

М. Г. Зельдович

●
Добролюбов — критик поэзии
(Вопросы методологии)

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ

1

Постижение своеобразия Добролюбова — критика поэзии, и прежде всего особенностей его методологических принципов¹, помогает глубже понять динамику и творческие завоевания критической мысли прошлого и вместе с тем представляет бесспорный — и именно методологический — интерес для новаторской по своей природе критики социалистического реализма.

В статьях о поэзии методологические искания Добролюбова внешне не столь наглядны, как в других случаях: природа реальной критики наиболее полно проявлялась в разборе книг, насыщенных широко развернутым жизненным материалом (ничего подобного, за исключением произведений Шевченко, а также Некрасова, о котором писать в «Современнике» было невозможно, Добролюбов под рукою не имел). При анализе поэтических произведений некоторые вопросы, уже определившиеся у Добролюбова применительно к прозе и драматургии, вообще не возникали (например, об авторских устремлениях и их месте в критических разборах), другие надо было решать особым способом — сообразно особенностям поэзии (скажем, поиски путей перехода от лирики к действительности).

Раньше всего обращает на себя внимание постоянный интерес Добролюбова к *поэтическому*, настойчивые требования *поэзии*, превращенные в один из основных критериев, — факты, остро ощутимые на фоне его постоянных выпадов против художественности. Можно было бы полагать, что в борьбе с эстетизмом интерес этот вызван задачами полемическими и, так сказать, навязан противником. Однако анализ общественно-литературных контекстов, в которых Добролюбов говорит о поэтическом, свидетельствует: такое предположение не основательно. При всей значимости соображений литературной борьбы не они, а органический, невынужденный характер суждения Добролюбова о поэтическом.

¹ Изучение работ Добролюбова в таком аспекте еще не предпринималось. Ср. библиографию в кн. М. Г. Зельдович, М. В. Черняков. Н. А. Добролюбов. Семинарий. Изд-во Харьковского ун-та, 1961, стр. 407—409. Оговоримся, что требуемые темой и произведенные нами сопоставления с современной Добролюбову критикой из-за недостатка места в большинстве случаев остались за рамками данной работы.

Статьи Добролюбова цитируются по «Собранию сочинений в девяти томах». М.—Л., «Художественная литература», 1961—1964; ссылки даются в тексте, первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

Уже в ранней статье о Пушкине, в целом несамостоятельной, характеристика своеобразия и исторической роли автора «Евгения Онегина» выливается в уяснение его новаторства именно в сфере поэтического, — здесь усматривается новизна его творчества. Вслед за Белинским, который говорил, что Пушкин созерцал природу и действительность под особенным, исключительно поэтическим углом зрения, Добролюбов связывает «открытие действительности» (1, 297) Пушкиным с открытием в «русской природе и жизни» «истинно хорошего и поэтического», неожиданной «поэтической прелести» (1, 296). Взаимозависимость понятий — притом понятий в данном случае опорных — говорит сама за себя.

Вскоре в статье о Кольцове, опять-таки в главном зависящей от Белинского, Добролюбов вновь обращается к проблеме поэтического, специфики лирики. Злободневность этого круга вопросов и побуждала пропагандировать взгляды Белинского, «высвечивать» в них особенно существенное, по-своему расставляя акценты — уже хотя бы с помощью *выбора* определенных суждений великого критика. Тем более, что ни в статье «О жизни и сочинениях Кольцова», ни в других статьях Белинского с ним ничего не сказано специально по поводу поэтического. Последняя тема введена по почину самого Добролюбова.

Угол зрения избран совершенно определенный — обосновать общественное значение и возможности поэзии. Суждения Добролюбова намеренно принципиальны уже в постановке вопроса. Критик предлагает «обратиться к самим началам, на которых основывается существование поэзии, и объяснить, в чем состоит существо ее и в чем заключается большее или меньшее достоинство поэта» (1, 398), т. е. довести анализ природы поэзии до определения основных критериев в этой области.

Как и Белинский, Добролюбов считает активно проявляющиеся устремления личности обязательным условием поэзии и характеризует их внутреннюю структуру. Он пишет: «Поэзия основывается на нашем внутреннем чувстве, на влечении нашей души ко всему прекрасному, доброму и разумному. Поэтому ее нет там, где участвует только какая-нибудь одна из этих сторон нашей духовной жизни, подавляя собою обе другие... Высшая поэзия состоит в полном слиянии этих трех начал, и чем более поэтическое произведение приближается к этой полноте, тем оно лучше» (1, 398—399). Отстаивая права чувства как творческого начала и важного предмета поэзии, Добролюбов ни в малой мере не поступается мыслью опять-таки как творческим началом и предметом поэзии.

Эстетические позиции Добролюбова уже в начале его деятельности предопределили устойчивый интерес к лирическому «я» поэта, мере правдивости и содержательности свойственных ему переживаний, к особенностям поэтической образности как средства их выражения. Однако сами по себе исходные идеи Добролюбова, при всей их плодотворности, еще не открывали явных перспектив новаторства в поэтической критике и только отчасти, в самом общем виде, предвещали наиболее значительные достижения Добролюбова, ту самостоятельную линию, которую он проводил в своих статьях о поэтах и поэзии. Своеобразие Добролюбова-критика поэзии проявлялось по преимуществу в интерпретации поэтического и развитии ряда собственно методологических аспектов толкования произведений этого рода.

Хотя Добролюбов так и не предложил «формулы» поэтического и не всегда ограничивал его от художественного в целом, он существенно обогатил эту категорию как теоретик и нашел ей актуальное применение в критической практике, общественно-литературной борьбе. Доб-

ролюбов сумел сочетать наиболее ценное, что в данном случае дали Белинский, Чернышевский: он развивал теорию Белинского на основе теории Чернышевского, раскрывая таким образом потенции и той, и другой. В характеристике эмоционально-эстетической природы поэтического выделяется и постепенно подчеркивается (но отнюдь не за счет ослабления специфики!) роль начала познавательного, аналитического и начала социального — как нерасторжимого единства, выражающего суть поэтического в искусстве слова. При этом идею *единства внутренней структуры поэтического* Добролюбов обращает и против эстетской «абсолютной» красоты, и против стихотворных поделок либеральных обличителей, ремесленнических попользований к творчеству. Ответная притязания «перестроившегося» В. Бенедиктова на гражданственные стихотворения, Добролюбов делает это тем убедительнее, что уличает их в отсутствии поэзии, т. е. качества, которое для самого-то Бенедиктова было предметом напряженных усилий. Еще ответственнее роль критерия поэтического в знаменитом разборе стихотворений М. Розенгейма, где благодаря этому критерию идейно-эстетическое ничтожество «обличительной» поэзии выступает само собою, и она перестает восприниматься как явление серьезной литературы.

Добролюбов ставит перед сочинениями Розенгейма такие требования, которые выражают целостность идейно-художественной природы творчества и никак не сводимы к одной гражданской благонамеренности: «Большая часть читателей, похваливши благонамеренность г. Розенгейма, потребует, однако же, от стихов его некоторых положительных достоинств, и прежде всего поэзии» (7, 282). А затем на сцене появляется «злой человек», т. е. сам Добролюбов, который в острой полемике с автором статьи (принявшим обличье критика, довольствующегося в стихотворении одной лишь «доброкачественностью» мыслей) как раз и доказывает отсутствие у Розенгейма хотя бы «искры поэзии» (7, 289).

Вслед за стзывом Добролюбова на книгу Розенгейма («Современник», 1858, № 11) появилась рецензия А. Дружинина, в которой поэзия — также решающий критерий и в которой тоже отвергается «обличительная» муза. «Солидарность» враждующих критиков, соприкосновение их требований — интересная черта, помогающая за внешним сходством уловить знаменательные различия.

То, что Добролюбов и Дружинин расходятся в оценке воззрений Розенгейма (первый говорит об их благонамеренной пошлости, второй — о «чистоте убеждения»²), само собою понятно. Выразительнее другое: как оба критика рассматривают отношение его идей собственно к поэзии. По Дружинину, сами по себе идеи еще не рожают поэзии, если писатель не богат качествами истинного поэта, — замечание, конечно, справедливое, но и отвлеченное, способное в данном случае доказать только то, что у Розенгейма нет поэтического дарования. По Добролюбову же главное все-таки в том, что идеи, вдохновляющие Розенгейма, по самой своей сути лишены поэзии и поэтому породить поэзию просто не в состоянии. Недаром «обличительство» вообще как раз поэзией похвастать не вправе. У Дружинина — упор на обстоятельства индивидуальные, у Добролюбова — на социальные. Он находит способ охарактеризовать враждебные ему идеи также эстетически, отвергнуть их литературное выражение и с этих позиций. Дружинин здесь во власти той эклектики, которая заявила о себе особенно резко еще в статье 1856 г. о Некрасове и даже была им декларирована как

² А. Дружинин. Стихотворения А. Розенгейма. — «Библиотека для чтения», 1858, № 12, стр. 37.

новое кредо³. Дружинин, отказав сборнику Розенгейма в поэзии, начинает размышлять, нет ли в его произведениях «смелой новости содержания, меткости и ловкости... изболочительного значения»⁴. Это можно было бы принять за полемический прием (ибо итог этих поисков — безоговорочно отрицательный), если бы программные заявления Дружинина не предрешали именно такого хода мысли.

Любопытно, что и пародии Конрада Лилиеншвагера Добролюбов привлекает для доказательства антипоэтичности идей и стихов Розенгейма. «Злой человек» обрушивается на критика: «Неужели ты не понимаешь, что все это есть не более как плохое переложение в стихи очень прозаических фраз, бывших у нас в ходу года три тому назад. Если хочешь, я тебе такие переложения могу доставлять сотнями» (7, 290). И тут-то появляются пародии Лилиеншвагера, а в их ряду и предельная в своем роде стихотворная «адаптация» отрывка из статьи «Русского вестника» «Несколько мыслей о судопроизводстве», — прием, обнажающий не только источник пафоса Розенгейма, но и самую природу его творений, решительно чуждых поэзии. Идеологическое и художественное развенчание идут у Добролюбова рука об руку.

В связи с этим следует сделать одно общее замечание о пародиях Добролюбова. Их новейший исследователь констатирует: «Если до Добролюбова сатирическая пародия была преимущественно сатирой на художественные взгляды, то пародия Добролюбова — это сатира в первую очередь и в основном на политические воззрения; осмеивает она и социологические и этические взгляды противников русской революционной демократии»⁵. Наблюдение справедливое, но касающееся преимущественно проблемной стороны пародий Добролюбова. Между тем, их новизна заключалась и в полемическом проявлении также самого *способа мышления* пародируемых авторов, того пути, каким они идут в познании жизни и литературы, насколько улавливают структуру и взаимосвязи явлений. Именно отсюда во многом возникает и типизирующая мощь пародии Добролюбова. Разумеется, все это — в масштабах, доступных пародии, которая должна быть целостным, в известном смысле самостоятельным произведением и аналитические возможности которой осуществляются без явного анализа, в форме целостного сатирического «отражения» оригинала.

Такой характер свойствен и пародиям Конрада Лилиеншвагера, и демонстрация антипоэтичности его стихов помогает понять способ мышления Розенгейма как противоположенный истинной поэзии, заемный и дебряческий. А распознав способ мышления, критик постигает возможности писателя вообще, ценность не только уже написанного, но и того, что он способен написать. Пародия Добролюбова устремлена в будущее, она его как бы предвидит, и в этом тоже ее типизирующая

³ Так, и в рассматриваемой рецензии Дружинин разъясняет методику анализа творчества дидактика: «Прежде всего мы откидываем самое поучение в сторону и задаем себе вопрос: имеется ли в данном писателе, помимо всех его дидактических стремлений, хотя какая-нибудь искра истинного дарования. Если сказанная искра оказывается, мы считаем первой обязанностью ценителя указать на нее и истолковать ее особенности как в применении к интересам чистой поэзии, так и в ее значении относительно временных интересов общества. Если же поэзии не оказывается, мы все-таки не спешим со своим словом осуждения, но кидаем спокойный взгляд на дидактическое значение писателя, помимо всех его художественных стремлений» («Библиотека для чтения», 1858, № 12, стр. 38—39).

⁴ Там же, стр. 41.

⁵ Н. Г. Леонтьев. Добролюбов-пародист. — Ученые записки Ленинградского ун-та. Серия филолог. наук, вып. 30, 1957, стр. 143; его же. Добролюбов-сатирик («Свисток»). Автореферат диссертации. Л., 1953, стр. 14. См. также: Н. П. Берков. Из истории русской пародии XVIII—XX веков. — «Вопросы советской литературы», V. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1957.

сила, немислимая без «обыгрывания» проблемы поэтического. С другой стороны, включая в свой арсенал категорию, которая как будто была исключительным достоянием «эстетической» критики, Добролюбов этим свидетельствовал не только о сложности литературных отношений. Он показал, что возможно — и даже необходимо — внутреннее переосмысливание поэтического, приближение его к противоречиям жизни и своеобразию искусства. И сам это многократно доказывал и как поэт, и как критик, прежде всего в статьях о книгах Жадовской и Никитина, постепенно идя ко все более емким обобщениям, от суждений аналитических — к теоретическим.

2

Сборник Ю. Жадовской Добролюбов потому и выделил, что в нем «заметно присутствие истинной поэзии» (3, 133). Рецензия и строится как объяснение того, в чем эта поэзия заключается и каковы отступления от нее. В конечном счете это приводит Добролюбова к выводам о «характере... таланта» (3, 146) Жадовской. Таким образом, если критерий поэтического в главном определяет композицию статьи, то сам ход мыслей критика раскрывает содержание этой категории..

«Задумчивость, полная искренность чувства и спокойная простота его выражения — вот главные достоинства стихотворений г-жи Жадовской» (3, 334), — определяет Добролюбов черты «истинной поэзии» в данном случае. «Уважение к своим чувствам, без всякой претензии на возведение их в идеал всемирный, и составляет прелесть стихотворений г-жи Жадовской» (3, 135) ⁶.

Мысли Добролюбова о поэтическом, высказанные по поводу стихотворений «рядовых», знаменательны двумя основными особенностями. *Гуманистичность* — так можно назвать первую. Противопоставляя лирику Жадовской трескучим и претенциозным сочинениям на «вечные» темы, искусственно приподнятые до универсальной значимости, Добролюбов проявляет неподдельную заинтересованность в «обычных» переживаниях человека, чуткого к неустройству и горю окружающего мира и высказывающего их вдумчиво и откровенно, со сдержанной, неназойливой эмоциональностью. Добролюбов борется за расширение сферы поэзии, которая должна вобрать в себя и мир «рядовой» личности (но именно *личности*), отзывчивой на сложный и быстротекущий поток бытия, — и на этой именно мысли, полемически подчеркнув ее, критик и заканчивает статью о Жадовской. Нет, это не «максимум» добролюбовских пожеланий, но неременная составная часть его творческой программы.

Вот почему так много внимания отдано им *субъекту* поэтического творчества, — и это вторая особенность позиции Добролюбова. «Совершенно объективных поэтов быть не может... В поэзии вопрос может быть только о большей или меньшей степени субъективности...» (3, 142). Но если субъективность — способ выражения в поэзии жизни личности, а через нее и мира, то тем более велика роль того, насколько щедр и отзывчива душа поэта, на что направлены его интересы, во что он превращает «впечатления бытия». Добролюбовское понимание поэтического определяет требовательность и к личности поэта, и к его идейно-эстетической позиции, и к лирическому «я» его произведений. Прямая зависимость между сутью поэтического и отношением критика к поэту становится очевидной.

⁶ Поэтесса была удовлетворена статьей Добролюбова (см. Ю. Жадовская. Полн. собр. соч., т. IV, 1894, стр. 74), хотя сопоставление с отзывами Белинского о тех же стихотворениях вызвало у Жадовской раздумья о прочности и достоверности приговоров критики.

Если в статье о Жадовской программные идеи Добролюбова растворяются в конкретном анализе и от этого не могут не утрачивать масштабности, то в статье о Никитинё («Современник», 1860, № 4) именно они главенствуют и определяют облик итогового выступления критика по вопросам поэзии.

Еще в рецензии на сборник Жадовской Добролюбов, поддержав простоту, исключаящую нарочитую образность⁷, сочувственно заметил, что это простота, «подходящая к прозе» (3; 141). Что скрывается за этим частным, но многозначительным наблюдением? Стремление к «прозаизации» поэзии? Нет, конечно. Речь шла не о разрушении, а о внутреннем преобразении поэтического, которое сделало бы его жизненно содержательным и прсникновенным, освободило от эмфазы. В статье о Никитине проясняются способ и цель такого преобразования, способного упрочить эстетические позиции поэзии, укрепить ее общественный авторитет. В этом была тем большая необходимость, что история и современное состояние литературы свидетельствовали об отставании поэзии от других жанров, о склонности ее порою служить всего лишь «услаждению» жизни. Именно в связи с этой мыслью и возникает в статье Добролюбова проблема поэтического. Ставится и решается она таким образом, чтобы указать надежный выход из сложившегося положения, способствовать развитию поэзии на путях народности. Категория поэтического осознанно вводится теперь в добролюбовскую систему критико-эстетических идей, соотносится с народностью и реализмом, от них заимствует энергию, ясность цели, критерий ценности.

В итоге проблема рассматривается в трех, разумеется, взаимосвязанных или даже «взаимопереходящих» аспектах: *область* поэтического, *условия* и *сущность* поэтического, *перспективы* поэтического.

Сфера поэтического, по Добролюбову, сейчас искусственно сужена, хотя история русской литературы ознаменована освоением все новых поэтических материков и — тем самым — сближением с действительностью. Добролюбов даже полагает, что до сих пор в представлениях о поэтическом, и прежде всего в области лирики, господствует «сибаритский взгляд» (6, 167), для которого лишена поэтичности «презренная проза» трудовой жизни простолюдина со всеми ее тяготами и превратностями: «...нам нужно, чтобы все это непременно облимнено было разными сентиментами и подсахарено утонченным изяществом, — тогда мы примем, пожалуй, за этот лимонад» (6, 166). Для глубины добролюбовской мысли знаменательно, что он вовсе не собирается возлагать ответственность «на отдельные личности поэтов: весь строй нашей жизни сложился так, что даже человек, который рад бы душой взяться за простые мотивы нормальной жизни, не осмеливается решиться на это из боязни профанировать искусство» (6, 167). Своеобразной закономерности узких, извращенных представлений о поэтическом Добролюбов противопоставляет мысль о закономерности же и путях преодоления ложной эстетики, причем опять-таки в связи с общественно-идеологическими сдвигами, которые отчасти уже происходят, а в еще большей мере предстоят в будущем.

Расширение сферы поэтического за счет народного бытия в его неприкрашенной реальности требует, по Добролюбову, прежде всего идейной позиции определенного типа, способности уловить перспективы социального развития и проникнуться сочувствием к настоящему и будущему народа, или, говоря словами самого критика о Шевченко,

⁷ Даже А. Пятковский («Журнал министерства народного просвещения», 1859, июнь, стр. 174) укорял Жадовскую — безотносительно к замыслу стихов — за отсутствие или ослабленность образности.

сообразовать «весь круг... дум и сочувствий» «со смыслом и строем народной жизни» (6, 142). «Нужно, — пишет Добролюбов в статье о Никитине, и современный исследователь справедливо называет его мысль замечательной⁸, — выработать в душе твердое убеждение в необходимости и возможности полного исхода из настоящего порядка этой жизни, для того чтобы получить силу изображать ее поэтическим образом, хотя бы и тоном сатиры» (6, 167). Поэтический пафос приобретает не иллюзорно-мечтательную, а реальную основу, связывающую его с жизнью, освободительной борьбой народа. Существенно уточняются не только границы, но и сама природа, «материя» поэтического.

Однако Добролюбову необходимо еще эстетико-гносеологически конкретизировать создаваемую концепцию. *Путь* к поэтическому — вот что он стремится теперь постичь. Тогда только картины социального зла «предстанут нам в своем настоящем свете, когда мы добьемся мыслью или инстинктом до истинных причин их, не в одной натуре того или другого лица, а в целом строе окружающей их жизни. Тогда только сумеем мы отделить нормальное, человеческое, законное в этих явлениях — от всего насильного, искусственного, случайно им навязанного, и только тогда со светлой мыслью и с горячим чувством можем мы приступить к поэтическому воспронизведению этих явлений» (6, 167). Поэтическое трактуется как определенная степень глубины и целостности художественного выражения жизни, и даже антропологические мотивы знаменуют ту идею гуманизма, которая тоже признается неотъемлемым свойством проникновенного искусства и в данном случае.

Если в 40-е годы поэзию «отвергали», поскольку она разительно уступала прозе в глубине и аналитичности, то Добролюбов приемлет поэзию как полноправный род литературы, способный подняться в решении своих задач до уровня реалистической прозы⁹. Поэтому и знаменитое определение особенностей поэта будущего, который столь необходим России, связано у Добролюбова с отстаиваемым пониманием поэтического как явления художественного реализма. «Теперь жизнь со всех сторон предъявляет свои права, реализм вторгается всюду, на зло мистификаторам всякого рода. Жизненный реализм должен водвориться и в поэзии, и ежели у нас скоро будет замечательный поэт, то, конечно уж, на этом поприще, а не на эстетических тонкостях» (6, 168). И если в романе реализм проявил себя в социальном исследовании человека и действительности, то и лирика вторгается в эту область, чтобы в полную силу обнаружить свои возможности «поэтическим словом сдушевления и ободрения» (6, 178) в момент «переделки в общественных нравах и отношениях» (6, 177). Поэзия и революция в конечном счете смыкаются у Добролюбова, в революции он видит поэтическую действительность, которая обусловит подъем лирики, ее внутреннее преобразование.

На идеях Добролюбова о творческих принципах лирики, о новой сущности поэтического — отсветы революционной ситуации, предчувствие больших перемен в жизни и литературе, в частности в поэзии, которой предстояло изменить свой эстетический строй, чтобы быть на уровне времени. Но в своих прогнозах Добролюбов опирается на уже обнаружившиеся тенденции литературного процесса. Сказав о сути творческих принципов и стремлений современной литературы в иссле-

⁸ См.: М. М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. М., «Художественная литература», 1965, стр. 298.

⁹ Эта тема обстоятельно освещена в книге Б. Бурсова «Вопросы реализма в эстетике революционных демократов» (М., Гослитиздат, 1953, стр. 346—349) и в диссертации покойного Г. Перминова «Н. А. Добролюбов в борьбе за развитие реалистической поэзии» (Л., 1955).

довании жизни, с особой полнотой воплотившихся в романе, критик продолжал: «Теперь очередь за лирикой: она давно уже порывается в ту же область, то прямо избирая эпический сюжет для маленького стихотвореньица, то пытаясь воспевать чувства, возбужденные в душе известными явлениями общественной жизни» (6, 177). Совершенно очевидно, что Добролюбов подразумевал факты такого масштаба, как поэзия Некрасова и Шевченко: в предыдущей, третьей книге «Современника» критик опубликовал рецензию на «Кобзаря», и уроки революционного творчества его автора также питали собою раздумия Добролюбова над судьбами поэзии и природой поэтического¹⁰. Одновременно он «нимательно присматривался» и к другим проявлениям «здорового, жизненного содержания» (6, 168), которые свидетельствовали о вырезании в поэзии новых тенденций: так складывались суждения Добролюбова о Никитине¹¹, отражая его критерии и включаясь в программные идеи критика. Категория поэтического, сопряженная с главными понятиями эстетики Добролюбова, была и выражением его литературно-эстетической концепции, и принципом оценки художественного произведения.

3

Не только идейная направленность, но и отчетливое стремление постичь творческий метод художника отличают Добролюбова в современной ему критике поэзии. Даже здесь, где методологический пафос обнаруживался относительно слабее, он оставался верен себе¹². Можно выделить три основных направления, по которым Добролюбов развивает поиски методологических ориентиров в разборе поэтических произведений.

От эпизодических, а главное — лишенных единой цели замечаний о характере восприятия поэтом явлений жизни, — будь то природа, любовь, философия бытия или общественная современность, — Добролюбов обращается к уяснению самого типа отношений поэта к действительности. Эта установка крепнет и становится все более осязаемой, хотя и не подкрепляется теоретическими аргументами (как, впрочем, и другие установки Добролюбова — критика поэзии). Существенно и другое: постепенно Добролюбов погружается в сокровенные глубины поэзии, возводит ее к определенной философской позиции автора — независимо от того, насколько она поэтом прочувствована, понята и понята ли вообще. Суждения и наблюдения Добролюбова обретают философско-эстетическую емкость, не сводясь к простой оценке идей произведения, хотя, разумеется, включают ее в себя.

Это становится очевидным, если под только что обозначенным углом зрения последовательно прочесть основные статьи Добролюбова о поэзии. В рецензиях на сборники Бенедиктова, Жадовской критик как раз и сосредоточивается на мировосприятии поэта, точнее — на:

¹⁰ Исследования Ф. Приимы («Т. Г. Шевченко и русская литература», М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961; «Добролюбов і Шевченко». Збірник праць одинадцятій шевченківської конференції. К., Вид-во АН УРСР, 1963; «Шевченко і російський визвольний рух». К., «Дніпро», 1966, стор. 93—96) помогают понять конкретное содержание суждений Добролюбова о революционности творчества Шевченко. В свою очередь это существенно для прояснения добролюбовской трактовки природы и границ поэтического. См. также: Т. М. Різниченко. До питання про творчі зв'язки Шевченка, Добролюбова і Марка Вовчка. — «Радянське літературознавство», 1964, № 2.

¹¹ Их сбор см. в работах: В. Тонков. И. С. Никитин. Воронеж, 1964; Г. Костин. И. С. Никитин в критике современников. — Сб. «И. С. Никитин». Изд-во Воронежского ун-та, 1962; В. Тонков. Творчество Никитина и революционно-демократическая критика. — «Литературный Воронеж», 1949, № 3 (22).

¹² См.: М. Зельдович. Проблема творческого метода писателя в критике Добролюбова. — В кн.: «Н. А. Добролюбов. Статьи и материалы». Горький, 1965.

содержании его взглядов на жизнь, — будь то конъюнктурная гражданственность «обличителя» или непритязательная раздумчивость лирика, ощутившего противоречия бытия.

Иной подход в статье о Плещееве («Современник», 1858, № 10). И здесь Добролюбов говорит о пафосе основных стихотворений, чтобы затем прозрачно намекнуть на особый «характер... сожалений», который отличает творчество бывшего петрашевца и делает их фактом общественно значительным. Недаром эволюция Плещеева с помощью цитаты из стихотворения «Друзьям» сопоставлена с исканиями Огарева. Проблема идейного развития Плещеева, «изгибов» его поэтической судьбы — одна из центральных в статье Добролюбова (в отличие от статьи М. Михайлова, для которого главное — устойчивость социалистических идеалов поэта)¹³. Но она была бы решена поверхностно и не доведена до конца, если бы критик не распознал самой структуры поэтического сознания Плещеева.

Добролюбов упорно, вопреки враждебным обстоятельствам, ценит сохраняемые в его стихах «восприимчивость к веянию жизни», «желание возрождения» (3, 367). Но вот в выборе пути к истине поэт колеблется, то и дело отдавая дань такому способу миропонимания, который как раз и жертвует истиной. Будущее Плещеева Добролюбов связывает прежде всего с изменением свойственного ему типа миропонимания — именно типа, его принципиальной сущности, а не тех или других подробностей. Сила обстоятельств «не дала развиваться в г. Плещееву убеждениям, вполне определенным и ровным, — цельным, как говорят» (3, 367). В чем же заключается подразумеваемое здесь основное противоречие? С одной стороны, «поэт постоянно жалуется на то, что его надежды разбиты, мечты обмануты, что он сам стал немощен и хил. Но в то же время он не может уберечь себя от новых обольщений и все как будто предается мечте, что для него настанет вторая юность, а для человечества новый золотой век» (3, 367). Речь идет о мечтах социалистических, под влиянием которых с 40-х годов находится Плещеев. Но если уже тогда утопизм таких мечтаний вызывал протест Белинского, Петрашевского, Салтыкова, то теперь, в условиях зреющей революционной ситуации, просто-таки необходимо было трезвое предостережение поэту, не сумевшему совладать с иллюзиями своей молодости, с самим способом мышления, питавшим их¹⁴. Добролюбов писал: «...его (Плещеева) собственный опыт должен бы показать ему несостоятельность сладостных мечтаний, которыми он старается утешить себя. Не в них истина: они искажают, украшают и подслащают голую действительность; нет в них и красоты: какая же красота в мыльном пузыре, надутым глупеньким ребенком?» (3, 368).

Добролюбов обращался к поэту и должен был вести разговор и специально эстетического толка: недаром речь идет не об одной истине, но и о красоте, о поэтичности. Так появляется чрезвычайно характерный — и со стороны метода и со стороны тактики — фрагмент, смысл которого состоит в том, чтобы показать: «... странные мечты и надежды парализуют ту сторону таланта, которая у г. Плещеева наиболее сильна, потому что наиболее искренна» (3, 367—368). Что подразумевает Добролюбов? Общественно-идеологический опыт петрашевца, а затем

¹³ «Современник», 1861, № 3; ср. М. Л. Михайлов. Сочинения в трех томах, т. 3, М., Гослитгиздат, 1958, особенно стр. 210—211.

¹⁴ Чтобы оценить нсвязну точки зрения Добролюбова, зрелость его критериев, напомним, что даже для трезвого Валериана Майкова поэзия Плещеева — «вопли души, раздираемой сомнением, глухая и упорная битва с действительностью...» («Отечественные записки», 1846, № 10, Отд. VI, стр. 41), попытка углубления в жизнь и самого себя (стр. 29).

ссылного богат «страстными и мощными мотивами, способными увлечь человека с душой. В своих воспоминаниях, в своей тоске, в самой боли раздраженного сердца поэт найдет предметы для многих песен» (3, 368). Но в том-то и трудность творческого развития Плещеева, что его впечатления и переживания вошли в противоречие с иллюзиями, прекраснотдушными мечтаниями, которые, казалось бы, человек его судьбы как раз и должен был изжить в столкновении с враждебной средой: они изнутри подтачивают его творчество, подсказывая вообще-то чуждый ему тип художественного мышления, эстетического отношения к действительности. Добролюбов предупреждает и одновременно пророчит: «И если к этим песням (для которых есть жизненные источники у Плещеева. — М. З.), не примешается фальшивый звук ребяческих смешных надежд и увлечений, то песни его польются звонким, стремительным, широким потоком». Между тем, «везде, где хочет он поидеальничать, где пускается в оптимизм, выражает юношеские надежды и желания, — везде впадает он в риторику, в звонкие фразы, вычурные сравнения, самый стих станвится как-то мягок и вял» (3, 368)¹⁵.

Природа и возможности таланта, тип отношения к действительности, особенности художественного мышления, противоречия развития и творческие перспективы поэта, — все это оказывается у Добролюбова взаимосвязанным, но при главенствующей роли той категории, которую с известной долей условности мы называем типом отношения писателя к действительности и которая составляет ядро понятия творческого метода.

В статье о Полонском («Современник», 1859, № 7), появившейся в той же книге журнала, где и начало «Темного царства», — работы с совершенно явственным стремлением к исследованию метода Островского, — мысль Добролюбова находит аналогичные ориентиры. Уже в начале рецензии, которое может показаться традиционным (оно посвящено исконной теме поэтической критики — общему характеру творчества автора сборника), Добролюбов исподволь готовит тот поворот своих рассуждений, что выделит его статью и в ряду откликов на стихи Полонского, и в современной критике вообще. В общем определив «отличительные признаки» поэзии Полонского («задумчивость очень унылая, но не совершенно безотрадная, и темно-фантастический колорит» — 5, 140), Добролюбов показывает органичность образного строя его творчества. Здесь-то и намечается выход к проблемам принципиальным, касающимся опять-таки типа эстетического отношения поэта к действительности. Образность предстает в своей содержательности, поэтому суждения о ней ведут к столь серьезным последствиям.

Полонский не довольствуется пластикой изображений и тем простым смыслом, который имеют предметы для обыкновенного глаза. Для поэта, стлщающегося необычайно чуткой восприимчивостью к жизни природы, характерно «внутреннее слияние явлений действительности с образами его фантазии и с порывами его сердца» (3, 140). Образность поэзии Полонского обладает специфической устремленностью: «Он во всем видит какой-то особенный, таинственный смысл; мир населен для него какими-то чудными видениями, увлекающими его далеко за пределы действительности» (5, 140). При всем том Полонский свободен от мистицизма, натянутых приноровлений и аллегорий, — он иначе воспринимает мир, на ином принципе строит образность своих произведений: «...У него в самом деле являлись в душе эти грезы, пред ним в самом деле одушевлялись по временам все мертвые явления при-

¹⁵ Ср. суждения М. Михайлова о творческих возможностях и наиболее близкой Плещееву поэтической магере. — М. Л. Михайлов. Сочинения, т. 3, стр. 212.

роды» (5, 141). В чем ближайшая причина такого строя образности у Полонского? По логике рассуждений критика, она в особенностях самого мировосприятия: «Все возбуждает в нем вопрос, все представляет ему загадку, предмет мечтательных дум, и в мире и в жизни» (5, 141).

Углубляясь в идейно-образный мир Полонского, Добролюбов уже во вступительном фрагменте приходит к более широким и важным выводам о господствующем «характере» его стихотворений (5, 142). Критик весьма дорожит этими своими наблюдениями и подчеркивает их общезначимость для творчества Полонского — не только для его поэзии, но и для прозы. Это и понятно, ибо последующий анализ конкретизирует и вместе с тем обобщает первоначальные суждения Добролюбова. Обобщает в форме оригинальной концепции творчества Полонского, которая и строится как характеристика его идейно-эстетических отношений к действительности. Суть своих взглядов критик выразил в итоговой «формуле», отнесенной в конец статьи. И можно было бы просто выписать ее. Однако важен не результат сам по себе, но и целеустремленность, с какой Добролюбов идет к нему, слагаемые, выводом из которых он является.

Основная задача Добролюбова заключается теперь в том, чтобы осмыслить творчество Полонского, определить «значение мечтательной задумчивости и неясных грез поэта» (5, 143), «отчего он не удерживается в пределах живой, человечески ясной действительности» (5, 144). Добролюбов сочетает характеристику обстоятельств объективных и субъективных, — и действительности, отразившейся в произведениях поэта, и таланта его, отразившего действительность определенным образом. В итоге проясняется закономерность творческого облика поэта.

«Поэт рад бы жить действительностью, но она для него так безотраднa, скучна и бессмысленна, что он невольно стремится от нее подальше» (5, 144). И еще более точно (вообще рецензия Добролюбова построена как бы по принципу нарастающего уточнения: критик постепенно обогащает и детализирует свои определения): «горестное сознание пустоты всего окружающего, соединенное с чувством собственного бессилия бороться против нее, — хоть кого прогонит в мир мечтаний» (5, 146). Сами по себе пошлость и безотрадность действительности еще не определяют неизбежности мечтаний. Добролюбов знает и другую возможность — борьбу с действительностью. Но тут вступает в свои права своеобразие таланта и как своеобразие общественной позиции, идейных устремлений художника. «Если б в таланте г. Полонского было менее мягкости и какой-то стыдливости, то он, при своем грустном настроении, мог бы извлекать из своей лиры страшные звуки негодования и проклятия. Но проклинать он не умеет, и недовольство его выражается в тихой, задумчивой жалобе» (5, 144). Добролюбов не требует от поэта насилия над своим талантом, но так рисует позицию Полонского, что симпатии и антипатии критика совершенно очевидны. Чем дальше, тем отчетливее говорит он об общественной пассивности Полонского, которая отдаляет его от современности. «Даже в своих отношениях к общественной неправде и угнетению он остается так же грустно незлбив, как и в своем сожалении о прошедшей молодости или досаде на дурную погоду» (5, 143).

Когда для этого подготовлена почва, Добролюбов дает итоговую характеристику поэтического мира Полонского, которая как раз и предстает как характеристика типа и содержания его отношений к действительности. «Полонский, — пишет критик, — недовольный окружающей действительностью, выразил свой протест против нее совершенно собственным образом. Он нашел свою, особенную действительность, населил

ее своими, особыми существами, придал им мысль и страсти, заставил их волноваться, радоваться и страдать по-человечески. И в этом фантастическом мире находит он успокоение и отраду от житейской пошлости, угнетения и обмана» (5, 149). Можно сказать, что, по Добролюбову, творчество Полонского в основной своей части имеет характер романтический, — и по способу «реагирования» на действительность, протеста против нее, и по строю образности и системе изобразительных средств. Идя от следствий, Добролюбов добирается до первопричин, до глубинного смысла творчества одного из противоречивых поэтов-современников. Аналитически вскрыв эти противоречия, Добролюбов получил возможность решить одновременно две задачи. Во-первых, осознав особенности таланта (а по сути — и метода) Полонского, он уловил характерные тенденции литературного процесса, воздействие на поэта различных идейно-эстетических стремлений. Это определило трезвую оценку творческих возможностей Полонского, тактичность разговора с ним: намечая некие перспективы преодоления слабостей, и прежде всего пассивности общественной позиции, критик судил сообразно дарованию поэта¹⁶. И, во-вторых, в свете противоречий Полонского резко вырисовывались задачи современной поэзии (что, в свою очередь, разумеется, помогало разобраться и в разнородных тенденциях его творчества), становились оправданными широкие прогнозы. Когда касаются представлений Добролюбова о будущем русской поэзии, приводят выдержку из его статьи о Никитине. Между тем, едва ли не первые (если, конечно, не считать общетеоретической программы в работе «О степени участия народности в развитии русской литературы») прогнозы появились в рецензии на сборник Полонского: «Нам теперь нужна энергия и страсть, мы и без того слишком кротки и незлобивы; мы не можем дсвольствоваться теми поэтами, которые, восхищаясь истиной, раскрытой для них, не делают усилия для того, чтобы поставить ее... на вид всем своим собратьям» (5, 149).

Статья Добролюбова о Полонском выделяется в современной ему критике не просто глубокой содержательностью, а, прежде всего, методологической целеустремленностью, с которой связан сам тип анализа. Наиболее содержательные отзывы о Полонском в недемократической критике принадлежат А. Дружинину: рецензия на сборник его «Стихотворений» и «триединая» рецензия на книги Ростопчиной, Никитина, Полонского. Перед нами — описательные, сделанные «вразброс» частные наблюдения, хотя автор и пытается их «скрепить», с одной стороны, тезисом о постепенном «взрослении» музы Полонского, а с другой — выпадами против «дидактики в новом вкусе»¹⁷. Когда же Дружинин заинтересовался «характером музы г. Полонского», ее индивидуальностью, то дальше общих мест не пошел («теплота чувства, проявление симпатической личности»¹⁸).

Таково одно из основных направлений методологических исканий Добролюбова — критика поэзии; другим направлениям посвящается статья вторая.

¹⁶ Другое дело, как сам поэт воспринял статью критика. Я. Полонский писал 3 сентября 1859 г. М. Лонгинову: отзыв «Современника» «удивил меня и своими поуралами, и своими замечаниями о моих недостатках. Я не умею проклинать. Я не ставлю своего идеала на высокий пьедестал» (ИРЛИ, архив М. Лонгинова. 23. 251, С XVII 161, л. 2—2 об.).

¹⁷ «Современник», 1855, № 11, стр. 13.

¹⁸ «Библиотека для чтения», 1856, № 6, стр. 36. Ср. «Литературная летопись». — «Библиотека для чтения», 1860, № 3, стр. 5—10.