические взгляды Белинского. Так, он отмечает, относя это к романтическим недостаткам его поэзии, чрезмер-

---

<sup>1</sup> В Г Белинский Полн собр соч., АН СССР, т IX, стр 685

ный пессимизм Байрона, объясняющийся, по мнению критика, отсутствием у поэта определенного положительного идеала. «Байрон, как известно, проклинает и презирает все: и небо, и землю, и историю, и философию, и любовь, и политику» (II, 589). Несмотря на очевидную крайность ее выражения, мысль эта, в основном, правильно объясняет сущность ограниченности критики у Байрона и причину известного предела его революционности.

В ряде беглых высказываний Добролюбов касается художественного своеобразия произведений Байрона.

Так, характеризуя романтическое искусство английского поэта, он указывает на схематизм, однотипность персонажей его восточных поэм, ссылаясь при этом на Пушкина, по словам которого поэт «в каждом из своих героев воспроизводил какую-нибудь сторону собственного характера» (I, 284). В то же время критик высказывает чрезвычайно важную мысль, объясняющую и силу эмоционального воздействия произведений английского поэта на читателя, и его неизмеримое превосходство над массой подражателей его таланту. Сравнивая героиню романа Е. Растопчина «У пристани» с «байроническими героями», Добролюбов пишет, что разница между ними заключается в том, что «у Байрона менее рефлексии; он относится к созданным им лицам непосредственно, и оттого страсть представляется у него в трагическом развитии. Графиня Евдокия Растопчина, напротив, силою рефлексии отрешаясь от непосредственного увлечения страстью, заставляет ее проходить пред судом неумолимого рассудочного анализа и вследствие этого относится к ней уже комически, или точнее сказать — сатирически» (там же).

Таким образом, слитность, неразрывное единство настроений автора и его романтических героев, цельность этих последних, отсутствие в них рефлексии, рассудочного анализа страстей — вот что составляет привлекательную сторону произведений Байрона, вот почему они покоряют нас своим трагическим пафосом, искренностью, глубиной и непосредственностью чувств, подлинным драматизмом.

Заслуживает внимания добролюбовская трактовка образа Чайльд Гарольда. Характерно, что критик отбрасывает традиционное представление о романтической исключительности этого героя и настаивает на типичности его «ожесточения», которое так же реалистично и правдиво, как и «мучительные искания Фауста» и «сумасшествие Лира» (II, 374). В каждом из этих литературных персонажей воплощены «разнообразные и противоречивые стороны живой действительности» (II, 373), оттого они так близки и знакомы нам, «как будто родственные», оттого так велика и сила их эмоционального воздействия на читателя.

Большая сила художественного обобщения, какой обладают байроновские герои, позволила именам многих из них сделаться нарицательными для обозначения определенных жизненных явлений. Так, байроновский Манфред, как и Фауст Гете, для Добролюбова, — это воплощение той вечной неудовлетворенности, которая является стимулом движения вперед, неустанных и мучительных поисков ответа на «дерзкие вопросы» жизни. Именно в этом смысле использованы эти образы в статье «Что такое обломовщина?» Видя в Ольге Ильинской подлинно положительную героиню, противостоящую не только Обломову, но и Штольцу, Добролюбов цитирует то место из романа Гончарова, которое убеждает, по его мнению, что Ольга ближе, чем благонамеренный Штолец, к «веяниям новой жизни», что именно она, а не он, пойдет «с Манфредами и Фаустами на дерзкую борьбу с мятежными вопросами» (II, 35).

Приведенные выше высказывания свидетельствуют о том, что Добролюбов стоял на совершенно правильных позициях, соответствующих положениям современной нам науки, в понимании одного из сложнейших вопросов литературоведения — вопроса о типизации в романтическом искусстве. И хотя критик не оставил развернутых суждений о самих принципах типизации у романтиков, его принципиальное признание типизации специфической принадлежностью не только литературы критического реализма, но и произведений прогрессивных романтиков, чрезвычайно плодотворно, поскольку совершенно справедливо устанавливает преемственную связь между революционным романтизмом и критическим реализмом.

В работах Добролюбова и Чернышевского, наряду с глубоким анализом сильных и слабых сторон поэзии Байрона, мы находим чрезвычайно интересное решение вопроса о значении и месте английского поэта в ряду других мировых писателей. Напомним слова Добролюбова из статьи «Луч света в темном царстве». «Шекспир... стоит вне обычного ряда писателей. Имена Данте, Гете, Байрона часто присоединяются к его имени, но трудно сказать, чтоб в каждом из них так полно обозначалась целая новая фаза общечеловеческого развития, как в Шекспире» (II, 325).

Чернышевский же в рецензии на «Поэтику» Аристотеля (в переводе Б. Ордынского), призывая смотреть на Шекспира «без ложного подобострастия» и связывая крайности прежнего умеренного преклонения перед ним с эксцессами борьбы против классицизма, противопоставляет английскому драматургу поэтов нового времени. «Теперь, когда мы имеем... Лессинга, Гете, Шиллера, Байрона, когда прошли причины восставать против слишком усердных подражателей французским писа-



телям, стало, может быть, уже не столь естественно отдавать Шекспиру бесконтрольную власть над нашими эстетическими убеждениями и, к стати и некстати, привести в пример всего прекрасного его трагедии, находя в них все прекрасным»<sup>1</sup>.

На первый взгляд может показаться, что мнение Добролюбова противоположно мнению Чернышевского, что первый отдает предпочтение Шекспиру, а второй — Байрону. Однако дело обстоит иначе.

Заслуживает внимания объяснение (хотя и не совсем четко сформулированное)<sup>2</sup> этого кажущегося противоречия тем, что критики подходят к решению данного вопроса с двух различных сторон: Добролюбов несомненно прав, когда утверждает, что Шекспир полнее сумел выразить в свою эпоху, чем Байрон — свою, видя в этом бесспорное преимущество великого драматурга перед поэтом XIX века и залог его ни с чьим не сравнимого мирового значения. Чернышевский же совершенно справедливо настаивает на том, что в XIX веке поэзия Байрона играет более значительную роль, чем наследие Шекспира.

В неразрывной связи с проблемой «Байрон и мировая литература» находится вопрос о значении английского поэта в свете развития русской литературы первой трети XIX века. Последовательное применение принципов материалистической эстетики к изучению истории литературы, острое критическое чутье в сочетании с трезвостью анализа позволили Добролюбову прийти к правильному решению этого сложного вопроса, не раз служившего предметом острой борьбы различных мнений.

Поэзия Байрона сама по себе, как уже отмечалось выше, получила высокую оценку в отзывах Добролюбова. Однако он, вместе с тем, находит, что ее влияние на русскую литературу 20—30-х годов оказалось далеко не плодотворным. Указывая в рецензии на «Сочинения А. И. Подолинского», что «многие из наших поэтов увлекались байронизмом» (II, 590), критик расценивает это явление как жалкое эпигонство, явившееся результатом отрыва дворянских поэтов тех лет от действительности, от жизни своей страны.

В контексте названной статьи заключена и другая глубокая мысль. Байрон — великий поэт Англии, творчество которого порождено определенными общественно-историческими и национальными условиями. Естественно, что всякая попытка перенести присущие ему мотивы и поэтические приемы на русскую почву («сшить как-нибудь с своей натурой байрони-

---

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II, стр. 283.

<sup>2</sup> См. в диссертации Н. И. Тюлиной «Байрон в русской критике, литературоведении и библиографии». М., 1953, стр. 190.

ческие тенденции». — II, 588) неизбежно должна была привести к творческому краху, тем более, что многие из русских поэтов, подражавших Байрону, не обладали той «глубиной и энергией страсти», которая была свойственна английскому поэту. В результате, как убеждает пример А. Подолинского, получался «лживый романтизм» (определение Н. И. Надеждина), поэзия превращалась в «словесную гимнастику», в риторическое упражнение на избитые темы о «вечных» страстях и «мировой скорби». Именно в этом плане Добролюбов и говорит о «враждебных влияниях» Байрона, которые увлекли «на ложный путь» Подолинского и многих других дворянских поэтов «того романтического времени». Критик развил здесь далее и конкретизировал мысль Белинского из «Литературных мечтаний», цитируемых в рецензии, что «причина его (т. е. Подолинского—В. О.) неуспеха заключается в том, что он не сознал своего назначения и шел не по своей дороге» (II, 588).

Добролюбов убедительно показал, что для большинства дворянских поэтов «байронизм» был просто «модой». Не осмыслив глубоко настроений английского поэта и причин, их обусловивших, они извращали, опошляли в своих стихах само понятие «байронизм». Не поняв социально-политической основы конфликта английского поэта с обществом, они видели в «байронизме» лишь проявление извечной борьбы «добра» и «зла», а бранить и проклинать жизнь показалось им очень эффективным. Это было «самое безопасное подражание Байрону» (II, 591), — справедливо замечает Добролюбов. С этим органически связаны робость и кротость русских поэтов, отсутствие в их творчестве социального пафоса, отражения общественных конфликтов, глубины объяснения мотивов разочарования, — то есть именно того, что составляет существенную сторону творчества вождя европейского революционного романтизма. Эту мысль критик ярко иллюстрирует таким сопоставлением: «...когда герой Байрона говорит, например, что ему противно общество, и даже любовь не услаждает его, то мы переводим это таким образом:

Теперь меня уж не влечет  
Ни зов друзей, ни шум застольный.  
Ни зов к восторгам мильх дев,  
Ни взор, исполненный приманок,  
Ни звук бокалов, ни напев,  
Ни пляска резвая цыганок »

Это стихи из элегии некоего поэта Башилова, но они типичны для рассматриваемого периода: «возьмите и других, — говорит Добролюбов, — то же самое выйдет» (II, 589). Для Добролюбова совершенно неприемлемо это отрицание ради отрицания. Ненавидеть, отрицать, сомневаться — право каж-

дой истинной, а не «призрачной» личности, но это отрицание должно быть порождено и освещено великим пафосом утверждения, глубокой верой в высокое назначение человека в жизни, то есть, иначе говоря, должно утверждать идеи новых форм общественных отношений. Русские же «подражатели» Байрону, по справедливому мнению Добролюбова, не поднялись до такого пафоса, поэтому и отрицание их — пустоцвет, беспредметно и фальшиво.

Неизбежным результатом властного требования «моды» следовать «байроническим тенденциям» при отсутствии внутренних побудительных мотивов была фальшивая риторичность, неконкретность образов, наигранность чувств, изливавшихся, как правило, в пошлых, тривиальных выражениях, вроде «все... мне опротивело, ничто меня не утешает, я от веселия бегу, я хладен стал душою...» и т. д. (II, 589).

Все эти примеры представляют собой, в оценке Добролюбова, не более как проявления литературного эпигонства. Вообще же, замечает он в одной из своих статей не без очевидного удовлетворения, «у нас... романтизм принялся плохо, заслоненный и прогнанный реальною школою» (III, 493).

Отрицая, как уже отмечалось выше, плодотворность влияния Байрона на русскую литературу, Добролюбов вместе с тем не легко признает за писателями право быть поставленным в один ряд с английским поэтом, особенно в тех случаях, когда речь идет о второстепенных, никчемных авторах. С язвительной насмешкой отзывается он о кощунственных, с его точки зрения, попытках реакционной критики и литературоведения «произвести в гении», путем сопоставления с Байроном, таких, например, поэтов, как Костров (II, 615; III, 454) или Кукольник (III, 76). Параллели Сенковского «Великий Байрон, великий Кукольник», или «Великий Гете, великий Кукольник», так же, как и наивные старинные восклицания о «русских Гомерах и наших родных Байронах» (II, 242), превращаются под острым и беспощадным пером Добролюбова в своего рода нарицательные выражения для определения пошлости антинаучных ухищрений «слишком решительных критиков», предпринимаемых с целью протащить в литературу реакционную стряпню под прикрытием подлинно великих авторитетов.

Посмотрим, наконец, какое решение находит в критике Добролюбова так называемая проблема «Пушкин и Байрон».

Можно с уверенностью сказать, что, пожалуй, ни один из многочисленных вопросов творчества Пушкина не подвергался таким длительным и злостным искажениям, не становился ареной такой открытой общественно-литературной борьбы, как отношение великого русского поэта к Байрону. Уже после

появления в печати первой романтической поэмы — «Кавказский пленник» в русской критике все чаще и настойчивее стали повторяться аналогии между Пушкиным и Байроном, вскоре подготовившие общественное мнение к утвердившемуся представлению о Пушкине как «русском Байроне», или «северном Байроне». На этой точке зрения еще при жизни поэта сошлись представители различных общественных и литературных групп. О «байронизме» Пушкина в 20—30-е годы писали П. Вяземский, А. Плетнев, Ф. Булгарин, С. Шевырев и многие другие. Если поборники романтизма видели в этом сближении русского поэта с английским величайшую похвалу Пушкину и мощный стимул его творческого развития, то реакционная критика, особенно в лице Булгарина, нашла в нем удачное средство для борьбы с самим Пушкиным, которое давало возможность низвести его значение до второстепенного подражателя Байрона и политически «неблагонадежного» вольнодумца.

Первую попытку защитить Пушкина от так упорно и тенденциозно навязывавшейся ему зависимости от Байрона сделал Н. И. Надеждин, но при этом он сам впадал в другую грубую ошибку, искажавшую облик Пушкина: отрицая его «байронизм», Надеждин обосновывал свою мысль тем, что Пушкин будто бы просто еще не дорос до идейной глубины и художественного совершенства творчества английского поэта.

Правильная точка зрения по данному вопросу впервые была высказана лишь после смерти великого поэта в революционно-демократической критике, которая с самых первых дней своего существования повела систематическую и решительную борьбу за Пушкина, против всех многочисленных фальсификаций его творчества. Так, Белинский самым категорическим образом заявил, что «между Пушкиным и Байроном не было ничего общего в направлении и духе таланта и что, следовательно, тут неуместно было какое бы то ни было сравнение»<sup>1</sup>. «Пушкина некогда сравнивали с Байроном. Мы уже не раз замечали, — писал Белинский, — что это сравнение более чем ложно, ибо трудно найти двух поэтов, столь противоположных по своей натуре, а следовательно и по пафосу своей поэзии, как Байрон и Пушкин»<sup>2</sup>.

Мысль о глубокой самобытности и национальном характере гения великого русского поэта, нисколько, однако, не приуменьшавшая достоинства Байрона, является ведущей и в высказываниях Чернышевского и Добролюбова по этому вопросу. «Величие Пушкина не в том, что он был равен Байрону», — говорит Чернышевский, отмечая «решительное несходство

<sup>1</sup> В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., АН СССР, т. VII, стр. 304.

<sup>2</sup> Там же, стр. 338.

между этими великими поэтами»: «У Пушкина есть другие качества, другие великие заслуги»<sup>1</sup>.

Точно объясняя и конкретизируя это положение Чернышевского, Добролюбов, говоря о «великом историческом значении Пушкина», указывает, что «он в своей поэтической деятельности первый выразил возможность представить, не компротметируя искусства, ту самую жизнь, которая у нас существует, и представить именно так, как она является на деле» (I, 234). Но становление реализма в творчестве Пушкина произошло «не вдруг». Одним из проявлений раннего этапа в этом процессе было «влияние Байрона» (там же). Следы его, по мнению критика, заметны на южных поэмах («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы») (I, III). Определяя признаки творческого воздействия английского поэта на Пушкина, Добролюбов пишет, что последний «пленился только о (подчеркнуто мною.— В. О.) разочарованным и гордым характером его героев, мрачным колоритом картин и свободною легкостью формы» (I, 235).

Таким образом, Добролюбов отнюдь не склонен традиционно приписывать влиянию Байрона определяющее значение для раннего творчества русского поэта. Характерно, что, говоря о литературных факторах, сыгравших свою роль в формировании Пушкина как поэта, он кроме Байрона называет и ряд русских писателей, признаки влияния которых «сильно проглядывают в нем». Это — Карамзин, Жуковский, Батюшков.

«Пушкин не был вовсе похож на Байрона», — решительно заявляет критик. Правда, в обоснование этого совершенно справедливого тезиса Добролюбов выдвигает в качестве первого мотива неверное утверждение, что Пушкин «не мог понять» английского поэта «вследствие недостатка прочного образования» (I, 235). Ошибочность этой оценки «собственного характера» Пушкина в настоящее время очевидна и вполне объяснима: она отражала еще слабое к тому времени развитие пушкиноведения<sup>2</sup> (автор «Онегина» и «Годунова», «начало всех начал» нашей литературы — Пушкин был не только гениальным поэтом, но и выдающимся мыслителем, одним из просвещеннейших людей своего времени). Но наряду с упомянутым положением, Добролюбов указывает на другую, главную, с его точки зрения, причину творческой самобытности, национальной независимости Пушкина. Это — своеобразие

---

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. III, стр. 146.

<sup>2</sup> Отмечая в данном случае некоторую предвзятость отношения Добролюбова к Пушкину, необходимо указать и на другое обстоятельство, обусловившее его. Это — сложные и напряженные условия борьбы «Современника» с дворянским лагерем литературы, выдвигавшим Пушкина как знамя в борьбе за «чистое искусство».

общественно-исторической жизни России тех лет: «общество русское не было похоже на европейское» (там же). К сожалению, этот верный тезис не был конкретизирован идейно-художественным анализом южных поэм — с целью раскрытия в них черт русской действительности, а следовательно, и установления их оригинальности. Но приведенные высказывания убеждают нас в том, что, несмотря на признание элементов «байронизма» в раннем творчестве Пушкина, Добролюбов все же поддержал концепцию Белинского в вопросе о генезисе и проблематике «южных поэм» и тем самым бесспорно способствовал установлению правильного исторического взгляда как на Пушкина, так и на Байрона.

В ряду крупнейших мировых писателей, связанных с романтизмом, но занимающих в нем совершенно особое место, Добролюбов рассматривает Вальтера Скотта. Явившись «преобразователем романа» и «высшим образцом его», В. Скотт «в 1820-х годах... увлек всех своим примером и возвел исторический роман на ту высокую степень достоинства, которая вполне признана за ним современной критикою» (I, 532).

В чем же Добролюбов усматривает новаторство «знаменитого шотландского барда»? Вслед за Пушкиным и Белинским он находит у В. Скотта то преодоление отрыва от действительности, которое, в понимании революционно-демократической критики, является главным для перехода от романтизма к реализму. Белинский ставит шотландского романиста рядом с Шекспиром и Сервантесом, видя заслугу этого «нового великого гения» в том, что он «докончил соединение искусства с жизнью, взяв в посредники историю»<sup>1</sup>; он первый из западных писателей угадал в своем творчестве, что «поэзия реальная, поэзия жизни, поэзия действительности... истинная и настоящая поэзия нашего времени»<sup>2</sup>.

С этих же позиций оценивает В. Скотта и Добролюбов. Не случайно он так отчетливо противопоставляет шотландского писателя и реакционным романтикам, типа Анны Радклиф, и представителям буржуазной сентиментально-идиллической литературы, вроде Жанлис, Коцебу и др. Творчество Вальтера Скотта критик связывает с «новым направлением» в поэзии, то есть с направлением реалистическим, сущность которого заключается в изображении народной жизни — «не в идиллическом и сказочном ее интересе, но так, как она есть, с ее действительными радостями и горестями, со всем, что есть в ней высокого, пошлого и смешного» (I, 532).

Интересно решает Добролюбов вопрос о месте В. Скотта в истории русской культуры. Он совершенно правильно отме-

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский Полн. собр. соч., АН СССР, т. I, стр. 267.

<sup>2</sup> Там же

чает, что новаторство писателя определило необыкновенный успех его романов в России, где переводы их стали появляться еще в 20-х годах, содействуя «изменению вкуса публики» (там же) и оказывая определенное влияние на развитие русского исторического романа. Однако, рассматривая пути формирования последнего и связывая его начало с Нарезным, Добролюбов отнюдь не склонен приписывать фактору «влияния» сколько-нибудь решающего значения. Более того, Нарезный, как замечает критик, «уже думал о новом направлении в этом роде поэзии прежде, чем еще дошел до нас слух о знаменитом шотландском барде», и исторический роман у него явился закономерным следствием естественных потребностей русского общества, необходимо вытекающих «из настоящего порядка вещей» (I, 532).

Одновременно Добролюбов находит совершенно бесплодными и сравнения М. Н. Загоскина с Вальтером Скоттом (см. II, 241, 458), и сопоставления С. Т. Аксакова с шотландским романистом (см. II, 451). И это — не только потому, что здесь — величины несоизмеримые, с его точки зрения, а потому, главным образом, что подобные параллели и аналогии означают игнорирование принципа исторического, конкретного подхода к творчеству каждого писателя, каждого литературного явления.

Заканчивая характеристику отношения Добролюбова к западноевропейскому романтизму, необходимо указать на тот усиленный интерес, какой он проявлял к великому польскому поэту Адаму Мицкевичу. В 1855 г., еще будучи студентом Главного педагогического института, Добролюбов перевел из «Дзядов» отрывок «Друзьям в Россию». Это произведение значится в составленном самим Добролюбовым списке ходивших по рукам его политических стихотворений (текст этого списка был опубликован в 1911 г.<sup>1</sup>). До последнего времени само стихотворение оставалось неизвестным. Только недавно Е. Г. Бушканец<sup>2</sup> установил тождество анонимно напечатанного в заграничных революционных сборниках «Русская потаенная литература XIX столетия» и «Лютня» стихотворения «Друзьям в Россию (из Мицкевича)»<sup>3</sup> с указанным в

<sup>1</sup> Е. Аничков, В. Княжнин. Дела и дни Добролюбова. — «Современник», 1911, № 11, стр. 254. Местонахождение подлинника в настоящее время неизвестно.

<sup>2</sup> См. его сообщение «Неизвестные стихотворения Н. А. Добролюбова». — Известия АН СССР. Отделение литературы и языка, т. XVI, вып. 1, М., 1957, стр. 67—70.

<sup>3</sup> «Русская потаенная литература XIX столетия». Лондон, 1861, стр. 300—301 (сборник издан Герценом и Огаревым); «Лютня». Собрание свободных русских песен и стихотворений. Лейпциг, 1869, стр. 83—84 и в переизданиях 1873, 1874 и 1879 гг.

собственном списке Добролюбова. Убедительным аргументом в пользу этого соображения является совпадение в обоих источниках (т. е. в сборниках и в списке) значительно отклоняющегося от подлинника заглавия перевода<sup>1</sup>. Вот почему Е. Г. Бушканец справедливо находит странным недоразумением то, что М. К. Лемке (статья «Добролюбов как политический поэт». — «Книга и революция», 1922, № 3 (15), стр. 34—42), приводя из «Русской потаенной литературы XIX столетия» и «Лютни» тексты добролюбовских стихотворений — соответственно — «Дума при гробе Оленина» (под заглавием «На смерть помещика Оленина, убитого крестьянами за жестокое обращение с ними») и «18-ое февраля 1856 г.» (под заглавием «Годовщина»), — в то же время прошел мимо помещенного в этих сборниках стихотворения «Друзьям в Россию»<sup>2</sup>.

В числе других политических стихотворений отрывок, переведенный из Мицкевича, — эта своеобразная прокламация в стихах — был распространен членами добролюбовского кружка в рукописных списках по всему Петербургу, а затем в многочисленных копиях разошелся по всей стране и, как мы видели, стал известен даже за границей. Ярко выраженное революционное содержание стихотворения позволяло эффективно использовать его в антиправительственной пропаганде, в борьбе с самодержавно-крепостническим строем.

В свете этого становится понятным, почему Добролюбов относил Мицкевича к числу выдающихся представителей мировой литературы, творчество которых имело «самое ближайшее отношение к обществу» (I, 442). К сожалению, это совершенно справедливое мнение не подкреплено у Добролюбова конкретным анализом произведений поэта.

Кроме указанного отзыва, все остальные обращения критика к имени Мицкевича носят характер лишь попутных беглых упоминаний, непосредственные оценки творчества почти отсутствуют. Увлечение польским поэтом, тесное знакомство с его произведениями зафиксировано в «Дневнике» Добролюбова (см. записи от 20 января 1856 (VI, 416) и 10 февраля 1857 г. (VI, 483), в ссылке на «Польских пилигримов»<sup>3</sup> — в

---

<sup>1</sup> В подлиннике отрывок называется «Do przyjaciol Moskali», что означает буквально «Друзьям-москалям». Во всех других известных переводах, сделанных до революции, заглавие гораздо ближе к подлиннику «Русским друзьям» (С Яблонский), или «Друзьям русским» (П. Вейнберг, А. Ш.), или «К друзьям русским» (Н. Момбелли), или даже «Друзьям-москалям» (А. Тан, В. Фишер). (См. «Библиографию русских переводов Адама Мицкевича». М., 1956, стр. 107—108).

<sup>2</sup> См. упомянутые выше «Известия АН СССР...», стр. 68

<sup>3</sup> «Польские пилигримы» — добролюбовский перевод названия сочинения Мицкевича «Книги польского народа и паломничества» (1832).



статье «По поводу одной очень обыкновенной истории» (III, 292) и др.

Об этом же свидетельствует и отзыв (в «Современнике» 1858 г., № 3) на переводы любовных «Сонетов» Мицкевича, выполненные Омулевским (СПб., 1857<sup>1</sup>), Добролюбов отмечает несовершенство перевода, напоминающего скорее прозу, нежели стихи, в результате чего прекрасные сонеты Мицкевича утратили всю свою поэтическую прелесть. Иллюстрируя свои критические замечания «образцами» перевода, Добролюбов иронически называет его «стихотворством без размера и без рифм» (I, 339).

М. К. Лемке приписывает Добролюбову также рецензию на «Крымские сонеты А. Мицкевича. Пер. Н. Луговского. Одесса. 1858», напечатанную в 11-м номере «Современника» за тот же 1858 г.<sup>2</sup> В пользу авторства Добролюбова говорит упоминание этой рецензии в списке его произведений, составленном Н. Г. Чернышевским<sup>3</sup>. Однако впоследствии эта атрибуция была отвергнута из тех соображений, что-де Добролюбов не знал польского языка, в то время как из рецензии видно хорошее знакомство ее автора с этим языком<sup>4</sup>. В свете сказанного выше о добролюбовском переводе отрывка «Друзьям в Россию» — переводе, бесспорно предполагающем владение языком оригинала, — данный аргумент представляется нам несостоятельным. Все это делает предположение М. К. Лемке об авторстве Добролюбова в отношении указанной рецензии более вероятным. Не исключена также возможность написания Добролюбовым этой статьи с помощью кого-нибудь из его польских друзей по институту, напр., А. Янковского<sup>5</sup>. Наконец, возможно соавторство критика с П. И. Дмитриевым (корректором «Современника»), который впоследствии «был взят по делу Каракозова по тому поводу, что говорит по-польски, но оказался невинным»<sup>6</sup>. В пользу принадлежности рецензии Добролюбову говорит и ее очевидная связь с отзывом критика на упомянутые выше переводы Омулевского (см.), и прямое

<sup>1</sup> У Добролюбова год издания указан ошибочно — 1858

<sup>2</sup> См. Первое полное собр. соч. Н. А. Добролюбова, в 4-х томах, т. II, СПб., 1911, стлб. 623—628.

<sup>3</sup> См. «Лит. наследство», 1936, № 25—26, стр. 247.

<sup>4</sup> См. Полное собр. соч., т. I, стр. X и т. V, стр. 583

<sup>5</sup> См. об этом: С. А. Рейсер. Гонорарные ведомости «Современника». — «Лит. наследство», 1949, № 53—54, стр. 281; его же: *Летопись жизни и деятельности Н. А. Добролюбова*, М., 1953, стр. 200.

<sup>6</sup> ИРЛИ, арх. Литфонда, 1871 г., 1406. В. Э. Боград высказывает предположение о единоличном авторстве Дмитриева для рецензии на «Крымские сонеты», но вместе с тем замечает, что «для окончательного решения вопроса необходимы дополнительные данные». (См.: *Журнал «Современник». 1847—1866. Указатель содержания*. М.—Л., 1959, стр. 554).

совпадение высказанных здесь суждений о специфике перевода лирических произведений с мыслями, содержащимися в его рецензиях на русские издания стихотворений Гейне. (См. I—300, 334—336, 366—367).

«Крымские сонеты» А. Мицкевича охарактеризованы как выдающиеся образцы лирической поэзии, в которых с изумительной силой выразились «чувства поэта», его тоска по родине. В первом сонете, известном под названием «Аккерманские степи», особенно замечательны тихое, спокойное раздумье, «грустная прелесть заключительных стихов»<sup>1</sup>. Внимание критика привлекает и второй сонет — «Морская тишь» (в других переводах — «Штиль»), с его «смелыми и роскошными метафорами» (например, сопоставление морского полипа с «гидрою воспоминаний»), в которых заключен глубокий смысл, выражены задушевные чувства и переживания автора.

Однако в переводах Лугвского, так же как и в переводах Омуревского, вдохновенные стихи Мицкевича досадно утрачивают значительную меру своей поэтической прелести, «не производят и малой доли того впечатления, которое производит Мицкевич в подлиннике».<sup>2</sup> И это происходит оттого, справедливо замечает Добролюбов, что переводчик, стремясь сохранить буквальную верность подлинника, не проникся его духом, «умевши понять стихи Мицкевича, не умел почувствовать его поэзии».<sup>3</sup> Непонимание «поэтического смысла подлинника», отсутствие «малейшего поэтического одушевления» — вот что, по мнению критика, обусловило неудачу переводчика.

Высказывания Добролюбова проникнуты глубоким уважением к великому польскому поэту, чья жизнь и творчество так неразрывно связаны с русской общественной жизнью и литературой.

Перед Добролюбовым не возникала задача дать цельную картину литературного процесса XIX века в славянских странах, ввиду неспециального, как правило, характера его обращений к этой теме. Однако отдельные упоминания ряда имен из числа писателей Польши и Чехии несомненно заслуживают внимания — как с точки зрения характеристики круга интересов и познаний самого Добролюбова — критика зарубеж-

---

<sup>1</sup> Первое полное собр. соч. Н. А. Добролюбова, в 4-х томах, т. II. СПб, 1911, стлб. 626.

<sup>2</sup> Там же, стлб. 625.

<sup>3</sup> Там же, стлб. 626

ной литературы, так и в смысле их самостоятельной научной ценности.

Литература братских славянских народов постоянно была в поле зрения русского критика. Определенную роль в этом сыграло влияние И. И. Срезневского, у которого Добролюбов был лучшим и любимейшим учеником. Еще в студенческие годы он по заданию и под руководством профессора написал, кроме работы о хронике Георгия Амартола, сочинение «О польских училищах. Из истории польской литературы Вишневского», которое в «Отчете о Главном педагогическом институте за 1855—56 учебный год» признано в числе «замечательнейших» из трудов студентов. К сожалению, работа эта не сохранилась, и современные исследователи ничего существенного о ее содержании и научных достоинствах сказать не могут.

Одним из проявлений внимания критика к славянским литературам, его горячей заинтересованности в ее популяризации среди широких читательских масс является постоянная забота о расширении соответствующих книжных фондов в публичных библиотеках; так, он относит к числу «наиболее полезных приобретений» славянскую библиотеку, купленную у наследников знаменитого чешского ученого Юнгманна. По справедливому убеждению Добролюбова, славянский мир начинает пробуждать небывалое любопытство не только в России, но и во всей Европе (см. рецензию на «Отчет Императорской публичной библиотеки за 1856 г.» — V, 372).

Славянские литературы — там, где они привлекаются Добролюбовым для анализа, — расцениваются им, главным образом, в смысле их соответствия принципам народности и реализма. (Впрочем, этот критерий является определяющим при рассмотрении всех литературных направлений и школ, а также творчества отдельных писателей). Для характеристики прогрессивного романтизма в Польше и его ориентации на фольклор показательно цитированное критиком суждение известного писателя К а з и м и р а Б р о д з и н с к о г о (1791—1835) — современника Мицкевича, крупнейшего представителя польского романтизма, профессора Варшавского университета. Самый интерес передовых польских писателей к славянской народной поэзии был следствием того, что в этой последней, по словам Бродзинского, с которыми полностью согласен Добролюбов, в большей мере, чем в фольклоре других европейских народов, «выражаются люди не властолюбивые, жестокие, страстные ко всему необыкновенному, привязанные к мечтам собственного воображения, но люди, далекие от желаний причудливых и странных, от страстей буйных и насильственных»

(I, 215)<sup>1</sup>. Мысль, содержащаяся в этом высказывании Бродзинского, на которое ссылается Добролюбов, может служить ключом для уяснения специфических особенностей польского романтизма (каким он, в частности, проявляется и в творчестве Мицкевича) — его более «светского», историко-бытового содержания, отсутствия в нем в такой мере, как это имеет место в западноевропейском романтизме, фантастического элемента и т. д.

Из чешских писателей первой половины XIX в. Добролюбов останавливается более или менее подробно на литературной деятельности «знаменитого поэта-филолога» Франтишека Ладислава Челяковского. В 1856 году, по заданию Срезневского, он пишет и помещает в «Известиях Императорской Академии наук по отделению русского языка и словесности» (т. V, вып. 4) библиографическую заметку о книге Игнатия-Яна Гануша, посвященной жизни и творчеству Челяковского и изданной в Праге в 1855 году. Чисто информационная цель и краткость заметки не помешали Добролюбову представить выразительное извлечение биографии выдающегося писателя-романтика, одного из видных деятелей так называемого чешского Возрождения. Челяковский особенно близок русскому критику своей глубокой народностью, которая проявлялась в равной мере как в его художественном творчестве, так и в его филологических изысканиях. Рано развилась в чешском поэте «страсть к народной литературе» (III, 549), и результаты ее оказались очень плодотворными: в 1822 г., сразу по окончании курса наук, он издал первый сборник своих стихотворений («Smisene basne»), в которых так отчетливо сказалось живое влияние чешского фольклора. Явившись, наряду с Юнгманном, Яном Коларом, Эрбенем и другими, одним из создателей чешской национальной литературы, Челяковский уделял огромное внимание собиранию и широкой популяризации произведений устного народного творчества, глубоко осознав тот факт, что обращение к фольклору, этому неиссякаемому источнику богатств родного языка, будет наиболее плодотворным для успешного развития национальной чешской литературы. Добролюбов особенно высоко оценивает издач-

---

<sup>1</sup> Это преимущество славянской народной поэзии перед прочими европейскими литературами Добролюбов в основном правильно объясняет историческими условиями развития славянских стран, где более продолжительное время господствовали патриархальные отношения, «когда еще не существовало ни малейшего разлада между жизнью семейною и государственною, а напротив, они сливались в одно нераздельное целое» (I, 214), и поэзия выражала «сочувствие к обыденным страданиям и радостям», «инстинктивно отвращаясь громких подвигов и величавых явлений жизни» (I, 215). Оттого в славянском фольклоре «более песен бытовых и менее воинственных, рыцарских повествований» (там же).

ный Челяковским в 20-х годах трехтомный сборник славянских народных песен, включающий не только чешские, но и русские, украинские, словацкие и сербские песни. Добролюбов отмечает также присущую Челяковскому «горячую любовь к русскому народу и его литературе» (III, 549); написанные им русские песни обнаруживают самое тщательное изучение характера и особенностей русского народного песенного творчества.

Пламенный патриот, Челяковский отразил во всех своих поэтических и ученых трудах свободолюбие чешского народа, и недаром австрийские полицейские власти жестоко преследовали его, как и других участников движения за национальное возрождение Чехии. Это обстоятельство также находит отражение в заметке Добролюбова.

\* \* \*

Подводя итог всему сказанному, можно отметить бесспорные достижения Добролюбова в разрешении проблемы романтизма, являющейся одной из самых сложных проблем развития зарубежной литературы. Правильно вскрыв его политические и философские корни, он вместе с Чернышевским подверг уничтожающей критике реакционно-романтическую литературу и вместе с тем нанес сокрушительный удар по романтиски-идеалистическому отношению к жизни. В то же время в его оценках конкретных явлений романтизма постоянно ощущается разделение двух антагонистических тенденций в нем — реакционной и прогрессивной, или революционной, хотя сам критик, как уже было отмечено, и не делал вывода о различных течениях в романтизме и нередко трактовал его вообще как метод, совершенно неприемлемый, с его точки зрения, для современной ему эпохи.

От проницательного взгляда Добролюбова не могла ускользнуть в целом положительная историческая роль романтизма в процессе развития мировой литературы; он видел ее в сближении с действительностью, в расширении тематики произведений, в обращении к истокам народного творчества, в борьбе против классицизма, господствующего стиля дворянского искусства. Но реакционные романтики, в силу порочности методологических принципов, не могли создать подлинно значимых произведений искусства: их идеал был в далеком прошлом и находил воплощение либо в бесплодных мечтаниях, либо в фантастических образах, противопоставляемых «неприемлемой» действительности, что объективно означало примирение с нею, проповедь пассивно-созерцательного отношения к жизни. Реакционный романтизм Добролюбов, как

и Чернышевский, считал методом прошедшего периода, который уже изжил себя и не соответствовал последующему ходу общественно-исторического развития. Резкая, беспощадная и настойчивая критика реакционного романтизма у Добролюбова была составной частью его борьбы против поборников теории «чистого искусства», против произведений, уводящих читателей от мира живой, развивающейся действительности, от общественной жизни в мир бесплодных фантазий и отвлеченностей, в мир «чистых» идей, бессодержательной художественности или к «безжизненному трупу» давно отжившего свой век прошлого. Это была одновременно борьба за высокое идейное содержание искусства, за его общественно-политическое значение и умелое, художественное изображение правды жизни.

Совершенно иным было отношение Добролюбова к революционным романтикам, в творчестве которых он отчетливо видел реалистические тенденции и проявление живого интереса к общественным проблемам. Выразив идеи социального протеста народных масс против современного им буржуазно-аристократического строя, они поставили вопрос о преобразовании жизни на основах социальной справедливости, хотя их положительные идеалы во многом были утопичны. Байрон, Гейне, Жорж Санд, частично Вальтер Скотт, Мицкевич и др. заставили общество обратить внимание на значимость литературы, взбудоражили самую литературную жизнь, выразили в своем творчестве многие из существенных сторон современной им действительности. Всем этим прогрессивные романтики, с точки зрения революционных демократов, расчистили дорогу для победы реалистического направления, прошедшего на смену романтизму, подготовили почву для утверждения качественно новой литературы — литературы критического реализма.

\* \* \*

По идейно-художественному своеобразию творчества к романтикам примыкает особая группа писателей Запада, которых Добролюбов очень метко охарактеризовал словом «модные». В лекциях о русской литературе, читанных еще в студенческие годы для Н. А. Татариновой, он выделяет их в отдельную рубрику. «Модные» писатели, указывает здесь критик, как правило, идут по стопам того или иного сильного таланта, волнующего умы, пользуются общим энтузиазмом и поспешно схватывают новую мысль. Но они не имеют настоящего таланта, чтобы открыть литературе новую дорогу, поэтому их успех эфемерен: «они нравятся только как новость и исчезают так же скоро, как все, что своим успехом обязано только моде. Через несколько времени, благодаря множеству

их последователей, их идеи становятся избитыми, тогда исчезает их единственное достоинство — новизна, и они забываются»<sup>1</sup>.

В тексте указанных лекций Добролюбов называет в числе таких писателей Коцебу — в Германии, Кребиллена, Мармонтеля, г-жу Жанлис и г-жу Скудери — во Франции, Петрова, Хераскова, Дмитриева, Батюшкова, Булгарина, Марлинского, Загоскина, Лажечникова — в России<sup>2</sup>.

К этому же разряду можно отнести упоминаемых в различных статьях и характеризуемых критиком в том же плане английскую писательницу Анну Радклиф, немецкого романиста Августа Лафонтена, французских писателей Дюкре Дюмениля, Эжена Сю и Эжена Скриба, а в более позднее время — Поля де Кока, Поля Феваль, Дюма — отца и сына.

Относясь к разным периодам развития европейской литературы XIX века, эти писатели были в сущности представителями различных направлений и литературных жанров, неодинаковой степени талантливости, и поэтому заслуживают, конечно, дифференцированного подхода к оценке их значения по их всем, в глазах революционных демократов, роднят антинародные тенденции творчества, антиисторичность и антиреализм их произведений.

Вместе с тем, занимательная, напряженная фабула, идеализированные образы отважных героев, нередко выступающих носителями идеала нравственного благородства, любовные мотивы, апелляция к чувствам читателя — все это обусловило известный успех, какой приобрели в свое время произведения многих из названных авторов — как на Западе так и в России. Характеризуя читательские вкусы конца XVIII — начала XIX века в России, Добролюбов пишет

«Чувствительные и дидактические романы m-me Жанлис и

---

<sup>1</sup> «Лекции Добролюбова о русской литературе «Конспекты» Н. А. Татищиной (1857)» Публикация Б. Ф. Егорова «Лит. наследство», 1959, № 67, стр. 242—243. Разрядкой обозначены слова, вписанные в «Конспект» рукою Добролюбова.

Термин «модная литература» исходит, по видимому, от Белинского — см., например, характеристику, которую он дает этой литературе в связи с анализом романа «Сын тайны» Поля Февала и с которой почти полностью совпадает приведенная выше добролюбовская характеристика, — в Полном собр. соч., АН СССР, т. X, стр. 119.

<sup>2</sup> Мнение Добролюбова относительно Батюшкова, Загоскина, Лажечникова, которым он отказывает в «настоящем таланте», относя их к числу «модных писателей», конечно, не может быть безоговорочно признано справедливым здесь мы сталкиваемся с заметными у Добролюбова нередкими проявлениями метафизической ограниченности и антиисторизма в оценке отдельных писателей прошлого, связанных с дворянской культурой.

Дюкре Дюмениля, слезные, идиллические повествования Августа Лафонтена и Коцебу, страшные приключения с подземельями, убийствами и привидениями, описываемые знаменитой Анною Радклиф, — все это поглощало всеобщее внимание, приковывало к себе исключительный интерес всех читающих классов общества...» («О русском историческом романе». — I, 532).

Сам Добролюбов в юности пережил полосу увлечения произведениями подобного рода. В одном из своих писем конца 1852 года он признавался, что «читал все... начиная от Жанлис и Ратклиф до Дюма и Жоржа Занда...»<sup>1</sup> По записям так называемых «реестров», хранящихся ныне в рукописных материалах Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский Дом), видно, что в 1849 — 1851 гг. будущий критик прочел почти все романы Эжена Сю: «Парижские тайны», «Вечный жид», «Мартин-Найденыш», «Мальтийский командир», «Матильда, Записки молодой женщины», «Удалой гасконец и Синяя борода», «Морской разбойник и торговцы неграми или мщение черного невольника» и др. Многочисленные записи фиксируют чтение ряда романов А. Дюма: «Граф Монте Кристо», «Графиня Солисбюри», «Три мушкетера» и др.

Вместе с тем интересно отметить, что уже тогда юный критик проявлял двойственное отношение к названным книгам, и отзывы его порою противоречивы. Так, о «Парижских тайнах» (Добролюбов читал их в изд. 1846 г. 23 — 25 мая 1851 г.) он записывает в «реестрах»: «Драма романтическая, очень занимательная, но чересчур пересолена. Характеры большею частью изуродованы. А все-таки очень хорошее сочинение»<sup>2</sup>. Очень характерен отзыв о другом романе Э. Сю — «Морской разбойник...» (читан в марте 1850 г. по изд. 1846 г.): «Роман довольно хороший по описаниям и занимателен. Но содержание не совсем хорошо. Окончание жалкое, перевод нехорош. Это роман юной французской словесности, с злодеяниями, ужасами, муками и пр.»<sup>3</sup>

По записям в «реестрах» можно проследить, как зрела самостоятельная критическая мысль Добролюбова, как все более трезвой и глубокой становилась его оценка произведений «модной» развлекательной беллетристики. В этом плане особенно интересна эволюция его отношения к творчеству Ал. Дюма. На первых страницах «реестра» мы находим восторженный отзыв о «Трех мушкетерах»: «Живой, длинный,

<sup>1</sup> Материалы для биографии Н. А. Добролюбова, собранные в 1861—1862 годах, т. I, М., 1890, стр. 653.

<sup>2</sup> Архив Н. А. Добролюбова, Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР, № 124/1952, VIII с.

<sup>3</sup> Там же.



занимательный, словом, прекрасный роман»<sup>1</sup>. В таком же духе оценивается «Граф Монте Кристо»: «Роман живой, увлекательный, производящий глубокое впечатление на читателя. Читается с удовольствием, даже с каким-то напряжением. Основная мысль этого романа прекрасна: показать, как наказываются промыслом и малейшие проступки, и как спасает невинных, употребляя для этого даже и чудеса»<sup>2</sup>. Но уже через некоторое время по поводу другого романа Дюма — «Графиня Солисбюри» — Добролюбов, только что увлекшийся «Монте Кристо», записал: «Если бы не проклятое правило — дочитывать все, что зачитал, — бросил бы с первой же части. Такая дрянь. Ужели это Дюма?»<sup>3</sup> Эти два противоположных по содержанию отзыва объясняются не только неравноценностью романов, но и ростом сознания критика. По мере становления революционного демократизма Добролюбова буржуазные писатели типа Александра Дюма, автора авантюрных и «светских» романов, лишенных подлинно значительных идейных и художественных достоинств, все меньше привлекают его, а суждения об их произведениях становятся более резкими и суровыми, проникнутыми духом критцизма. Так, в одной из рецензий, опубликованной в «Журнале для воспитания» 1858 года, Добролюбов уже в очень насмешливом тоне говорит о неестественных «волшебных превращениях в истории», которые «могут еще быть уместны в исторических романах Александра Дюма и компании», но которые «весьма жалки в серьезной книге» (III, 476). А в статье «Непостижимая странность» (1860) критик иронически называет романиста «бесспорно величайшим борзописцем нашего времени» (V, 3). Что касается художественной стороны романов Дюма, то Добролюбов не без оснований указывает на их компилятивный характер (см. I, 592) и на произвольное «сцепление событий» (V, 501).

Очень трезвую и глубокую характеристику творчества Жанлис и Дюкре Дюмениля, Лафонтена и Коцебу, а также Радклиф Добролюбов дал в цитированной выше ранней работе «О русском историческом романе» (начало 1855 года). В произведениях этих авторов он не видит ничего, кроме «внешней занимательности», «забавы для праздного воображения, увлекавшегося в след этих неестественно связанных, но поразительных по самой своей чрезвычайности, приключений. Верного изображения жизни, — разъясняет Добролюбов свою мысль, — естественного развития страстей и характеров, правильного представ-

---

<sup>1</sup> Архив Н. А. Добролюбова. Рукописный отдел Института русской литературы АН СССР, № 124/1952, VIII с.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

ления духа народного и отражения духа времени — тут не было...» (I, 532; подчеркнуто мною.— В. О.).

В более поздней статье — «А. В. Кольцов» (1858) — Добролюбов вновь отчетливо подчеркнул антиреализм романов Дюкре Дюмениля и Августа Лафонтена, в которых «все еще... очень много сказочного». «Они совсем не похожи на современные романы и повести, в которых мир и жизнь описываются так, как они в самом деле существуют. Там все преувеличено, все необыкновенно, все представлено так, как никогда не бывает в действительной жизни, и потому немножко уродливо» (I, 132).

Таковы и романы Эжена Сю, которые Добролюбов иронически называет «жестокими», сближая их с мелодраматическими произведениями, не имеющими сколько-нибудь значительного общественного смысла (см. II, 345).

Наводнив книжный рынок, произведения «модных» писателей оказывали губительное влияние на читающую публику, особенно на провинциальную молодежь, отрывая ее от действительности и уводя в мир надуманных коллизий или пошло-развлекательной эротики. Интересное свидетельство об этом Добролюбов оставил в своей юношеской повести «Провинциальная холера» (1853). Ее героиня — провинциальная барышня Варвара Николаевна Быстрицкая — до того читалась романов Жанлис, Дюкре Дюмениля и Анны Радклиф, что постепенно стала терять ощущение связи с реальной действительностью. «Ужасы и рыцарство, удары судьбы и неожиданные защитники, замки и подземелья... так противоречили ежедневным хлопотам на кухне, закупкам провизии, шитью и вязанью, к которым постоянно старалась приучить ее мать, что у бедной девочки совершенно закружилась голова, и она не шутя сочла себя страдальцею на сем свете... Она часто задумывалась и плакала без причины, полюбила уединение, и в 15—16 лет в ней развилось, в ужасающих размерах, сочувствие с природою... Считая себя жертвою рока, она рыдала и терзалась...» (VI, 289).

А героиня другого рассказа, у которой еще смолоду, «вследствие прилежного чтения романов мадам Радклиф» развилась необыкновенная боязливость, приходит в состояние невообразимого испуга, всерьез поверив мистифицированной небылице соседа-шутника, будто ворота на кладбище... «изъели мертвецы» (VI, 643).

В 40—50-х годах «романтические» создания Радклиф, Жанлис, Дюкре Дюмениля и др. все более уступают место на книжном рынке пошло-развлекательному чтиву — эротическим водевилям и романам Поля де Кока, бульварному фельетонному роману Поля Феваля, авантюрно-историче-

скому роману Ал. Дюма, на которых чуть ли не исключительно обратилась переводческая деятельность. Постоянно проявляя заботу о воспитании читательских масс, Добролюбов выражает искреннее сожаление по поводу того, что беллетристика пробавлялась этими «затейливыми созданиями», «ни мало не заботясь о существовании в иностранных литературах истинно-поэтических произведений, еще незнакомых русской публике» (III, 316).

Таким образом, вновь и вновь подходя к оценке зарубежной литературы с точки зрения потребностей русской жизни и тех задач, которые стояли перед революционными демократами в области воспитания и просвещения масс, Добролюбов проводил в ней четкую дифференциацию, подвергая уничтожающей критике все пошлое и реакционное и горячо пропагандируя все передовое и истинно поэтическое, что было в этой литературе.

\* \* \*

Начало нового этапа в развитии европейской литературы, характеризующего утверждением критического реализма, как уже было отмечено выше, Добролюбов вслед за Белинским связывал с революционно-демократической поэзией Беранже и Гейне.

Реализм Беранже непосредственно связан для Добролюбова с органически присущей ему народностью, которая и делает его великим и истинным поэтом современной Франции. Глубокий демократизм и кровная связь со своим народом — вот что позволило утвердиться в творчестве этого самобытного художника реалистическому методу.

С этой же точки зрения Добролюбов оценивает и Гейне, творчество которого имело «самое ближайшее отношение к обществу». Так же как и Беранже, он был, в понимании Добролюбова, поэтом революции. Оба они открыли перед западной литературой широкий путь реализма, оба указали на единственный источник красоты, вдохновения и поэзии — жизнь. Наполненное глубоким общественным содержанием, отличающееся революционной направленностью и значительными эстетическими достоинствами, творчество Гейне и Беранже имело не только национальное, но и мировое значение, а в России 50—60-х годов, в период острой революционной ситуации воспринималось как явление русской общественно-литературной жизни.

Вот чем определяется столь пристальное внимание Добролюбова к этим поэтам, которым он посвящает специальные статьи и многочисленные высказывания, не только восстанавливая их подлинный поэтический облик, но и выясняя значение их творчества для русского общества того времени.

Это обстоятельство требует специального рассмотрения характеристики отношения Добролюбова к Гейне и Беранже, что выходит за рамки темы настоящей статьи.

Многообразие форм проявления интереса к зарубежной литературе XIX века, глубина проникновения в ее идейно-художественное своеобразие и общественно-историческое значение позволяют говорить о бесспорных заслугах Добролюбова в изучении художественного наследия прошлого. Его отзывы о западной литературе представляют большой интерес для советского литературоведения. Они помогают в построении подлинно научного курса истории зарубежной литературы, в выработке правильного взгляда на творчество многих из ее выдающихся представителей.

---