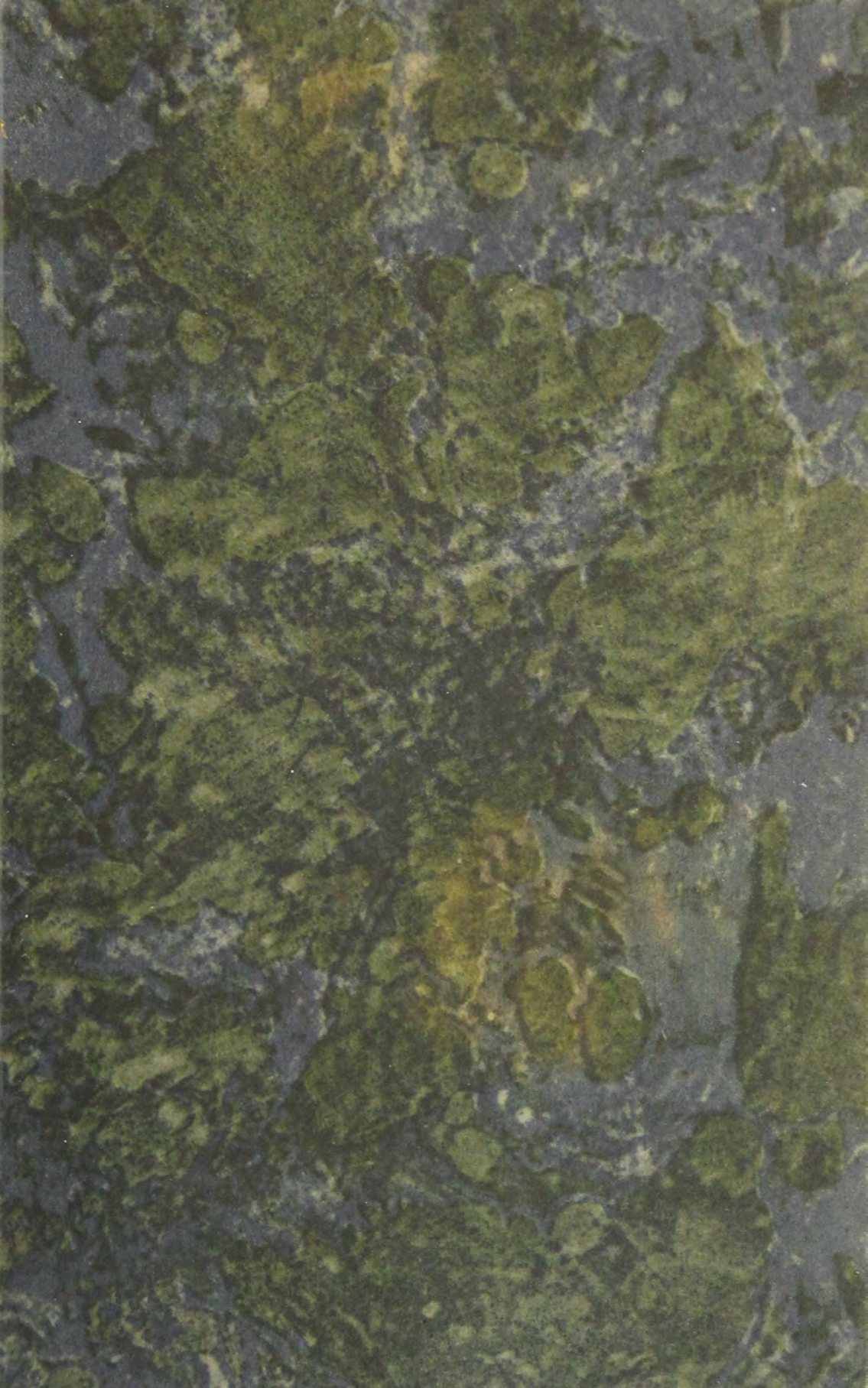
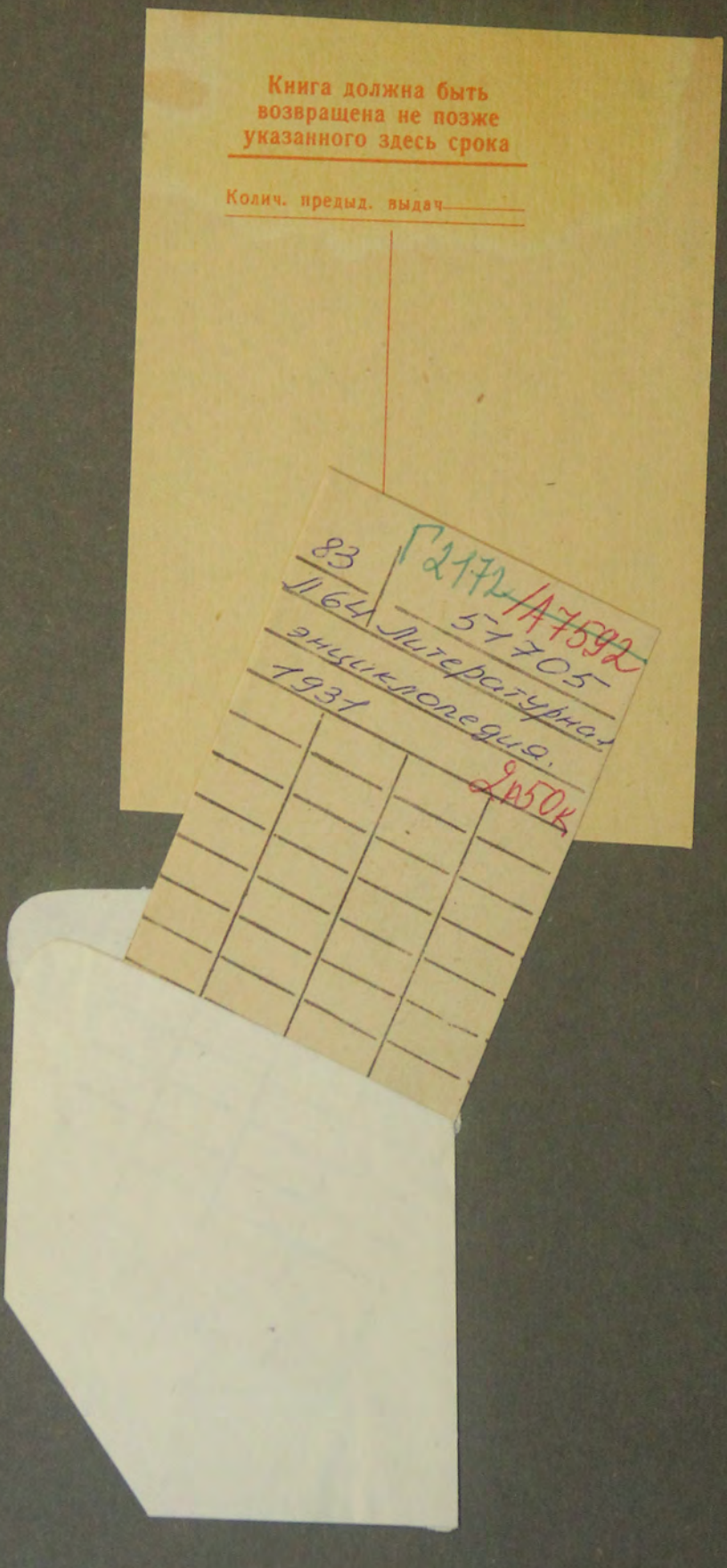
83
A64








Книга должна быть
возвращена не позже
указанного здесь срока
Колич. предыд. выдач
83
Л64
Литературная
энциклопедия.
1931
2р50к

83
Л64

КОММУНИСТИЧЕСКАЯ АКАДЕМИЯ
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ, ИСКУССТВА И ЯЗЫКА

★

ЛИТЕРАТУРНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:
П. И. ЛЕБЕДЕВ-ПОЛЯНСКИЙ, И. Л. МАЦА,
И. М. НУСИНОВ, Н. А. СКРЫПНИК,
В. М. ФРИЧЕ

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР
А. В. ЛУНАЧАРСКИЙ

ОТВЕТСТВЕННЫЙ СЕКРЕТАРЬ
О. М. БЕСКИН

ТОМ ПЯТЫЙ



Дмитровская Районная Библиотека
Московской области

ИЗДАТЕЛЬСТВО КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ
1931

Литературная энциклопедия
83
8
Л64
ЛИ-ЭН-М-31 (Т.5)

ИЗДАТЕЛЬСТВО КОММУНИСТИЧЕСКОЙ АКАДЕМИИ ПРИ ЦИК СССР, № 873 □ СТАТФОРМАТ Б$_5$ (176×250) □ ОТПЕЧАТАНО В 16-Й ТИПОГРАФИИ УПП ОГИЗ, МОСКВА, ТРЕХПРУДНЫЙ ПЕРЕУЛОК, 9 □ ГЛАВЛИТ Б-2447 □ ЗАКАЗ 59 □ ТИРАЖ 35 000 □ ИЛЛЮСТРАЦИИ НА ВКЛАДНЫХ ЛИСТАХ: КЛАССИЦИЗМ, КНИГА, КОЛЬРИДЖ, КОРНЕЛЬ, КОЦЮБИНСКИЙ, КРЫЛОВ— В ТИПОГРАФИИ ГАЗ. «ПРАВДА» □ МНОГОКРАСОЧНЫЕ ВКЛАДКИ: КИТАЙСКАЯ ЛИТ-РА И COMMEDIA DELL'ARTE— ВО 2-Й ЛИТОГР. МОСОБЛПОЛИГРАФА, ПОД НАБЛЮДЕНИЕМ А. ЛЫТКИНА □ КЛИШЕ ИЗГОТОВЛЕНЫ В ЦИНКОГРАФИИ ГАЗЕТЫ «ПРАВДА» □ ГАЛЬВАНО ВЫПОЛНЕНЫ В ТИПОГРАФИИ ГАЗЕТЫ «ПРАВДА», ПОД НАБЛЮДЕНИЕМ КУДИНОВА

Б. М. СОКОЛОВ

30 июля 1930 после непродолжительной болезни скончался сотрудник «Литературной энциклопедии» проф. Борис Матвеевич Соколов. В лице Б. М. Соколова советская наука потеряла выдающегося специалиста в области русской фольклористики. Б. М. является автором нескольких научных трудов по мало изученным вопросам фольклора. В «Литературной энциклопедии» Б. М. Соколову принадлежит большая статья «Былины» и ряд других статей по фольклору.

Ввиду несвоевременного получения из Белоруссии статьи об Якубе Коласе в настоящем томе «Литературной энциклопедии» дана ссылка на его фамилию—Мицкевич (Я. Колас—псевдоним).

СПИСОК ВАЖНЕЙШИХ СТАТЕЙ V ТОМА

КАБАРДИНСКАЯ ЛИТ-РА — Умар Алиев и Е. Шиллинг
КАЗАКСКАЯ ЛИТ-РА — Г. Тогжанов
КАИН — И. Нусинов
КАЙЗЕР — А. Запровская
КАЛИДАСА — Р. Шор
КАЛМЫЦКАЯ ЛИТ-РА — Н. Поппе
КАЛЬДЕРОН — В. Узин
КАМОЭНС — Ал. Дробинский
КАРАМЗИН — Д. Благой
КАРДУЧЧИ — В. Узин
КАРЛЕЙЛЬ — Т. Левит
КАРПЕНКО-КАРЫЙ — И. Шевченко
КВИТКА-ОСНОВЬЯНЕНКО — И. Айзеншток
КЕЛЛЕР — Ф. Шиллер
КЕЛЛЕРМАН — Б. Гиммельфарб
КИПЛИНГ — Т. Левит
КИРГИЗСКАЯ ЛИТ-РА — И. Тойчинов
КИТАЙСКАЯ ЛИТ-РА — Г. Кара-Мурза
КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК — Г. К.
КЛАССИЦИЗМ — А. Гвоздев и Д. Благой
КЛЕЙСТ — Г. Гупперт
КЛОПШТОК — Б. Пуришев
КЛЫЧКОВ — О. Бескин
КНИГА — Б. Кисин
КОГАН — Л. Блюмфельд
КОЗЬМА ПРУТКОВ — П. Берков
КОЛЬРИДЖ — С. Бабух
КОЛЬЦОВ А. — П. Соболев
КОМЕДИЯ — С. Мокульский
COMMEDIA DELL'ARTE — С. Мокульский
КОМИ ЛИТ-РА — В. Савин
КОНРАД — Р. Кулле
КОНСТРУКТИВИЗМ — И. М. и Л. Тимофеев
КОРАН — Л. Некора
КОРЕЙСКАЯ ЛИТ-РА — Юн-Нин
КОРНЕЛЬ — Ю. Данилин
КОРОЛЕНКО — А. Лаврецкий
КОСТЕР — Б. Пуришев
КОСТОМАРОВ — И. Айзеншток
КОТЛЯРЕВСКИЙ И. — И. Айзеншток
КОЦЮБИНСКИЙ — В. Василенко
КРАСИНСКИЙ — А. Малецкий
КРЕВЕ-МИЦКЕВИЧ — Б. Пранскус
КРЕСТЬЯНСКАЯ ЛИТ-РА — А. Ревякин
КРИТИКА — А. Луначарский, Вал. Полянский
КРЫЛОВ — В. Нечаева
КУЗМИН — Б. Михайловский
КУЛАЦКАЯ ЛИТ-РА — О. Бескин
КУЛИШ П. — В. Василенко
КУМЫКСКАЯ ЛИТ-РА — Н. Анисимов и А. Шамхалов
КУПАЛА Янка — Л. Бэндэ и Е. Боричевский
КУПЕР — Ив. Кашкин
КУПРИН — М. Морозов
КУРОЧКИН В. — Г. Лелевич
КУРТУАЗНАЯ ЛИТ-РА — Р. Шор

ИЛЛЮСТРАЦИИ И ПОРТРЕТЫ

(на вкладных листах)

	между стр.
КИТАЙСКАЯ ЛИТ-РА (многокрасочная)	240—241
КЛАССИЦИЗМ	272—273
КНИГА	336—337
КОЛЬРИДЖ	384—385
COMMEDIA DELL'ARTE (многокрасочная)	442—443
КОРНЕЛЬ	480—481
КОЦЮБИНСКИЙ	528—529
КРЫЛОВ	688—689

Оформление и техническая редакция *Л. И. Элькина и А. Н. Лейненберг*

К

КААНИ [1807—1853] — персидский поэт Хабибуллах Фариси, первоначально выступавший под именем Хабиб. Р. в Ширазе; лишившись отца (поэт Голшен), детство провел в тяжелых материальных условиях. Рано проявившийся поэтический талант обеспечил ему поддержку губернатора Фарса, к-рому он подносил касыды *(см.)*, что позволило ему в результате упорного труда завершить свое образование. В дальнейшем К. делает блестящую карьеру поэта при дворе в Тегеране. Произведения К. типичны для придворного поэта классической эпохи: это 1. мастерские оды-касыды, посвященные принцам и вельможам каджарского двора; 2. сатиры личного характера, граничащие с порнографией, и 3. его «Кетаб-е Перишан» (Книга Смятенного) — проза со стихами в стиле «Гулистана» Саади *(см.)*. К. является достойным эпигоном классического направления. Музыкальность стиха, композиционное мастерство в сочетании эротических, гедонических и др. мотивов заставляют порой забывать о неоригинальности последних, столетиями звучавших в устах лучших мастеров классической эпохи и затасканных их подражателями. На рубеже старой и нарождающейся новой Персии — К. в своем творчестве всецело в прошлом. Это конечно естественно для поэта, идеологически представлявшего те аристократические феодальные круги персидского каджарского общества, к-рые, еще сохраняя внешне свое первенствующее положение, внутренне уже пережили себя и цеплялись за старые формы жизни.

Библиография: И. Бертельс Е., Очерк истории персидской литературы, Л., 1928; Чайкин К. И., Краткий очерк новейшей персидской литературы, М., 1928. Browne E., Literary History of Persia, v. IV (Pers. Lit. in Modern Times), London, 1920—1925.

А. С.

КААТРА [Kössi Kaatra, 1882—1928] — финский поэт и прозаик. К. в своих произведениях с большой любовью изображает жизнь городских низов. В своей повести «Мать и сын» [1924] К. с горькой иронией осмеивает законы, мораль и обычаи буржуазного общества. Своим поэтическим творчеством писатель в течение 20 лет служил финскому рабочему классу; все симпатии его — на стороне революционных рабочих масс, однако сущности борьбы рабочего класса Каатра не понимал. Так напр. большевики (стихотворение «Большевики») для К.—герои и мученики, к-рые страдают в тюрьмах и умирают за какую-то отвлеченную истину и свободу (сб. «Песни низов», 1922). *К. V. S.*

КАБАРДИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — является одной из многочисленных горских советских литератур, возникших исключительно благодаря Октябрьской революции, давшей возможность широкого культурного и экономического развития ранее угнетенным, забитым горским народам Кавказа, в к-рых царизм убивал зачатки всякой общественности, калеча культуру и стесняя язык. Зародившейся ныне в условиях социалистического строительства национальной К. л. предшествовал многовековый период бесписьменного состояния кабардинского народа. Начавшиеся еще с первой половины прошлого века и продолжавшиеся до времени, предшествовавшего Октябрьской революции, попытки отдельных лиц создать азбуку и грамматику кабардинского яз. и так. обр. положить основу К. л. заранее были обречены на неудачу при отсутствии широкой общественной и государственной поддержки. Наоборот, национальная политика русского царизма, систематически угнетавшего и русифицировавшего те народы, к-рые на тогдашнем яз. именовались «инородцами», ни в коей мере не могла открыть возможность развития у этих самых «инородцев» своей литературы.

Только после Октябрьской революции, после установления национальной автономии (Кабардино-Балкарской автономной области с 1922), после создания новой латинизированной азбуки,—только с этого момента в сущности и кончается для кабардинского народа бесписьменный период. Прежде чем перейти к молодой К. л. с ее не насчитывающей даже столетней давности историей, необходимо, хотя бы в общих чертах, познакомиться с ее многовековой предшественницей,

так называемой устной народной лит-рой—фольклором, т. к. самое зарождение и пути дальнейшего развития письменности кабардинцев не могут быть уяснены изолированно, вне исторических связей.

Кабардинский фольклор отличается значительным богатством. Круг песенного творчества и устных прозаических рассказов охватывает произведения самого разнообразного характера: песни о легендарном народе богатырей «нартов», к-рые можно приблизительно уподобить русским старинам (былинам); песни исторического и политического характера, отражающие феодальные отношения или отдельные факты истории вплоть до империалистической войны, революции, гражданской войны и современности; песни бытового, лирического и сатирического характера, вскрывающие хозяйственную деятельность народа, его семейный и общественный строй; песни обрядовые; устные предания, легенды, сказки и т. п.

Многочисленные и разнообразные произведения кабардинского песенного творчества носят общее название «орэд», что соответствует русскому слову «песня». Исполняются «орэд» без аккомпанемента — отдельным певцом (к-рый иногда может иметь партнеров, повторяющих через известные интервалы припев) или хором. Так как общественная роль женщины в старом быту была сведена к нулю, исполнителями «орэд» большей частью являлись мужчины, среди к-рых слазились знатоки этого дела. В условиях феодализма создался даже особый род профессионалов, так наз. «гегуакъо» (geguakʷe). «Гегуакъо» в приблизительном переводе на русский яз. значит—«идущий на игры» или «идущий на сборище». От хорошего «гегуакъо» требовались знание песенного репертуара, остроумие, веселость, а также способность к песенной и словесной импровизации, чтобы (смотря по надобности) достойно воспеть или едко осмеять во время пиршества того или иного из присутствующих. Спрос и материальную базу «гегуакъо» находили в домах у кабардинских князей и дворян, куда они особенно охотно приглашались (напр. на свадьбы и т. п.) и где могли гостить месяцами, получая щедрые подарки как от хозяина, так и от гостей. По социальному происхождению «гегуакъо» относились большей частью к «азетам» (вольноотпущенным крестьянам). Бытование «гегуакъо» относится к прошлому, правда, не очень отдаленному. Последний знаменитый «гегуакъо» умер несколько лет тому назад в Малой Кабарде.

Наиболее древние слои, отразившиеся в кабардинском фольклоре, представляют по-видимому песни о богатырях «нартах». Воспоминания об этом легендарном народе живут не только в памяти кабардинцев, они широко распространены среди целого ряда народов Северного Кавказа (осетин, нижних черкесов и др.). Самый популярный герой—Сосрукъо, рожденный из камня—«Сосрукъо бескостный, смуглый, железноглазый и лихой наездник», обладатель сказочного коня, предводитель набегов, хитрец и совершитель многих подвигов.

«Сосрукъо наш приемыш—наш любимец!
Верхушка шапки точно солнце у него блестит,
Когда он ударяет лошадь, на нее садясь» (Песня).

Наряду с древним легендарным слоем в песнях о «нартах» отражаются и возникшие позднее феодальные отношения. К именам некоторых нартов прибавляется титул «пши» (князь); вскрывающиеся в песнях бытовые черты и идеология обнаруживают прямые связи с миром феодальной Кабарды, с ее сложившимися в среде привилегированной верхушки правилами общественного поведения «адыгэ хабзэ», пиршествами, удалыми плясками, развлечением с представительницами угнетенных сословий — «красивыми девками, к-рые у нас в изобилии», наездами, захватом добычи, пленников и т. п.

Обильный репертуар «орэд» захватывает также исторические события. В песнях этих мы можем проследить отдельные эпизоды из истории кабардинских феодалов, борьбы с крымскими ханами, борьбы крестьян с князьями и дворянами, эпоху завоевания Кавказа русскими и наконец революцию и гражданскую войну.

Не менее интересно отражение основных черт хозяйственной производственной деятельности кабардинского крестьянства. Таковы «орэд», связанные с периодом пахоты и уборки урожая, песни, в к-рых говорится о земле, волах, бороздах и всходах, песни, связанные с выгоном скота на летние пастбища, и мн. др. Все это—песни крестьянской трудовой среды, которые мы можем противопоставить песне привилегированной верхушки. Прослеживая дальше характер кабардинских «орэд», мы найдем здесь значительное развитие песен лирических, любовных, песен, к-рые поются наедине (особенно девушками и женщинами, замкнутыми в тесном кругу семейного очага).

Наконец очень интересна сторона кабардинского фольклора, охватывающая собой песни обрядовые, песни, связанные с пережитками «домусульманских» религиозных верований. В качестве примеров можно привести знаменитую «Шибле-орэд» и песню «Зиузсхан». Первая ярко отражает культ молнии (шибле—гром) и исполняется в кругу многих обрядовых процедур во время особого хоровода (шибле-уджи) вокруг места, куда ударила молния. Вторая—связана с культом оспы и умилостивительными обрядами, к-рыми население «ограждало» себя от этого грозного владыки (самое слово «Зиузсхан» в буквальном переводе на русский яз. означает «тот, болезни к-рого я приму на себя»,—почетное наименование, применявшееся крестьянами по отношению к феодалу. Только в данном случае на место феодала ставится оспа, соблаговолившая посетить дом и требующая княжеских и божеских почестей).

Кроме песен «орэд», в собственном смысле, следует отметить еще произведения харак-

тера песенных импровизаций. Сюда относятся причитания, так наз. «гыбза», что в переводе приблизительно значит «плачущий язык». Поводом исполнения «гы́бза» являются какие-либо крупные (большей частью семейные) несчастья—смерть от болезни, убийство и т. п. Исполнители—преимущественно женщины. Наполовину импровизацией, наполовину произведением с устойчивым текстом можно считать тосты, или речи, так наз. «хуа̀хо» (x̌uaxue), к-рые часто отличаются остроумием, большими поэтическими достоинствами, тонкой ритмикой и довольно значительным объемом. Тот, кто говорит «хуа̀хо», искусно применяет уже готовую форму (готовые произведения) к данному конкретному случаю и данному лицу. «Хуа̀хо» по существу может быть не только добрым пожеланием и дружеским обращением, но и едким пожеланием всяческих бед недругу. Другим основным разделом кабардинского фольклора можно считать произведения прозаического характера, так наз. «тауры́х» (tauyryx̌)—рассказы, предания и т. п.—и «шипса» (šypse)—сказки. В этих произведениях, так же как и в песнях, отражаются самые разнообразные стороны. Очень много «тауры́х» посвящено нартам, не менее богаты рассказы о князьях, дворянах и различных исторических событиях. Ряд произведений имеет чисто бытовой характер и повествует о повседневной жизни крестьянина, о взаимоотношениях крестьянства и привилегированных сословий, о положении женщины и т. п. Из малых форм можно упомянуть о скороговорках, пословицах—так наз. «псатлѐж» (т. е. «старые слова») и загадках—так наз. «каужи́х» (quažyh), что в переводе на русский яз. значит: «выигрывай аул». По шуточным условиям игры не отгадавший загадки должен был словесно подарить своему партнеру какой-нибудь аул, подобно тому как в действительной жизни феодалы платились в известных случаях передачей в чужие руки значительных материальных ценностей и даже целых подвластных им селений.

Собирание материалов по кабардинскому фольклору и их научное исследование пока находятся в начальной стадии. Из наиболее известных собирателей в прошлом следует упомянуть Ш. Ногимова [40-е гг.], К. Атажукина [60-е гг.], П. Тамбаева и Г. Лопатинского [90-е гг.].

После Октябрьской революции изучение кабардинского фольклора было поставлено на более прочную почву как в центре Кабардино-Балкарской автономной области—гор. Нальчике (ОблОНО, Научно-исслед. краеведческий институт, Обл. музей), так и в Москве (Научно-исслед. институт народов Сов Востока при ЦИКе СССР). В результате при непосредственном участии молодых научных работников из среды националов к настоящему моменту собраны большие фольклорные материалы, подлежащие опубликованию и детальному дальнейшему изучению.

История письменной К. л. тесно связана с историей советизации Кабарды, вернее начинается с образования Кабардино-Балкарской автономной области [июль 1922]. До революции в Кабарде не существовало национальной К. л., если не считать отдельных попыток создать кабардинскую письменность, начавшихся с 30-х гг. XIX в.

Следует между прочим упомянуть нескольких ученых иностранцев, которые занимались вопросами изучения кабардинского языка: известный голландский ученый Витзен, к-рый дает нам впервые сведения о кабардинском яз., относящиеся к началу XVII в., затем Гюльденштедт и Клаппрот. После Ш. Б. Ногимова и известного П. Услара сотрудником последнего, кабардинцем Казы Атажукиным, была сделана попытка создать кабардинскую письменность на основе черкесского и абхазского алфавитов (на русской основе), разработанных Усларом. В 1864 К. Атажукин выпустил отрывки из поэмы «Сосру́ко», в 1865 — кабардинскую азбуку и в 1867 — популярную статью «О воздухе и воде».

По примеру К. Атажукина кабардинец Шарданов составил и напечатал правила мусульманской веры в 1864. В 1890 Лопатинским был составлен кабардинский букварь на русской основе. Его букварь был введен в горские миссионерские школы и впоследствии в реальное училище в гор. Нальчике как учебное пособие, с помощью к-рого кабардинский яз. преподавался до самой революции 1917. Кроме этого букваря Лопатинский написал ряд других работ; они помещены в вып. XII «Сб. материалов для описания местностей и племен Кавказа», вышедшего в 1890 (кабардинские предания и сказки, записанные по-русски и по-кабардински, этнографическая карта расселения кабардинцев, краткая кабардинская грамматика и русско-кабардинский словарь). В 1906 в Тифлисе вышла кабардинская азбука, составленная кабардинцем П. Тамбиевым. С советизацией края была отвергнута тенденция арабистов к созданию К. л. на основе арабского алфавита, так же как и тенденция руссификаторских элементов — создать алфавит на русской основе. Был поставлен вопрос о необходимости создания кабардинского национального алфавита и развития национальной лит-ры с помощью графики на латинской основе.

С образованием Кабардино-Балкарской автономной области в 1922 началась работа по кабардинской письменности, и появились ростки кабардинской национальной лит-ры. В 1924 специальной комиссией был принят проект алфавита и букваря на латинской основе. С того же времени начинает печататься кабардинская газ. «Карахалк» и пр. лит-ра на кабардинском яз. В 1924 для кабардинцев Черкесской автономной области (яз. аналогичен кабардинскому) был составлен Таболовым алфавит на арабской основе, впоследствии отвергнутый в связи с успешным проведением латинизации письменности в Кабарде и Черкесии.

В деле развития кабардино-черкесской национальной советской лит-ры большую роль

сыграл Северо-Кавказский Крайнациздат, образовавшийся в 1924—1925 (широкая материальная и финансовая база, подготовка значительных кадров национальных работников печати, авторов, переводчиков и др. для всех горских народов Кавказа и в частности для кабардинцев и черкесов).

В настоящее время издано уже много учебников для школ I и II ступени, азбука, грамматика, книга для чтения, к-рые необходимы для все более развертывающейся сети кабардинских школ (раньше их совсем не было в Кабарде). Вышло в свет также значительное количество оригинальной и переводной лит-ры по сельскому хозяйству, по вопросам труда, по политическим вопросам, гигиене и т. п. Наиболее заслуженными работниками и пионерами в деле создания К. л. являются Барукаев и Камбиев, авторы ряда кабардинских книг. Перу т. Барукаева принадлежит более 20 названий отдельных книг, изданных на кабардинском яз. В Черкесской автономной области наиболее заслуженными лит-ыми работниками являются: Тлюняев, автор книги «Сущность религии в части ислама», М. Дышеков и З. Абуков, авторы ряда книг на кабардино-черкесском языке.

В общем в Кабарде и Черкесии имеется на кабардинском (верхнечеркесском) яз. к сегодняшнему дню 100 названий отдельных книг оригинальной и переводной лит-ры по различным отраслям (учебной, политпросветительной, сельскохозяйственной, научно-популярной, антирелигиозной, художественной, краеведческой, военной и пр.). На кабардинском яз. издаются две газеты: «Карахалк» в Нальчике и «Черкесплыж» в Баталпашинске.

Библиография: «Стенографический отчет II краевой конференции по вопросам культуры и письменности горских народов», Р. н/Д., 1925; Алиев У., Национальный вопрос и национальная культура в Сев.-Кавказском крае, Р. н/Д., 1926; Яковлев Н., Материалы для кабардинского словаря, вып. I, М., 1927; Алиев У., Книгоиздательское дело на национальных языках Северного Кавказа, «Записки Сев.-Кавк. Краев. горского научно-исследовательского института», т. I, Р. н/Д., 1928; Яковлев Н., Краткий обзор черкесских (адыгейских) наречий и языков, там же, т. I, 1928; Алиев У., Латинизация письменности горских народов, там же, т. II, Р. н/Д., 1929; Чемазоков, История кабардинской письменности, там же, т. II, 1929.

Умар Алиев и Е. Шиллинг

КАБАРДИНСКИЙ ЯЗЫК — один из яфетических яз. *(см.)* Северного Кавказа, близко родственный нижнечеркесскому, или кяхскому языку *(см. «Черкесский яз.»)*.

На К. яз. говорит население Кабардино-Балкарской автономной области (Большая и Малая Кабарда), население одиннадцати аулов Черкесской автономной области и так наз. моздокские черкесы-христиане, живущие как в самом городе Моздоке, так и в хуторах, расположенных в окрестности г. Моздока, затем в четырех аулах Адыгейской автономной области и наконец население двух аулов, расположенных возле города Армавира. Всего в нашем Союзе на К. яз. говорит 151 200 чел. В отношении диалектов К. яз. является менее дробным по сравнению с другими яфетическими яз. Северного Кавказа. Он имеет три наречия. Основная масса кабардинцев говорит на терско-кабардинском наречии, меньшая—на кубано-кабардинском и так наз. бесланеевском наречиях. По исследованиям венгерского ученого Balint'a, а в последнее время проф. Н. Ф. Яковлева, в кабардинском яз. мы имеем соответствие слогового деления делению семантическому, и это свойство представляет собой пережиток существовавшего некогда слогового строя данного яз. Следы такого строя в нем довольно ясны и теперь. Многие именные и глагольные основы разлагаются на составные части. Первичные основы, из к-рых как бы образовались вторичные основы, являются в некоторых случаях и сейчас самостоятельно употребляемыми словами. Таких первичных слов-основ, состоящих из одного слога, оканчивающегося на гласный, немного. Сюда относятся личные и указательные местоимения, числительные до десяти и термины, связанные с занятиями кабардинцев — скотоводством, земледелием и обработкой их продуктов.

На лексику К. яз. оказал сильное влияние целый ряд других яз. Одним из них является арабский яз. Это влияние объясняется тем, что кабардинцы как мусульмане пользовались в культовых целях арабским языком—языком Корана. Непосредственно арабские термины воспринимало духовенство вместе с изучением Корана, а от него они уже проникали в яз. масс. Другой яз., к-рый также оказал большое культурное влияние на кабардинский, был яз. крымских татар. Надо указать здесь и на другие яз., как турецкий, персидский, ногайский, карачаево-балкарский, грузинский и отчасти осетинский. Что же касается влияния русского яз. на кабардинский, то здесь необходимо установить два периода. Первый период — до Октябрьской революции — и второй — с Октябрьской революции до наших дней. С тех пор как была установлена связь между русскими и кабардинцами, т. е. с XVI века, и в особенности после завоевания Кавказа, кабардинцы стали воспринимать отдельные русские слова и усваивать их. В настоящее время в кабардинском яз. имеется довольно большое количество заимствованных русских слов, и они употребляются сейчас уже как кабардинские слова, приняв произношение, свойственное кабардинскому яз. За такой короткий промежуток времени, как с 1917, в кабардинское словоупотребление вошло приблизительно столько же новых терминов, сколько до революции было заимствовано вообще русских слов. Все эти новые термины связаны с революцией и отражают новые условия советской жизни.

До Октябрьской революции К. яз. был бесписьменным, хотя попытки к созданию письменности и делались *(см. «Кабардинская лит-ра»)*. В 1906 П. Тамбиев составил кабардинский букварь, применив алфавит, составленный в 1890 Лопатинским;

КАБАРДИНСКОЕ ПИСЬМО
(На латинской основе)

Передача отдельных звуков К. яз.	Яфетидологическая транскрипция	Передача отдельных звуков К. яз.	Яфетидологическая транскрипция
A a	a	P p	φ
Á á	ça	Ph ph	p̲
B b	b	R r	r
V v	v	S s	s
D d	d	Š š	ш
E e	e	Ş ş	sш
É é	çe	T t	ϑ
G g	g	Th th	t̲
Gu gu	go	I i	ɤ
Z z	z	J j	yo
Ž ž	ʒ	K k	q
Ʒ ʒ	ʒ	Ku ku	qo
Ʒ ʒ	ď	Ḳ ḳ	ţ
Ʒ ʒ	ǧ	Ḳu ḳu	ḳo
Ʒu ʒu	ǧo	U u	coʒ
Ʒ ʒ	γ	Ú ú	ço
H h	ɛ	F f	f
h h	ħ	Th fh	f̲
Q q	ḱ	X x	p
Qu qu	ḱo	Xu xu	po
Qh qh	q	Ẋ ẋ	q̇
Qhu qhu	qo	Ẋu ẋu	q̇o
L l	l	C c	ϑ
Ḷ ḷ	ɳ	Ç ç	ṫ
Lh lh	ɳ̲	Ch ch	sш̲
M m	m̲	Y y	ɣ
N n	n	Ý ý	ço
O o	eɷ		

по нему в двух школах было введено обучение родному яз., но и этот алфавит не имел широкого распространения. В области изучения К. яз. к дореволюционному периоду относится работа Лопатинского— «Краткая кабардинская грамматика и русско-кабардинский словарь» («Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа», вып. XII, Тифлис, 1891) и основанные на них работы венгерского ученого Балинта (Грамматика и кабардино-венгерско-латинский словарь, 1904). После революции изучением К. яз. занялся проф. Н. Ф. Яковлев. Им разработана фонетика К. яз. («Таблицы фонетики К. яз.», Москва, 1923), собраны материалы для кабардинского словаря («Словарь односложных корней типа открытого слога», вып. I, Москва, 1927), классифицированы наречия К. яз. [«Краткий обзор черкесских (адыгейских) наречий и яз.», «Записки сев.-кавказского Горского краеведческого института», т. I, Ростов н/Д., 1928] и разработана грамматика К. яз.

С 1917 до 1920, до окончательного установления в Кабарде советской власти, предлагались два алфавита: сначала Долматова— на арабской основе, а потом Шеретлокова— на русской основе. В 1923 был опубликован новый алфавит на латинской основе Хуранова, в 1924 разработан новый проект кабардинского алфавита проф. Н. Ф. Яковлевым. В 1925 был предложен т. Барукаевым новый алфавит, который теперь официально принят областью.

Библиография: Кроме указанного в тексте—Чемазоков Б., История кабардинской письменности, «Записки Горского научно-исследовательского института», т. II.

Б. Чемазоков

КАБАРЭ — *см. «Эстрада».*

КАБИНКАНКАН — *см. «Мукунда Рам Чакраварти».*

КАБУКИ — *см. «Японская лит-ра».*

КАБУС-НАМЭ — *см. «Персидская лит-ра».*

КАВАЛЬКАНТИ Гвидо [Guido Cavalcanti, около 1259 — 1300] — итальянский поэт. Р. во Флоренции. К. — один из крупнейших представителей «нового сладостного стиля»— «dolce stil nuovo» *(см.)*. Время К. было эпохой интенсивного роста итальянского торгового капитализма и порожденной им молодой буржуазной культуры, прогресс к-рой начал сказываться во все более живом и глубоком изучении латинских (позднее — греческих) первоисточников и в развитии науки, конечно на первых шагах абстрактной учености — философии, богословия, права — в рамках схоластики. Величайшим европейским центром науки к этому времени стала Болонья.

Восторженный последователь болонской учености, К. сознавал себя прежде всего философом, или, еще вернее, тонким спорщиком и красноречивым ритором, общепризнанным популяризатором болонской мудрости среди флорентийских буржуазных кругов. Поэзия была для него родом ученолитературного оружия. Славу философа он предпочитал славе поэта. Впрочем его наиболее замечательная канцона «О любви»

комментировалась прежде всего как настоящий философский трактат. В этом отношении К. был последовательным представителем флорентийской группы первых культурных вождей буржуазии, относившихся к поэтической форме, как к способу увлекательно пропагандировать те общие истины, к к-рым она постепенно приходила. Однако поэзия, игравшая для К. служебную роль, благодаря своей большей свободе от схоластических традиций и большей близости к действительности отразила в себе новое ранневозрожденческое, прогрессивно - буржуазное начало в К. гораздо сильнее, чем его ученые труды.

У К. в старые формы сонета, канцоны, баллады, пастушеской идиллии вливается настоящая кровь современности. Встречаются горячие порывы лирики, совершенно отбрасывающие условные приемы. Если прибавить к этому замечательное чувство меры, к-рое отличает К. от «варварской грубости» его предшественников, и полную власть над уже богатым и гибким тоскано-итальянским яз., то мы будем иметь перед собой вершину «нового сладостного стиля». Целая плеяда поэтов (Дино Фрескобальди, Лапо Джанни и др.) окружала К. Но особую силу приобрела новая школа, когда рядом с Кавальканти стал заключивший с ним верную дружбу молодой Данте.

К. в личной жизни также стремился осуществлять блеск, свободу в большей мере, чем это считалось дозволенным до той поры. Его свободный и широкий образ жизни, возмущавший староверов и сделавшийся предметом подражания молодежи, его горячее участие в политической борьбе в рядах партии зажиточной и образованной буржуазии делают его типом зарождающегося нового человека, возвещающего грядущий Ренессанс. Его личность стала центром ряда легенд, объектом художественного изображения (ср. Бокаччо, Декамерон).

Придать изящные светские формы внешнему и внутреннему бытию своего класса, освободить личность от старых оков—вот чего добивается К. В этом отношении он шел значительно дальше Данте, хотя и должен был сохранять известную внешнюю осторожность. Конечно К. во многом еще оставался рабом схоластической схемы, но ведь и в недрах схоластики уже кипела борьба с католической ортодоксией, и буржуазная мысль высказывалась порой и там с большой дерзостью.

Прославленный кумир молодого развивающегося общества, К. окончил жизнь в тяжелом изгнании. Трудности его времени были велики. Поэтому в поэзии Кавальканти наряду с жизнерадостностью встречаются все сгущающиеся к концу облака меланхолии. Весна возрождения шла среди невзгод и бурь, к-рые ломали ее первых героев, как мы знаем это и из судьбы великого Данте *(см.)*.

Библиография: I. Стихотворения К. изданы впервые в так наз. изд. «Giuntina», 1527; след. изд. — A. Ciciaporci, Firenze, 1813; Arnone N., Firenze, 1881; Ercole P., Livorno, 1885; Rivalta E., 1902.

II. Fletcher J. B., The philosophy of love of Guido Cavalcanti, Boston, 1904; Vossler K., Die philosophischen Grundlagen zum «süssen neuen Stil» des G. Guinizelli, G. Cavalcanti und D. Alighieri, Heidelberg, 1904; Gatta L., G. Cavalcanti, negli albori del dolce stil nuovo, Palermo, 1905.

А. Луначарский

КАВЕРИН Вениамин Александрович [1902—] — современный беллетрист и литературовед. Получил образование в Институте восточных яз. и в Ленинградском университете. Был членом лит-ой группы «Серапионовы братья» *(см.)*. Первый рассказ К. вышел в 1920. К.—представитель молодого поколения буржуазной интеллигенции, в юности пережившего гибель своего класса и крушение всего привычного уклада. Отсюда—стремление уйти от чуждой и гнетущей советской действительности, ощущение своей никчемности и беспочвенности, прикрываемое поверхностной иронией и формалистическим штукарством. Первые произведения К.—фантастические рассказы, явно написанные «под Гофмана», переполненные мистикой и нелепостями, отличающиеся смешением ужаса перед действительностью с нигилистической клоунадой. Этому вполне отвечают формальные особенности первых произведений К.: клочковатая композиция и смещение плоскостей, соединение напряженного лиризма с нарочитым обнажением приема и т. д. Это же отталкивание от советской действительности выражено в талантливой повести «Конец хазы» [1925]: квазиреалистическая история воровского притона и его геройской гибели противопоставляется советским будням совершенно так же, как в рассказах 1921—1922 реальный мир противопоставлялся фантазии. Повесть «Девять десятых судьбы» [1925], рисующая Октябрьскую революцию в Ленинграде, не оказалась, вопреки некоторым предположениям, сдвигом в сторону сближения с пролетарской революцией, и дальнейшие произведения—«Кутумские часовщики», «Ревизор»—продолжали линию ирреализма и формалистических ухищрений. Последний роман К. «Скандалист» [1928]—свидетельство осознания автором коренной порочности своего общественного и лит-ого пути. Это—беспощадный и меткий памфлет на среду буржуазных литературоведов и художников. Роман вскрывает никчемность не только последышей старой академической науки, но и вождей формализма. Формалист Виктор Некрылов признается: «Товарищи, больше нельзя отшучиваться. Мы хотели обшутить современность, а правыми оказались те, которые не шутили». Значение романа К. как документа, разоблачающего банкротство формалистов и вообще внутренних эмигрантов в лит-ре, велико, но это—значение чисто негативное. К. осознал банкротство своей группы, но выхода в живую советскую жизнь все еще не видит. Он рвет с теми, кто отшучивался, но попрежнему далек от тех, к-рые не шутили и не шутят. Историко-литературное исследование К. «Барон Брамбеус» бога-

то фактическим материалом, но научного значения не имеет, ибо неоформалистская методология «лит-ого быта» бессильна обнаружить закономерность лит-ого развития *(см. «Метод формальный»)*.

Библиография: I. Мастера и подмастерья, изд. «Круг», М., 1923; Рассказы, изд. «Круг», М., 1925; Конец хазы, изд. «Жизнь искусства», Л., 1926; Девять десятых судьбы, Гиз, М.—Л., 1926 (изд. 3-е, 1929); Ночь на 26-е октября, изд. «Прибой», Л., 1926; Большая игра, изд. «Огонек», М., 1926; Воробьиная ночь, изд. «Круг», М., 1927; Бубновая масть, изд. «Книжные новинки», Л., 1927; Скандалист, или вечера на Васильевском острове, изд. «Прибой», Л., 1928; Барон Брамбеус, Изд-во писателей в Ленинграде, Л., 1929. Для детей и юношества: Осада дворца, М.—Л., 1926; Впереди всех, Гиз, М.—Л., 1926 (обе книги—по нескольку изданий).
II. Переверзев В. Ф., На фронтах текущей беллетристики, «Печать и революция», 1923, IV; Лелевич Г., По журнальным окопам, «Молодая гвардия», 1924, VII—VIII; Браун Я., Десять странников в «осязаемое ничто», «Сибирские огни», 1924, I; Горбачев Г., Современная русская литература, Л., 1928; Селивановский А., Островитяне искусства, сборник «В литературных боях», Л., 1930.
III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917 — 1927), т. I, Гиз, М.—Л., 1928.
Г. Л.

КАВЬЯ [Kāvya] — термин древнеиндийской поэтики, означает художественное произведение, отвечающее канонам поэтики и стилистики. В более узком значении К. (точнее махакавья — «большая поэтическая форма») обозначает эпос, роман или лироэпическое произведение на мифологический или исторический сюжет.

Языком К. может быть санскрит, пракрит или апабхрамша *(см. «Индийские языки»)*, формой изложения — метрическая (padya), прозаическая (gadya) или смешанная (miçra).

Европейские исследователи обычно употребляют термин К. для обозначения метрических форм (К.—лит-ый эпос, Kunsteпos), применяя к прозаическим термин «роман». Историю этой типичной для придворной поэзии формы — *см. «Индийская лит-ра»*.

КАГАН Абрам [Awrom Kagan]—современный еврейский советский писатель. В 1923 дебютировал небольшим сборником стихотворений «Karbn» (Борозды). В свое время ценность их выражалась в том, что поэт сумел остаться в стороне от болезненно-националистических переживаний, так или иначе окрасивших значительную часть еврейской поэзии того времени и служивших ширмой, за к-рой еврейская мелкобуржуазная интеллигенция скрывала свое банкротство перед пролетарской революцией. К. наоборот сумел возвестить в своих стихах о радости жизни и творчества в такое время, когда жизнь еврейского населения после пережитых ужасов контрреволюции на Украине и в Белоруссии еще далеко не вошла в нормальное русло. В 1928 К. выпустил свой первый роман «Люди из алькова», в котором делает попытку отозваться на жгучие вопросы современности: развития йэпа, дифференциации интеллигенции, роли партии, культурной революции. В романе изображена мелкая буржуазия во всех видах ее приспособленчества. В 1930 Каган издал книгу рассказов «Обломки».

За последние несколько лет К. выделился как активный работник еврейской секции ВУСПП и секретарь редакции еврейского ежемесячника пролетарской лит-ры «Prolit».

Библиография: II. Гофштейн Д., Предисловие к «Karbn», изд. «Widerwuks», Киев, 1923; Кушниров А., ст. в журн. «Strom», М., 1924, V—VI, и «Di Rojte Welt», Харьков, 1929, IX.
М. К.

КАГАНА М. [Mozes Kagana, 1896—]—венгерский пролетарский писатель и публицист, выступил в печати в 1917 — в активистско-экспрессионистском журнале «Ма» (Сегодня) как анархо-синдикалист. Последующая эволюция политических взглядов К. в сторону коммунизма повлекла за собой его отход от экспрессионизма. Произведения К. становятся образцом своеобразной политической лирики, к-рую буржуазные эстеты именуют «лирикой передовицы». В конце 1918 К. совместно с поэтом А. Барта переводит книгу Ленина «Государство и революция» и за распространение ее подвергается аресту и жестокому насилию. Начиная с этого времени К. становится постоянным объектом для нападок буржуазной и соц.-дем. прессы. Во время советской диктатуры К. боролся в рядах Красной армии и писал агитационные стихи («К красным солдатам» и др.). После падения соввласти К. переезжает в Вену, где принимает участие в коммунистическом движении и сотрудничает в выходящем там активистском журнале «Ма», в котором напечатана его первая прозаическая вещь — «En, Te, O» (Я, ты, он, 1921). Когда журнал «Ма» стал приобретать правую ориентацию, К. вышел из него и присоединился к группе пролетарских писателей «Egyseg» (Единство). Окончательно на позиции пролетарского реализма он переходит во время своей нелегальной работы в Румынии, где пишет стихи и рассказы, отображающие политическую борьбу. Сначала его стихи появляются в коммунистических газетах, а затем уже целой книгой «Morgulom» (Движение, Вена, 1924) под псевдонимом Térrtő (Обращатель). В 1926 К. с рядом товарищей был арестован румынской охранкой и подвергнут жестоким пыткам. Когда газеты подняли по этому поводу тревогу, сделана была попытка (по часто практикующемуся в Румынии способу) застрелить его «при попытке к бегству». К. убит не был, но получил настолько тяжелую рану, что пришлось ампутировать правую ногу. После этого он был приговорен к пятилетнему заключению. Однако и здесь революционная устремленность не покинула К. Он проводит в заключении марксистские беседы с сидящими вместе с ним рабочими и бедняками-крестьянами, за что по новому обвинению приговаривается дополнительно к семилетнему заключению и переводится в одну из «известнейших» в Румынии тюрем — в Добтана.

В начале 1930 К. благодаря давлению общественности, многократным протестам международных революционных писательских организаций был освобожден. В настоящее время он живет в Германии и занимается

подготовкой к печати своих работ, написанных во время заключения. Некоторые из них уже появились в печати и свидетельствуют о дальнейшем развитии К. на основе пролетарского реализма. Одна из этих работ дает потрясающую картину тюремной жизни в Румынии (вышла на русском яз. в изд. МОПРа под названием «Камень и железо»). Ряд рассказов, черпающих свою тематику из борьбы румынского пролетариата, был напечатан в немецкой, венгерской периодической печати (на русском яз.—в «Вестнике иностранной литературы», «Путь МОПРа»). Большая повесть Кагана «Tarackos» подготовлена к изданию изд-вом «Московский рабочий». *А. Барта*

КАДЕН-БАНДРОВСКИЙ Юлий [1885—]—современный польский писатель (Каден—псевдоним). Выступив еще в 1911 с повестью «Niezguta», К.-Б. приобретает популярность лишь в послевоенной Польше, становясь характерным выразителем психоидеологии мелкобуржуазной интеллигенции, борющейся вместе с национальной буржуазией за национально-политическую независимость фашистской Польши. Основной темой ранних его произведений является сопоставление силы и слабости — слабого и сильного человека. Для К.-Б. — выразителя устремлений националистической буржуазии, захватившей власть, — понятие силы становится основным критерием в оценке человеческих и общественных отношений и перерастает в проблему власти. Это понятие, взятое вначале как моральный критерий, получает после победы национальной буржуазии новую направленность. К.-Б. в «Генерале Барч» (в лице генерала Барч изображен Пилсудский) восхваляет не просто силу, а силу как специфически диктаторское начало, захватившее в свои руки власть. Книга носит яркий политический, фашистский отпечаток. Сторонник Пилсудского как личности и вождя, полностью принимая его политическую программу, К.-Б. подвергает критике деятельность промышленной буржуазии. С этой стороны особенно показателен цикл «Czarna skrzydla», состоящий пока из двух крупных вещей — «Lenora», «Tadeusz» (Wydawnictwo raktodu narodowego im Ossolins im Kich, Lwów, 1929).

Здесь К.-Б. изображает почти нищенское положение горняков, еще более резко оттеняемое жизнью буржуазии и высших служащих предприятий. С иронией, переходящей в злобное издевательство, рисует К.-Б. директоров предприятий, в особенности директора-поляка Кострыня. Писатель ловит Кострыня в минуты интимнейших переживаний, чтобы раскрыть всю его низость и сопоставить ее с официальным его положением—директора, имеющего власть над рабочими.

Депутат сейма, социалист Меневский (довольно удачная пародия на Дашинского) обрисован в таких же презрительных тонах. Он не утрирован, как Кострынь,—это яркая сатирическая и вместе с тем точная характеристика ППС, ее продажности и ничтожества. Контрастом этой паре является лишь коммунист Душ. Правда, характеристика его как коммуниста более чем сомнительна, но Душ — «сильная личность», близкая К.-Б. ...как «орудие» в борьбе с ненавистной ППС. Счеты с ППС сводят однако не рабочие и не коммунисты, а герой К.-Б.—интеллигент Тадеуш, сын лидера ППС Меневского. Для борьбы с социал-соглашателями Тадеуш ищет сильных и справедливых людей и находит их среди «смелых, преданных родине и бескорыстных» сторонников Пилсудского.

Переходя к беглой обрисовке стиля К.-Б., следует прежде всего отметить его глубокую реалистическую основу, переходящую подчас в натурализм в духе Золя или Лемонье. К.-Б. подобно Золя никогда не делает описание самоцелью. Творчество К.-Б. колеблется между натуралистическим объективизмом и сентименталистской эмоциональностью, давая в лучших местах своеобразный их сплав. В частности интересную модификацию натурализма и сентиментализма представляет диалог у К.-Б., складывающийся как бы из точных реплик отдельных персонажей, «фотографически» закрепленных автором, и лирических недомолвок, продолжающих эти реплики и вносимых автором или от себя или от собеседника. К недостаткам стиля К.-Б. следует отнести недостаточную композиционную слаженность его произведений. Вытекает это из натуралистическ. симпатий автора, увлекающих его иногда к особой тщательности при выписке отдельных этапов повествования, что нарушает стройность архитектоники. Этим частично объясняется неудача К.-Б. в области драмы, где он также пробовал свои силы.

Библиография: Niezgula, Powieść, Lwów, 1911; Zbytni nowele, Kraków, 1914; Iskry, Wiedeń, 1915; Bitwa pod Konarami, Wiedeń, 1915; Mogiły, wyd. 2-e, Lublin, 1916; Spotkanie, Novele, Warszawa, 1917; Wyprawa Wileńska, Warszawa, 1919; Podpułkownik Lis-Kula, wyd. 2-e, Warszawa, 1919; Wianki, Warszawa, 1920; Wiosna 1920 roku, Warszawa, 1921; Pilsudczycy, wyd. 2-e, Warszawa, 1921; Próch, Powieść, wyd. 2-e, Warszawa, 1921; Rubicon, Novele, Warszawa, 1921; Zawody, Novele, wyd. 2-e, Warszawa, 1922; General Barcz, Powieść, Warszawa, 1923 (русск. перев. с предисл. Д. Заславского, «Прибой», Л., 1926); Wakacje moich dzieci, Novele, Warszawa, 1924; Przymierze serc, Novele, Warszawa, 1924; Europa zbiera siano (картины послевоенной Зап. Европы), Lwów — Warszawa, 1927; Nad brzegiem Wielkiej Rzeki, Lwów—Warszawa, 1928; Rzymianie wschodu, Warszawa, 1928; Na progu, Warszawa, 1928; Lenora (cykl «Czarne skrzydła»), wyd. 2-e, Warszawa-Lwów, 1929; Luk, Powieść, wyd. 2-e, Warszawa, 1929; Tadeusz (cykl «Czarne skrzydła»), Warszawa—Lwów, 1929. *Л. Э.*

КАДЕНЦИЯ — 1. Каданс, «падение»; несколько расплывчатое стиховедческое понятие, соответствующее, по существу, понятию ритмической инерции *(см. «Ритмика»)*, т. е. той или иной системе, управляющей повторяемостью данных ритмических единиц и их характеризующей; так, в этом смысле можно говорить о хореической К., т. е. о том своеобразном ритмическом характере, к-рый присущ стихам типа: «′⏑′⏑′⏑′⏑...» — «Мчатся тучи, вьются тучи» (Пушкин), о ямбической К.: «⏑′⏑′⏑′⏑′⏑...»—«Мой дядя самых чест-

ных правил» (Пушкин) и т. д. 2. Своеобразное выделение конца ритмической единицы (при помощи «удлинения» последнего слога, понижения интонации и т. п.), закономерно проводимое на всем протяжении данного ритмического движения. В этом значении К.—постоянное явление речитативного чтения; образец церковного речитатива с К. в конце (и в начале) каждого колонна приведен у Томашевского («Теория лит-ры», стр. 61). *(См. «Стихосложение», «Ритмика»).*

КАДРИ Якуб [1890—]—современный турецкий прозаик, политический деятель, один из активных руководителей кемалистской «народной» патрии, член турецкого национального меджлиса. Р. в Каире, в семье крупного помещика.

Творческий путь К. характерен для той группы помещичьей интеллигенции, к-рая в довоенный период избегала социальной борьбы, увлекаясь эротической мистикой, но после войны сделала резкий поворот в сторону социальных тем, вопросов национального движения.

К.—типичный представитель этой интеллигенции. В дореволюционный период он создал такие произведения, как «Бир-Сер-Энджам», «Истимдад», «Эрэнлреин-багындан». Эти произведения его—лучшие образцы турецкой прозы. Последнее—в особенности; в лирико-повествовательной форме оно отражает душевные переживания интеллигента-мистика, воспринимающего мир как прекрасную тайну. В период войны К. делает некоторый шаг вперед, в сторону освобождения от мистики и вскоре после войны в значительной мере порывает с мистическим мировоззрением. Его освобождение знаменуется романом из жизни мистической секты «бекташи», «Нурбаба», где с большой искренностью изображена внешне идиллическая, но внутренне жестокая жизнь сектантов. В лице Нигяр К. создает образ женщины, понявшей обман мистики, в атмосфере к-рой она жила. Но К. не вскрывает социальных корней сектантства и свое разоблачение сводит к сексуально-любовным отношениям. Заинтересовавшись этой темой, К. отвлекается от реальных социальных отношений внутри секты, где, по его мнению, господствует не экономическая, а половая эксплоатация. Это отчасти приближает его к Халиде Эдиб-Ханум *(см.)*, к-рая изображала тот же «вечный» половой антагонизм. Последние годы К. продолжает борьбу за преодоление мистики; тематика его актуализируется, и он свое творчество посвящает героической борьбе националистической интеллигенции после революции 1908. Но все же основные образы последних произведений К. во многом отмечены его прежними мистическими настроениями.

Кадри, являясь одним из лучших художников слова современной Турции, вместе с тем—деятельный журналист кемалистского направления.

Библиография: I. Нурбаба, Бир-Сер-Энджам, Сергюзешт (есть русск. перев.), Киралык-Конак, Истимдад, Эренлерин-багындан, Рахмет Кадынлак вэ кадынларымыз и т. д.

П. Исмаиль Хабиб, История новой турецкой литературы, Константинополь, 1925; Исмаиль Хикмет, История турецкой литературы XX в., Баку, 1926.

А. Назим

КАДЫРОВ—*см. «Узбекская лит-ра».*

КАЗАКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. *УСТНАЯ ЛИТ-РА.*—Богатство и своеобразие устной лит-ры казаков сравнительно давно привлекли к ней внимание ученых.

В разработке казакского фольклора принимало участие много исследователей из среды самих казаков и, чаще, других национальностей: Чокан Валиханов, Диваев, Байтурсунов, Шонанов, Кеменгеров, а также: Радлов, Мелиоранский, Ильминский, Лютш, Катаринский, Деревицкий, Юдахин и др. Из новых изданий, следует отметить журнал «Çana edebijat» (русск. «Жанга эдебият»—«Новая лит-ра») и др. Все исследователи отмечают у казаков культ слова: уменье говорить и дар импровизации. Сказители и «краснобаи» («шешены») находились, естественно, в материальной зависимости от баев, и это, по наблюдениям В. В. Радлова, отражалось на их репертуаре; но, по замечанию того же ученого, при всяком удобном случае певцы, учитывая социальный состав аудитории, непрочь были направить на своих «покровителей» стрелы ядовитой сатиры. По мнению В. В. Радлова, лит-ый фольклор казаков характеризуется преобладанием лирических жанров. В песнях и сказках великолепно отражается казакский быт: проводы невесты и вообще свадебный ритуал (свадебные песни принимают иногда характер состязаний между певцами), причитания по покойникам, шаманские заклинания, к-рые были развиты у казаков (лишь внешне усвоивших ислам) и находились в руках так наз. «баксы». Фольклор казаков интересен в социальном отношении (ср. версии о делении народа на «черную кость» и «белую кость», якобы потомков Чингиз-хана, а также указания на формы скотоводства и народного хозяйства); кроме того он дает интересный материал, параллельный фольклору других народов. Так, в казакском фольклоре отмечены рассказы из цикла преданий о Соломоне, из «1001 ночи», легенды об Александре Македонском и даже версия о Полифеме и циклопах, поразительно совпадающая с греческой. Более старыми представляются влияния монгольское (сказание о Чингизе, с которым казаки пытаются связать себя в генеалогическом смысле) и ногайское (предания об Едигее, Шорабатыре и др.).

ПИСЬМЕННАЯ ЛИТ-РА.—Казакская письменная лит-ра возникает под непосредственным влиянием ислама. Ислам был принят казаками в тот период, когда они жили еще отдельными родами, управляемые родовыми ханами и феодалами, которые систематически организовывали с целью грабежа набеги на своих соседей. После принятия ислама эти же набеги проходили под знаком религии. Казакские ханы и феодалы являются первыми проводниками ислама среди казаков. Вся литература, возникшая в этот

Дмитровская районная библиотека

период, отражает и воспевает интересы феодалов и ханства и идеи ислама. Значительная часть К. л. этого периода—переводы с татарского и арабского. Яз. этой лит-ры был не чисто казакский, на нем сказалось большое влияние татарского и арабского яз.

После завоевания казакских степей царской властью постепенно разрушается старый феодально-родовой строй. Казакские ханы и родовые феодалы постепенно теряют былое господство. Главным хозяином казакских степей становится русский царь со своими ставленниками. Начинается колонизация и заселение казакских земель; в казакских районах строятся военные крепости и русские города. Казаки вытесняются с лучшей земли в степи, насаждается новая система управления. Возмущение политикой царской власти с каждым годом усиливается среди казаков и в 60-х—80-х гг. XIX в. выливается в открытые восстания. Во главе движения поспешили встать потомки ханов и родовые феодалы, стремившиеся к восстановлению своего господства. Полоса э их восстаний в период распада казакского феодализма и ханства получила отражение и в К. л. Основные мотивы К. л. этого периода — пессимизм, неверие в будущность казакского народа, идеализация старого быта и старых традиций, проклятия «угнетателям-русским». Наиболее характерными поэтами этого периода можно считать Шортанбая, Нармамбета Исатая, Мурата, Шанкерей Букеева, Абубакир Молда и других.

В конце девятнадцатого и в начале двадцатого века зарождается казакская буржуазная лит-ра. Этот период совпадает с усиленным проникновением в казакские степи торгового капитала, с выходом на общественную арену молодой казакской буржуазии и ее идеолога — казакской националистической интеллигенции. Родоначальником казакской буржуазной литературы считается Абай Кунанбаев. Продолжателями его дела выступают Байтурсунов, Дулатов, Худайбергенов, Карашев Омар. За ними идут поэты из тогдашней молодежи: Магжан Джумабаев, Сабит Донентаев, Маметов Ахмет, Утетлуев, Торайгыров, Султан-Махмуд, Скребаев, Майлин Бейымбет, Сейфуллин Сакен и др. Все эти писатели до революции являлись представителями в общем одного направления. Основными мотивами их творчества были индивидуализм, национализм и панисламизм. Писали они преимущественно стихи, по большей части на просветительные и общественно-политические темы, в частности—о казакской забитости, темноте, о царском гнете над казаками, отвлеченно призывали казакский народ к культуре, к объединению, разоблачали и проклинали родовую вражду, идеализировали старые времена и т. д.

Характерной чертой всей казакской дореволюционной лит-ры является абсолютное игнорирование и отрицание классовых противоречий в казакском ауле, выпячивание роли «надклассовой», «национальной» интеллигенции, проповедь «единой» цели, «единых» интересов всего казакского народа. Идейными вдохновителями и вождями этой идеологии в дореволюционной лит-ре были Байтурсунов и Дулатов. Возглавляя всю националистическую интеллигенцию, они одновременно идейно возглавляли и К. л. Тогдашние молодые казакские писатели равнялись по ним, подражали им и учились у них. Казакская буржуазная лит-ра наибольшего развития достигает в период времени между Февральской революцией и советизацией Казакстана. Наиболее крупными представителями этой литературы являются из прозаиков — Ауэзов *(см.)*, Аймаутов, Кеменгеров, из поэтов — Магжан Джумабаев, Торайгыров и Кулеев.

В первые годы установления советской власти в Казакстане, в годы организации автономной Казакской республики, известная часть казакской националистической интеллигенции переходит на сторону советов. Но, несмотря на это, по своей идеологии она все же оставалась буржуазной и националистической. Эту идеологию особенно четко и ярко выявила она в лит-ре. Ауэзов в своих наиболее крупных произведениях («Кара-Коз», «Энлик-Кебек») воспевает жизнь казакских легендарных богатырей. Сюжеты всех произведений Ауэзова взяты исключительно из дореволюционной жизни. Героями у него гл. обр. являются или интеллигенты-националисты или легендарные казакские богатыри. Последовательно такую же позицию занимает Ауэзов и в критике. В своей критической статье Очерки современной К. л.» он доказывает, что господствующим направлением в современной К. л. «должен быть романтизм средних веков. Казакские рыцари типа Акан Серы должны стать героями сегодняшней литературы».

Аймаутов занимает несколько своеобразное положение, отражая в лит-ре мелкобуржуазную идеологию. Аймаутова отличает от большинства писателей то, что он пишет гл. обр. на современные темы: все его герои взяты из современной казакской жизни. Его любимые герои — казакский бедняк, середняк и интеллигент из мелкобуржуазной среды, но большей частью он отражает наиболее отсталые, наиболее реакционные взгляды этих социальных групп. Многие его произведения пропитаны крестьянской ограниченностью, национальным шовинизмом, окрашены пессимизмом. Можно отметить его роман «Карткожа», повести «Казыл-Бике», «Елес», «Конекейдын Жазыги», пьесу «Шерниаз», рассказ «Кошпели Кожебай» и т. д. До 1925 Аймаутов занимался также критикой. Но и в этой области он стоял на позиции мелкобуржуазного идеалиста-националиста.

В пореволюционной К. л. наиболее активным и ярким идеологом казакской буржуазии является Магжан Джумабаев. Магжан Джумабаев до 1925 выступает ярым противником советской власти и пишет

контрреволюционные стихи против коммунистов и против революции. В первые годы советской власти он проповедует «объединение всего Востока против Запада» («Восток». «Огонь», «Свобода» и др.), но позднее, убедившись в своей беспомощности, ударяется в мистику, пессимизм («Каркыт», «Баян», «Смерть» и др.). В 1927 Джумабаев несколько «меняет вехи», пишет свое известное стихотворение «90», где убеждает казакских читателей, что он теперь за «90», отказываясь от «10» (баев), и т. д. Но и тут у него никакого серьезного перелома не было. Это был просто маневр—своеобразное казакское сменовеховство, как показали последующие произведения Джумабаева («Думы», «Письма» и др.).

Первые ростки советской К. л. появились в 1919—1920. Из писателей революционной К. л. можно отметить Сейфуллина, Майлина, Джансугурова, Муканова С., Токмагамбетова А., Калмакана, Сыздыкова, Мусренова Турманжанова, Малдыбаева и др.

До 1925 левое крыло К. л. в основной массе представляло собой попутническую лит-ру. Большинство советских писателей, включая и коммунистов, тогда еще являлись в лит-ре типичными попутчиками. Перелом в К. л. наступает приблизительно с 1925. Именно с этого периода [1925 — 1926] писатели-коммунисты начинают выявлять свое лицо и в лит-ре, постепенно освобождаясь от групповых националистических и алаш-ордынских влияний (Майлин, Сейфуллин, Джансугуров); в эти же годы в К. л. появляются новые писатели из революционной молодежи—Токмагамбетов, Аскар Калмакан, Малдыбаев, Сыздыков и др. Впервые в их произведениях казакский аул получает наиболее полное отражение, впервые в лит-ре правдиво описывается жизнь казакского батрака и бедняка.

Классовая борьба в ауле, угнетение бедняка баями, защита интересов казакской бедноты советскими органами становятся главными темами новой К. л. Правда, в новой К. л. все еще преобладают пока крестьянские и попутнические настроения. Большинство ее представителей в основном еще революционные крестьянские писатели, многие казакские писатели только еще в стадии оформления своей пролетарской идеологии. Но тем не менее пролетарская литература за последние годы начинает уже развиваться и делает значительные успехи в смысле охвата тем и показа новых людей, новой жизни казакского рабочего, батрака и крестьянина-бедняка. Нет никакого сомнения в том, что в ближайшем будущем она достигнет еще бо́льших успехов, и не за горами то время, когда пролетарская лит-ра постепенно, но верно завоюет гегемонию и в К. л. Бурный рост казакского пролетариата (Турксиб, Карсакпай, Риддер, Эмба-нефть и т. д.), рост колхозного движения, коренное переустройство хозяйства и быта аула — все это, безусловно, создаст благоприятные условия для более успешного и быстрого развития казакского пролетарского творчества. Из представителей современной попутнической лит-ры можно отметить талантливого драматурга Шанина, из писателей — поэтов Даулетбаева, Салкена, Байзакова, Тайчикова, Малабаева и др. Из писательских организаций в Казакстане пока имеется только Казакская ассоциация пролетарских писателей (КазАПП).

Библиография: I. Устная лит-ра: работы Диваева (многочисленные статьи в казанских и туркестанских изданиях); Сказки, былины и пр., собранные А. Диваевым и А. Мельковым; Валиханов Ч., ст. в «Записках русского географического о-ва», т. XXIX; Потанин, ст. в «Живой старине», 1916; «Труды О-ва изучения Киргизского края», вып. III, Оренбург, 1922; Радлов В. В., Образцы литературы тюркских племен, изд. Академии наук, 1927.

Библиографические указатели: Харузин, «Этнографическое обозрение», 1891, № 2; Алекторов, «Записки Казанского университета», 1901; Вознесенская Е. А. и Пиотровский А. Б., Материалы для библиографии по антропологии и этнографии Казакстана, Л., 1927.

II. Каменгеров, Из истории казакского народа, 1925; Тогжанов Г., Поэзия Магжана и критика Аймаутова, Центриздат, М., 1925; Байтурсунов, Теория словесности, 1926; Тогжанов Г., Вопросы казакской литературы, 1929.

Г. Тогжанов

КАЗАКСКИЙ ЯЗЫК — ныне государственный на территории Казакской АССР, до революции был известен под названием «киргизского», или «казак (кайсак)-киргизского» в силу известного смешения русскими двух этнографических терминов: «казак» и «киргиз» (до революции «кара-киргиз»). В диалектологическом отношении К. яз., несмотря на огромный размер своей территории, представляется почти единым (мнение П. М. Мелиоранского); во всяком случае его диалектические черты и схема его дробления не установлены до сих пор. В социологическом отношении необходимо отметить язык мулл, к-рые являлись проводниками ислама и, получив образование в Казани или в Туркестане (местных школ не было), пытались придать своей родной речи черты татарского или чагатайского языков. Этой искусственной речи противополагается «бедный» язык неграмотной части населения, где процент иностранных слов минимален. Попытка создать лит-ый яз. увенчалась успехом только после революции; прежде (особенно после 1905) выступали отдельные авторы, часто находившиеся под влиянием русской лит-ры (перевод на К. яз. басен Крылова и письма Татьяны из «Евгения Онегина»), но их усилия реформировать алфавит и строй речи были несостоятельны. После 1917 был изменен применявшийся и прежде арабский алфавит в смысле его приближения к фонетике К. яз.; в настоящее время Казакстан провел латинизацию алфавита. Развитие грамотности и расширение сети школ втягивают массы в работу по созданию лит-ры и обогащению языка.

Библиография: Грамматики: Мелиоранского П. М. (ч. 1, СПБ., 1894, ч. 2, СПБ., 1897); Ильминского Н. И. («Записки Казанского университета», 1860 и 1861); словари: Букин Ши-Мухаммед, Русско-киргизский и киргизско-русский словарь, Ташкент, 1883; а из новых: Лаптев И., Материалы по казак-киргизскому яз., М., 1900; Кирг.-русск. словарь, Оренбург, 1903; Каменгеров,

КАЗАКСКИЙ АЛФАВИТ

Байтурсуновский алфавит		НТА	Примерное произношение
До 1927	После 1927		
ا	ا	a	а
ب	ب	в	б
پ	پ	p	п
ت	ت	t	т
ج	ج	ç	ж
چ	Нет, замен. ش	c	ш
د	د	d	д
ر	ر	r	р
ز	ز	z	з
س	س	s	с
ش	ش	c	ш
غ	ع	ŋ	глубокое (заднее) проточное г
ق	ق	ç	глубокое (заднее) к
ك	ك	k	к
گ	گ	g	г
ڭ	ڭ	ŋ	н задненебное, нем. ng в сл. lang
ل	ل	l	л, ль
م	م	m	м
ن	ن	n	н
و	و	o ө	о нем. ö
ۇ	ۇ	u y	у нем. ü более узкое
ۋ	ۋ	v	белор. ў, англ. w
ە	ە	e	е
ى	ى	i ь	и звук типа ы
	ي	j	й
ې	Нет, замен. ە	e	е приближ. к и
ء	ء	-	знак смягчения гласной «даджин»

Бурлаков и другие, Казакско-русский словарь, Ташкент, 1926; Шонанов Т., Самоучитель киргизского яз. для русских, словарь и грамматика, Кзыл-Орда, 1927; Архангельский Г. В., Грамматика казакского яз., под ред. Камеигерова, Ташкент, 1927; Камеигеров, Учебник казакского яз., Ташкент, 1928. *Н. Дмитриев*

КАЗАНОВА Джованни Якопо (Джакомо) [Giovanni Jacopo (Giacomo) Casanova, 1725—1798]—итальянский авантюрист, автор «Воспоминаний» — ценнейшего документа по бытовой истории дореволюционной Европы XVIII в. и увлекательной автобиографии. Сын дворянина и дочери сапожника, актрисы Дзанетты Фарузи, К. провел всю свою жизнь в странствованиях, соприкасался с королевскими дворами и выдающимися людьми своего времени (Вольтером, Гельвецием, Даламбером и др.). В ненасытной жажде наслаждений, составлявшей основной импульс его существования, К. пренебрегал общепризнанной общественной моралью, практикуя шантаж и обман, лишь бы они приводили к желанной цели. Лишенный земельной собственности, не занимая никакого определенного положения в тогдашнем дворянско-буржуазном обществе, К. один из тех многочисленных «изобретателей», «прожектеров», аферистов и дельцов всякого рода, к-рые вызваны были на поверхность общественной жизни лозунгом обогащения во что бы то ни стало, выкинутым нарождавшейся и крепнувшей буржуазией и представлявшим результат колониальных завоеваний («Колониальная система провозгласила обогащение последней и единственной целью человечества», «Капитал», т. I). К.—наследник испанского picaro (плута, пройдохи), но более агрессивен; в новой общественной обстановке, в к-рой господствующий класс — земельное и служилое дворянство — вынужден благодаря новым производственным отношениям мириться с вторжением в его среду классово-чуждых элементов, имеет бо́льшие возможности выдвижения. Занятие алхимией, кабалистикой, карточной игрой и пр. не представляет для него самоцели (как у других авантюристов XVIII в., напр. у не менее известного Калиостро) — это для него лишь первая ступенька по пути социального восхождения; женщина — вот кто широко открывает двери во все сферы общества этому авантюристу. Вот почему «Воспоминания» К. переполнены многочисленными эпизодами любовных связей.

На фоне этой бурной, полной самых разнообразных приключений и встреч жизни автором выткана достаточно правдивая картина быта и нравов высшего общества XVIII в. накануне Великой французской революции, картина, ярко характеризующая всю степень разложения дворянства. Будучи влюблен в это общество, строго придерживаясь его традиций даже после того как Великая революция уничтожила его господство, К. все же больше всего влюблен в себя и в свои переживания. Ареной его деятельности были все страны Европы, и потому

«Воспоминания» К. представляют единственную в своем роде книгу об Европе XVIII в. «Воспоминания» К. и их автор породили богатейшую лит-ру и привели даже к созданию специальных обществ, занятых изучением жизни авантюриста и его богатого лит-ого наследия. Художественная лит-ра нашла в «Воспоминаниях» богатейший источник сюжетов. Сексуальная психология продолжает интересоваться К. как своеобразным биологическим типом.

Библиография: I. Полного издания «Воспоминаний» К. нет до сих пор: издательство Brockhaus в Лейпциге, во владение к-рого попали подлинные «Воспоминания» в 20-х гг. прошлого века, выпустило их свое время с сильными купюрами. Имеются сведения, что в ближайшее время оно приступит наконец к полному изданию. Переводы «Воспоминаний» имеются на всех европейских яз. На русском яз. были изданы только отрывки. Мемуары, под ред. В. Чуйко, СПБ., 1887(«Европейские писатели и мыслители»); Сто приключений, СПБ., 1901; Воспоминания, сокр. перевод, Берлин (Джакомо Казанова де Сейнгайль). Исторические работы: Storia della turbulenze della Polonia dalla morte di Elisabeta Petrowna fino alla pace fra la Russia e la Porta, 1774; Di aneddoti veneziani militari e amorosi del secol decimoquarto, 1782. По математике: Solution du problème déliaque demontrée. Утопический роман: Isocaméron, ou l'histoire d'Édouard et d'Élisabeth qui passèrent quatra vingt ans chez les mésamicres. Переложение «Илиады» в формесонетов: Dell'Iliade di Omero, tradotta in ottave rime, 1778.

I., Цвейг Стефан, Три певца своей жизни, Собр. сочин., т. IV, изд. «Время», Л., 1929 Муратов П., Образы Италии, т. I, изд. 3-е, «Научное слово». М., 1917. Ottmann. Jacob Casanova von Seingalt, sein Leben und seine Werke, Stuttgart, 1900; Maynial, Casanova et son temps, P., 1912; D'Ancona A., Viaggiatori e d'avventurieri, Firenze, 1912; Le Gras J., L'extravagante personne de C., P., 1922.

III. Kawa, Contributo alla bibliographia di J. Casanova, Torino, 1910.

Н. Узин.

КАЗАНСКО-ТАТАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — *см. «Татарские лит-ры».*

КАЗАНСКО-ТАТАРСКИЙ ЯЗЫК — *см. «Татарские языки».*

КАЗАЧЬИ ПЕСНИ — *см. «Песни».*

КАЗБЕГИ Александр [1848—1893] — выдающийся грузинский беллетрист. Происходил из состоятельной дворянской семьи. Воспитывался среди грузинских горцев и обстоятельно изучил нравы и обычаи горских племен. Высшее образование получил в Московской Разумовской сельскохозяйственной (ныне Тимирязевской) академии. Но городская жизнь не привлекала К., и он вскоре после окончания образования вернулся обратно в горы и стал заниматься скотоводством. Только в 1879 переселился он в Тифлис. Здесь он сперва вступил в драматическую труппу и играл на сцене грузинского театра, а потом приступил к лит-ой деятельности. Долголетнее пребывание в горах и внимательное наблюдение за жизнью местного населения дали К. огромный материал для его художественного творчества. К. с большим искусством изображает общинную жизнь горских племен в период их завоевания русским капиталом и установления в горах полицейской власти. Писатель-народник, К. проникнут глубокой любовью к нравственным нормам и обычаям «теми» (общины), и, сознавая, что с укреплением царского режима в горах отомрут «славные вековые традиции свободного народа», он — представитель консервативно-народнического мировоззрения, стремится своим изящным, образным яз. закрепить в лит-ре уходящие патриархальные формы и каноны общественной жизни горских племен. Большая часть произведений К. посвящена изображению того социального механизма людских отношений, на к-ром держался примитивный общественный строй. Описывая существующие житейские нормы горцев, К. затрагивает проблему взаимоотношений между личностью и родом, показывая, насколько противоречат «священные правила» «теми» запросам пробуждающейся индивидуальности.



Но, констатируя эту коллизию, писатель утверждает, что правила «теми» должны стоять выше всяких личных интересов, что все, не подчиняющиеся им, подлежат «проклятию» и немедленному изгнанию из «теми». Так К. приходит к проповеди идей темского коллективизма. При этом одной из больших заслуг К. является то, что он, изучая культуру горцев и выступая против таких вредных пережитков, как жестокие обычаи кровной мести, сумел убедительно показать, что горцы вовсе не являются дикими зверями и «головорезами», как их склонны были изображать апологеты колонизационной политики царизма.

Не менее важное место в творчестве К. занимают национальные мотивы. В 60-х — 70-х гг. XIX в. жители кавказских гор были окончательно и жестоко разгромлены русской монархической властью, и местные обычаи стали регулироваться полицейскими законами. К. дал яркую характеристику той борьбы, к-рую вели горцы против русских солдат и полицейских. Он призывает горцев продолжать героическую защиту своей земли и никому не дать «осквернить» адаты общины. Но К. не мог не видеть, что «русский царь сильнее теми» и что все усилия горцев защитить свою независимость — бесполезны. Он принимает эту горькую истину, но вместе с тем высказывает глубокую уверенность

в том, что в будущем общинный строй опять возродится, ибо «истоки нашей жизни исходят только из него». Необходимо кроме того отметить, что К., изображая жизнь грузин-горцев, большое внимание уделяет также негрузинским племенам, населяющим Кавказские горы. В повести «Элисо» он нарисовал трагедию Чечни, находящейся под жестоким игом русского самодержавия, представители к-рого беспощадно выселяли целые чеченские аулы в Турцию. В последние годы своей деятельности К. написал также пьесу из жизни крепостных крестьян («Арсена»), где он разрабатывал идею экономического и правового освобождения крестьян от ига помещиков.

К. в грузинской лит-ре считают представителем неоромантического направления. Но это мнение можно оспаривать. Для творчества К. прежде всего характерен бытовой реализм в романтической окраске, а в отношении социальной характеристики лит-ого стиля К. его можно считать представителем мелкобуржуазной народнической идеологии.

Для современности произведения К., кроме своей эстетической ценности, имеют большое историческое значение, ибо по ним достаточно полно можно изучать отдельные отжившие и отживающие стороны общественной жизни племен Грузии и Кавказа.

Библиография: I. Произведения К. в русск. перев. печатались в журнале «Кавказский вестник» за 1899—1902; в новом переводе имеется «Елгуджа», «ЗИФ», М., 1926.

II. Хаханов А., История грузинской словесности, вып. V, М., 1906; Котатишвили В., История грузинской литературы, ч. 3, Кутаис, 1927.

Г. Тавзарашвили

КАЗИН Василий Васильевич [1898—]— современный поэт. Р. в рабочей (по происхождению отец его крестьянин) семье. Печататься начал с 1914. Популярность К. как поэта закрепилась в 1920—1922. Первая книга К. «Рабочий май» давала материал для установления ремесленного генезиса его творчества. Ремесленные лирические образы ее оказали довольно значительное влияние на пролетарскую поэзию того времени. У критики периода первых послереволюционных выступлений Казина была установка рассматривать это «ремесленничество» в тенденции развития его в сторону пролетарской поэзии. Но «Рабочий май», рассмотренный совокупно со второй его книгой («Признания»), дает право говорить о К. как о поэте мелкобуржуазном с довольно крепкими деревенскими корнями (грань между городской мещанской поэзией и так наз. «крестьянской» поэзией очень часто имеет тенденцию стираться). Стихи его отмечены колебаниями между патриархально-пантеистическими настроениями и устремляемостью к пролетариату.

В своем творчестве К. рисуется поэтом, подневольным городу, плененным им. Он противоурбанист, от города отталкивается. Он всюду противопоставляет «железный» городской склад «нежному» деревенскому. Город в сознании Казина убил человеческую душу, непосредственность чувствования:

«Всплеск удивленья, трепет вдохновенья
Рассудком вылудил железной хватки век».

Мало того, поэт сознательно восстает против индустриального построения, против самого деления общества на профессиональные группы, причем между строк



Б. Кустодиев. Иллюстрация к «Лисьей шубе» Калина [1926]

читается противопоставление этому делению «синтетического», первобытного, мирно-селянского труженичества:

«Людей по цехам этот век рассек —
И вместо задушевного волненья
Профессией повеял человек...»

«И каждый каждого встречать охотней будет
По знакам вывесок, чем по сиянью глаз».

Есенинская нежность, неизбывная животная ласковость, доверчивая безобидность, все есенинское минус «доброе» молодечество, ухарство, хулиганство — все это близкое, родное К. Сам он говорит:

«И у нас — о, свет воспоминаний, —
Каждый стих был нежностью похож:
Только мой вливался в камень зданий,
Твой — в густую золотую рожь»
(«Памяти Сергея Есенина»).

Поскольку город для К. — его тюремщик, поскольку городские производственные отношения — неприемлемые отношения, — постольку он, естественно, в своем творчестве обходит общественного человека, вообще почти обходит человека (исключение—женщина в любовной лирике).

К. создает себе живых существ из явлений природы. Он одаряет их всеми человеческими свойствами, он сочувствует им в их не-

счастьях. Городской отщепенец—он создает себе своеобразных товарищей, выявляя тем самым типичную патриархально-крестьянскую черту—антропоморфизм. Создавая свою «социальную среду» без человека, К. вполне закономерно заставляет оживать и вещи. Так среди людей, но без взаимодействия с ними, в оживленном мире природы и вещей проходит свой творческий путь К. По-настоящему находит он себя в любовно-интимной лирике. Лирические мотивы его не взаимодействуют с актуальными социальными явлениями нашей действительности. На лирике его особенно ощутим густой налет мещанства.

Синтез творчества К. дает его поэма «Лисья шуба». Все те черты, о к-рых мы говорили выше, находят в ней наиболее полное выражение. Особо интересна тематика этой поэмы. Она исключительно характерна.

Поэт любит дочь деревенского кулака. Едет к ней свататься. Отец любимой конечно принимает его недружелюбно и отказывает, ибо он бедняк, пропалыга. Символом окружающего деревенского богатства являются лисьи шубы, лисьи салопы, а на поэте—рваное пальтишко. И городской пленник идет плакаться родным полям, рассказывать, как он любит свою «родницу» («И за что вы любовь мою предали,/Чем я вам, о поля, нагрубил?»). Он решает пойти к лисьей норе и вымолить, выплакать у «лисаньки» ее шкуру, ее «золотую красу». Лиса не реагирует. После длинного, очень многострочного плача поэта «осеняет» в заключительных строчках поэмы:

> «Чтоб житейских нужд покров наружный
> Не тесняя проклятой властью грудь —
> Надо взять за шиворот и дружно
> Этот мир, как прах, перетряхнуть».

Тематика поэмы, фактически претворяющая обиду поэта на мир за то, что у него нет «золотой красы», чтобы... матримониально приобщиться к чужому стану, вытекающее отсюда потребительское понимание революции, «перетряхивания» мира, — все это говорит о мелкобуржуазном миропонимании поэта.

Эпоха реконструкции сельского хозяйства, переделки деревенского сознания, эпоха индустриализации, естественно, должна оказать решительное влияние на шатающуюся мелкобуржуазную природу творчества К., должна будет окончательно определить социальный облик поэта.

Библиография: I. Рабочий май, П., 1922 (изд. 4-е, Гиз, М., 1928); Избранные стихи, изд. «Огонек», М., 1925; Лисья шуба и любовь, с иллюстр. Б. М. Кустодиева, изд. «Современные проблемы», М., 1926; Признания, Гиз, М., 1928.

II. Осинский Н. (псевд. В. В. Оболенского), Побеги травы, «Правда», 1922, № 145; Воронский А., Искусство и жизнь, II—М., 1924 (см. ст. О группе писателей «Кузница»); Дубовский В., О пролетарской литературе, изд. «Новая Москва», М., 1924; Леф евич Г., На литературном посту, изд. «Октябрь», Тверь, 1924; Его же, По журнальным окопам, «Молодая гвардия», 1924, VII—VIII; Коган П. С., Пролетарская литература, Иваново-Вознесенск, 1926; Якубовский Г., Литературные портреты, Л., 1926; Розанов И. Н., Современные дирижи, «Родной язык в школе», 1927, кн. I; Гербстман А., «На посту», 1925, I (VI).

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928. *О. Бескин*

КАЗИ Бурханаддин — *см. «Тюркская литература»*.

КАЗОТТ Жак [Jacques Casotte, 1719—1792]—французский писатель эпохи Рококо *(см.)*. Происходил из буржуазной семьи. Служил по морскому ведомству в Вест-Индии, где скопил большое состояние. В 1760 вышел в отставку и спокойно зажил на свою ренту в Париже и в местечке Pierry в собственной вилле. Лит-рой К. занимался для собственного удовольствия. Талантливый и остроумный дилетант, он писал легкие стишки и романсы, поэмы («Olivier», 1762—пародия на Ариосто), восточные сказки («La patte de chat», 1741; «Les mille et une fadaises», 1742), изящные новеллы, сочетающие гривуазную грацию Рококо с предвещающей романтику фантастичностью («Le lord impromptu», 1771; «Le diable amoureux», 1772). Типичный рантье, консерватор и монархист, Казотт сторонился буржуазного освободительного движения, а после 1775 впал в мистические настроения и примкнул к оккультной секте мартинистов. Свою ненависть к «новым идеям» и к надвигавшейся революции он излил в «Correspondance mystique», к-рая явилась главной причиной его ареста, а затем и казни, в сентябре 1792. Мистицизм К. дал основание Лагарпу *(см.)* приписать ему знаменитое «Пророчество» о терроре, якобы произнесенное Казоттом на одном банкете 1788. Этот апокрифичный рассказ, написанный после террора, дал тему для одного из стихотворений Лермонтова.

Библиография: I. Русск. перев. «Пророчества» Казотта в журн. «Ребус», 1887; Влюбленный дьявол, перев. И. Вальмана, «Северные записки», 1915, кн. 10—12; есть и др. перев. в изд. «Вестника иностранной лит-ры»; Oeuvres complètes, 6 vv., 1798 (4 vv., 1816—1817; сокращенное изд.—1847).

II. Волошин М., Лики творчества, СПБ., 1914. Nerval Gerard, de, Les Illuminés; Monselet Ch., Les galanteries du XVIII s., 1862; Asselineau Ch., La prediction de Cazotte, «Bulletin du bibliophile», 1868; Bourgeois A., Pages inédites ou ignorées sur Cazotte, 1911. *С. М.*

КАИН—по Библии (Книга бытия, гл. III), старший сын Адама, убивший своего брата Авеля. К. совершил первое преступление на земле — братоубийство, и с именем его связана «первая смерть на земле», первая скорбь матери, потерявшей сына. В Библии об этом убийстве сказано: «Прозре бог на Авеля и на дары его. На Каине же и на жертвы его не взял» (Книга бытия, гл. III, § 4—5). Так. обр. по Библии причиной преступления К. была его зависть к брату, к-рому бог уделил больше внимания. Но библейский текст не объясняет, чем была вызвана немилость божия и в чем состоял тот первый грех К. перед богом, к-рый стал причиной его рокового преступления.

Это библейское сказание породило огромное количество легенд, трагедий, романов, а также живописных и скульптурных художественных произведений. Все они были заняты разработкой мотивов поведения К., связывали легенду о К. с скорбью человека,

впервые задумавшегося над проблемами смерти и бессмертия, добра и зла, свободы воли, всеблагости и всемогущества бога. Преступление К. они связывали с болью человека, к-рый впервые презрел покорных и послушных и возмутился против жалкой природы человека, «раба божьего». В зависимости от того, что стимулировало разработку этой библейской легенды, ее интерпретаторы выдвигали различные основные мотивы в поведении и характере К. и давали различное освещение образа К. и его жертвы.

Легенда о К. несомненно возникла на почве борьбы двух первичных социально-хозяйственных формаций — земледельческой и скотоводческой. Библия относит эту легенду к первым дням существования мира. Но возникла она, надо думать, в период, когда евреи еще не осели на земле и занимались гл. обр. скотоводством. Скотоводческое племя легендой о К. культивировало веру в то, что бог предпочитает скотовода земледельцу и что землепашец—начало всех бед и зол, источник греха и божьего гнева.

В Библии не содержится никаких указаний на виновность К. перед богом. Вина его заключалась лишь в том, что он предпочел земледелие скотоводству. Легенда о Каине и Авеле создалась на почве вражды двух экономических укладов в период их противоречивого сосуществования; то обстоятельство, что К. и Авель изображены братьями, представляет собой поэтический прием, усиливающий антитезу. Впоследствии кара означала осуждение К. на вечное блуждание. К.-земледелец жаждал оседлой жизни, он противился частым переходам скотовода с места на место. Наказан же он не только лишением желанной оседлости, но и сравнительного спокойствия того скотовода, к-рый живет на своем пастбище более или менее продолжительный срок: его судьбой является вечное изгнание и блуждание. Так. обр. библейское сказание, отражая борьбу двух примитивных форм добывания первобытными племенами средств существования, никаких общих проблем религиозно-философского характера еще не ставит.

Но уже талмудическая лит-ра усложняет толкование библейских строк о К. Сюжет о К. становится излюбленным для «Агады» *(см.)*. Драматизируя этот сюжет и вводя в его комментарий разнообразный диалог, «Агада» объясняет преступление К. его сомнениями во всеблагости и всемогуществе бога. Так например, в одной из «Агад» на вопрос бога: «Где брат твой Авель?», Каин не ограничивается лукавым ответом, приведенным в Библии: «Разве я сторож брату моему?», а говорит: «Да, я его убил, но ты создал и вселил в меня дух зла. Ты—хранитель всего живущего, почему ты допустил, чтоб я его убил. Не я, ты его погубил. Прими ты мою жертву, как его жертву, дух зависти не обуял бы меня». Этим дерзновенным ответом, вложенным в уста К., «Агада» поставила богоборческую дилемму: или бог не всемогущ, не есть начало всего бытия, или бог, а не человек ответственен за зло. Так. образом здесь отрицалась свобода человеческой воли творить добро или зло, а следовательно и всякий смысл учения о божественном воздаянии или отмщении. Так подвергались сомнению существование ада и рая и возможность божьей милости, ибо если человек не ответственен за свои грехи, то и божье прощение грешника не является милостью.

В дальнейшем «Агада» уже вводит в мотивировку поведения К. его бунт против ограниченности человеческого знания — мотив, который в несравненно более углубленном виде стал одним из основных в «К.» Байрона, и мотив бунта человека против бога за свою обреченность. Библейская фраза К.—«Велик грех, чтоб снести его»—получает в «Агаде» характер саркастического вызова богу и насмешки над способностью его простить человека. В «Агаде» эта мысль так сформулирована: «Весь мир ты носишь, но мой грех ты снести не можешь. Да, слишком велик мой грех, чтоб снести его». «Агада» доводила обычно свой рассказ о К. до признания святотатства его слов, преступности его деяний, справедливости божьего приговора над ним. В одной из «Агад» рассказывается, что весь мир птиц и животных, даже «первобытный змей», жаждал мести за преступление К. Бог по милосердию своему вступился за К., оправдывая его тем, что он не знал о существовании смерти: до Авеля еще никто не умирал, и К. следовательно не представлял себе значительности своего преступления. «Агада», стало быть, санкционировала проклятие К. и тем восстанавливала ортодоксальное иудаистическое религиозное представление о всеблагости и всемогуществе творца,—она утверждала необходимость следования этическим нормам, установленным иудаизмом. Но в самом характере расширения скудного библейского текста и в мотивировке поведения К. нашли отражение те проблемы, к-рые были поставлены в еврейской религиозной лит-ре VII—XII вв., когда складывалась «Агада».

Дальнейшее привнесение новых мотивов, волновавших самих комментаторов, находим в «Зогаре», мистическом комментарии к Библии, учении о тайне тайн библейской мудрости. Пользуясь обычным для каббалистической лит-ры методом отыскивания мистического смысла, к-рый якобы заключается в каждом слове и в каждой букве библейского текста, «Зогар» рассказывает, что Ева родила двойню—К. и одну девочку, к-рая впоследствии стала женой К., а затем тройню: Авеля и двух девочек, к-рые стали женами Авеля. «Зогар» утверждает, что неравенство жен было первопричиной бунта К. против бога, допустившего эту несправедливость. Оно возбудило в К. его зависть и вражду к Авелю и привело К. к убийству, чтобы самому завладеть женами брата и исправить допущенную богом в отношении его несправедливость. Введение «Зогаром» эротического мотива, яв-

ляющегося первопричиной преступления К., объясняется тем исключительным значением, к-рое придавала каббала эротическому началу как началу зла и источнику человеческой греховности.

Легенде о К. было уделено много внимания в средневековых мистериях и moralités. Первоначально это были лишь инсценировки библейского текста. Но с течением времени этот текст был развит и туда вошли, как вообще в большинство мистерий, интермедии, богатые подчас анахронизмами и модернизмами. В более позднее время [XVI—XVII—XVIII вв.] появились драмы и поэмы на сюжет о Каине, созданные большей частью христианствующими авторами, часто протестантскими пасторами. Эти произведения были посвящены гл. обр. факту братоубийства и восхвалению добродетелей Авеля. Даже заглавия некоторых из них были связаны гл. обр. с именем Авеля или во всяком случае подчеркивали свое сочувствие Авелю. Таковы: Johannsen Michael, Kain der Brudermörder, Dekeniind C., Märtyrer Abel, Mäunling J. C., Der gerechte Abel, Müller F., Der erschlagene Abel, и др. В большинстве этих книг или обойдены или снижены богоборческие проблемы легенды. То была сентиментально-христианствующая, поповски-добродетельная литература. Об одном из этих произведений, о поэме С. Гесснера «Смерть Авеля», Байрон говорил, что «всякому другому едва ли можно было бы вменить в преступление, если бы он избавил мир от такого скучного малого, каким сделал Гесснер Авеля».



«Каин и Авель»
(Арабская миниатюра конца XIII века)

Но если охранители правоверного иудаизма или христианства продолжали давать традиционное толкование образа К. как символа отверженного, то уже гностики переоценивали этот образ. Гностицизм, выросший в результате развития торговли между Востоком и Западом, синкретизировал персидские и индийские, вавилонские, сирийские и египетские учения с эллинизмом, иудаизмом и христианством. Исходя из персидской космогонии, по к-рой мир есть борьба доброго начала — Ормузда — и злого — Аримана—гностики модифицировали библейски-христианские категории Иеговы, бога-отца и Христа и разделяли мир на высший — мир добра, мир Христа, и низший — материальный мир демиурга, модифицированного бога-отца или Иеговы. Из среды гностиков выделилась затем группа, которая наиболее остро поставила их центральную проблему — проблему борьбы добра и зла. Эта группа, прозванная каинитами, увидела в К. своего пророка. Она провозгласила демиурга, отождествленного с Иеговой, злым началом, чтила К. как первого мятежника против Иеговы и признавала святыми всех тех, кто, следуя за Каином, нарушал заветы и волю Иеговы.

Учение каинитов оказало известное влияние на ряд средневековых мистиков. Отголоски его еще звучат в творчестве Якова Бёме [1575—1624], к-рый, хотя и в мистическом плане, уже искал диалектическое разрешение проблемы добра и зла. «Как добро возвышается над злом,—пишет он,—так и зло в свою очередь возвышается над добром» («De signaturum rerum»). У каинитов проблема К. впервые поднята на большую философскую и этическую высоту. Здесь она смыкается с более общим мотивом, занимавшим не только иудейский и христианский мир, но и древнюю Грецию и Восток: борьбы восставшего небожителя, Прометея *(см.)*, Люцифера, Сатаны *(см.)*. Победа христианства над гностицизмом, утверждение христианства как руководящей идеологии феодализма привели опять к торжеству традиционного отношения к К. как презренному братоубийце и отверженному. Феодальное общество, с его культом авторитарности, с его признанием «божьей милости» источником власти — это общество должно было опять увидеть в К. справедливо проклятого великого отступника. Восстание против творца и его воли обозначало бы восстание против феодала, властвующего

по воле бога. На долгие века была отброшена реабилитационная трактовка К. Многочисленные средневековые мистерии да и все последующие драмы вплоть до упомянутой добродетельно-сентиментальной руссоистской драмы С. Гесснера «Смерть Авеля», опубликованной в 1758, ставят в центре братоубийство, а не богоборчество, уделяют гл. обр. внимание поступкам Каина, а отнюдь не его переживаниям и тем более проблемам. Реабилитационная трактовка К. каинитами восторжествовала у Байрона в его мистерии «К.». Байрон ввел К. в галерею бунтарей против творца, начало к-рой положил Эсхил своим «Прометеем» и куда вошел из родной Байрону английской лит-ры образ Сатаны из «Потерянного рая» Мильтона. Принципиально новым, сравнительно с Эсхилом или Мильтоном, было то, что, если они противопоставляли богу бессмертного небожителя, то Байрон противопоставлял ему смертного человека.

Мильтон противопоставил Сатане добродетельного Адама, а Байрон дал Люциферу в лице К. единомышленника и соратника. Историки лит-ры неоднократно отмечали влияние на «К.» Байрона «Потерянного рая» Мильтона. Но если здесь была взаимозависимость, то она носила характер отталкивания. Байрон полемизировал с Мильтоном. Произведение Мильтона было проникнуто догматизмом пуританина и явилось продолжением борьбы пуританской буржуазии против аристократии. Еще Тэн указывал, что «Иегова Мильтона—важный король, державшийся с достоинством, почти как Карл I» («История англ. лит-ры», т. II). Он и его ангелы представляют обычный монархический двор. Сатана — распущенный аристократ, греховность и непослушание богу к-рого являются по мнению пуританина источником несчастий Англии. Адам и Ева—образцовая пуританская семья. «Адам,—замечает Тэн,—побывал в Англии до того, как он попал в земной рай. Он там усвоил почтенность—английское respectability—и там научился тирадам о морали. Никакой баккалавр не произнесет лучше, с большей важностью большего количества пустых сентенций». В соответствии с представлениями пуритан, что бог—только благо и что зло от человека, от распущенной аристократии и ее короля, Мильтон решает основную для всех бунтарей против бога проблему добра и зла в пользу бога. Очень метко сказал В. М. Фриче, что «Адам и Ева Мильтона—родоначальники не человечества, а английской пуританской буржуазии» («Очерк развития западных литератур», изд. 4-е, Харьков, 1930, стр. 44).

Если судьба укреплявшейся пуританской буржуазии привела Мильтона к утверждению покорности добродетельного человека всеблагому творцу, то судьба погибавшей байроновской группы родовой аристократии толкала его к восхвалению человека-бунтаря против воли творца. При этом богоборчество Байрона, выраженное в образах Манфреда и К., было тем сильнее, что английская буржуазия, торжество к-рой привело к гибели его социальную группу, вела свою идеологическую борьбу с аристократией и победила ее, вооружась не материалистической философией, как французская буржуазия, не «Системой природы» Гольбаха, а Евангелием, пуританскими проповедями и благочестивыми молитвами.

Байрон совершенно уничтожает первоначальный библейский мотив зависти и мести. Не вражда к брату приводит к братоубийству, а вражда к богу. Каковы причины богоборчества К.? Почему К. не молит и не славит творца, как вся семья Адама? Чем порожден его бунт, почему он восстает против творца? Потому, что существуют смерть и страдание, что ограничено человеческое знание, что человек не волен в своих действиях, что рожденные не по своей воле до конца веков примут смерть, примут страдание—расплату за грехи, не ими совершенные, что человечество — прах ничтожный, что судьба человека — вечная покорность, что одинок и бессилен человек в своей гордыне. Может ли быть всеблаг и всемогущ творец, создавший такой мир и такого человека в этом мире? Можно ли не усомниться не только в его милости, но и в могуществе? К. «рад вступить в сообщество с духами», потому что «никогда не встречал создания, к-рое сочувствовало бы ему» (д. 1, сц. 1). Он одинок среди людей. Но он не равнодушен к их судьбе. Наоборот, он проникнут глубокой скорбью о судьбе человечества. Проблема смерти—для него центральная. Он отказывается благодарить бога за жизнь, потому что есть смерть. «Волненья несказанные толпой грудь осаждают мне, когда я слышу об этой всемогущей и как будто неотвратимой смерти» (д. 1, сц. 1). Ему страшны собственная смерть и собственные страдания: «Но будь я уверен,—говорит он Аде,—в счастье детей—я мог бы наполовину забыть». Однако забвения ему не дано: «Забвения быть не может», потому что судьба «всех тех миллионов, мириад, что народятся,—наследовать громаду наших зол, веками увеличенных» (д. 1, сц. 1). Люцифер—«К. духов»—вторит за ним Аде: «Вечно будут проливать океаны слез все миллионы миллионов, весь этот мир, несметно населенный, весь этот мир, опустошенный вновь, и им загроможденная геенна, к-рой семя носишь ты пока в груди своей» (д. 1, сц. 1). Боль и страх за муки грядущих поколений приводят К. к признанию благости самоубийства: сыну его,—говорит он Аде,—было бы «лучше, если б он жить перестал, чем жить для тех мучений, к-рые он должен перенесть и завещать». Эту мысль он заключает экклезиастическим парафразом: «Но так как эта речь не нравится тебе, то скажу только, что лучше не родиться бы ему». Своим глубоким гуманизмом К. возвышается над Люцифером, не знающим этой непосредственной любви к человеку. «Мне жаль тебя, к-рого любви погибнуть суждено»,—говорит он К., и тот ему отвечает: «А мне тебя, к-рый вовсе

ничего не любит» (д. 2, сц. 2). Но Люцифер все же сострадает человеку, потому что он обуян тем же бунтом, что и человек, и прежде всего он, как и К., бунтует против ограниченности человеческого знания. «Я знаю мысли праха,—говорит он К.,—я сострадаю». К. удивлен: «Как ты в мысли мои проник!» Люцифер: «Да, это мысли всех, кто их иметь достоин». Атаковавший феодальный мир с его католической верой, буржуазный разум устами великого рационалиста Декарта заявлял: «Я мыслю, следовательно я существую». Погибавший под ударами буржуазии, взбунтовавшийся аристократ Байрон, разочаровавшись в силе разума, устами Люцифера («это мысли всех, кто их иметь достоин») по существу перефразировал Декарта: «Мыслить—это значит бунтовать против ограниченности человеческого разума». Этот тезис становится основным для К., как и для Люцифера. Жажда знания толкнула человека на первородный грех. За знание первый человек заплатил бессмертием. Знанием Люцифер соблазняет К., и Каин вслед за проблемой смерти, которая есть зло, ставит проблему знания. Оно должно разрешить противоречия добра и зла, ибо без уничтожения зла нет счастья и тогда бессмертье бесцельно. К. не удовлетворяет ни вечная жизнь, ни могущество, если они не дают счастья, а счастье для него в знании. Отвергая причину первородного греха, К. спрашивает: «Жизнь есть благо и знание—благо. Могут ли они вместе быть злом?» В этом при первой встрече Люцифер убеждает и Аду: «Истина по существу ее быть может только благом» (д. 1, сц. 1). Следуя за Люцифером в бездны пространства, К. ставит перед ним дилемму: «О дайте умереть мне или дозвольте вашим могуществом, познаньем ваших тайн упиться мне» (д. 2, сц. 1). Но познание оказывается познанием зла, познание ведет к самопознанию, а самопознание есть признание ничтожества человека, признание того, что человек по самой своей природе — прах. Познание не дает так. обр. ни разрешения противоречия добра и зла, ни ответа на вопрос, зачем зло. Познание ведет к убеждению, что по самой природе человека и мира ограничены и ничтожны наши способности знания. Отсюда скорбь и безысходность. Люцифер ведет К. по «безднам пространства». К. следует за ним, чтоб уйти от ужаса земной жизни и там познать средство для преодоления этого ужаса. Но оказывается, что весь его земной опыт—«блаженнейший эдем» во всей его невинности в сравнении с тем, что ему в «безднах пространства» предстоит



Хр. Дитрих (1712—1774). «Каин»

скоро постичь. Истина есть знание зла, и потому счастье со знанием несовместимо. Перед человеком выбор: или верить и спастись или сомневаться и погибнуть. Верить К. больше не дано, он сомневается и познает, убеждаясь в ограниченности знания, в том, что самопознание есть сознание своего ничтожества. На вопрос Люцифера: «То, что ты увидел чрез меня, не учит ли тебя познать меня?» К. отвечает: «Увы! Я полагаю, что я—ничто!» (действие 2, сцена 1). Его познание приводит его к неразрешимости проблемы зла, к несовместимости благости творца с его могуществом, больше того—к сомнению в могуществе и в счастье творца. Может ли быть счастлив творец, если его творения несчастны? Бессмысленно тогда само бытие. Познав, что истина — зло, признав справедливость экклезиастического утверждения «больше знаний,—больше скорби», К. в отчаянии спрашивает Люцифера: «Зачем я существую?» Это непостижимо. Все говорит лишь о мизерности человеческого знания, о произволе, а не о благости. Лишь неизбежным выводом из рассуждений К. о благости и могуществе творца являются слова Люцифера, что творец «как победитель объявит злом того, кто побежден им», но его добро считалось бы злом, «будь победитель» Люцифер. Вовеки жалок будет удел человеческий. Человек рождается затем, чтоб умереть, и всю свою жизнь осужден хлеб свой добывать в поте лица. До конца веков человек будет страдать за первородный грех прародителей. «Как понять такое искупление?—вопрошает К.—Что сделал я, чтоб мне быть жертвою того, что свершилось до моего рождения? Или чтоб я нуждался в искуплении за этот таинственный и безымянный грех, как будто грех познания искать!» (д. 3, сц. 1). Когда эти вопросы представали перед синагогой или церковью, то служители церкви отвечали: пути господни неисповедимы. Отцы церкви вслед за Тертуллианом говорили: «Credo, quia absurdum est»—«Верю, потому что это абсурд» на взгляд человеческого разума. Но ничтожен этот разум. Надо искать ответ не в разуме, а в откровении. К. не желает ограничиться неисповедимостью путей господних. «Они мне говорят,—жалуется он,—на все мои вопросы: „Это воля его была, а он есть—благо"; как знать об этом мне, он всемогущ, отсюда должно ли вытекать, что он и благ. Я только по плодам сужу, а те, которыми я осужден питаться за грех чужой,—они горьки» (д. 1, сц. 1).

Ни понять разумности такой божеской воли, ни воспротивиться ей человек не в состоянии. Он—прах и ничтожество. И сознание ничтожности тем явственнее, что он дерзал на полет в «бездны пространства». Дерзновенный ум направил свои силы на познание того, что, казалось, дано знать лишь небожителям. Но ответа на мучившие его вопросы о добре и зле, о противоречии между всемогуществом и благостью творца не получил и пути для избавления от своего жалкого удела не нашел. Тем острее заключает К.: «Я теперь почувствовал бренность мою опять. Дух правду мне сказал, что я—ничто» (д. 3, сц. 1). И вместе с сознанием ничтожности приходит бунт против человеческой покорности всевышнему поработителю. В противоположность Авелю, покорно приносящему жертву богу — К. говорит: «Дух, кто или что ты ни был бы, всесильный (что может быть), благой, чего однако из дел твоих не видно, Иегова на сей земле, господь на небесах, и, может быть, известный под другими названиями, т. к. всех свойств их мы так же, как и дел твоих, не знаем, кто б ни был ты, но если ублажать тебя должно молитвами, прими их. И если ты быть должен алтарями и жертвами смягчаем,—вот они!» Авель славит всемогущество и благость творца, К. сомневается в его всемогуществе и отрицает его благость. Авель превозносит непостижимую, но непреложную мудрость творца, К. сомневается в этой мудрости и возмущается ее недоступностью. Авель льстиво признает, что жертва ничтожна в глазах бога, но значительна для человека, К. дерзновенно заявляет, что она ему, человеку, ненужна и непонятна, он покорно ее приносит лишь затем, чтоб смягчить возможный гнев свирепого бога. Мотивировка жертвы, характер жертвы и отношение к ней — глубоко различны.

Бог разгневан, он принимает жертвы лишь от признающего его благость и справедливость собственной тленности Авеля. К. смириться не желает и не может. «Я алтарей не буду строить больше, я даже их терпеть не буду». Он хочет разрушить алтарь и поражает Авеля, пытающегося его удержать. Но и убив его и ужаснувшись содеянного, он не смиряется, не раскаивается. Не у бога, а у Авеля он просит прощения. «Ты простишь, я думаю, тому, кто никогда прощен не будет богом, ни собственной душой своей». Богом К. не будет прощен, потому что, если бог способен прощать грешников, то только кающихся и смирившихся, а пред богом К. не раскаялся и не смирился. Слова К., обращенные к ангелу, когда тот кладет ему печать на лоб: «Ты видишь, я покорен!» обозначают не признание справедливости бога и своей греховности, не отказ от бунта против бога, а лишь покорность своему уделу. Но горше чем то, что он «никогда прощен не будет богом», для К. то, что он «никогда прощен не будет собственной душой своей». Возможна ли бóльшая скорбь? «Я, я, что ненавижу имя смерти так глубоко, что прежде чем узнал лицо ее, мне мысль о ней является отравой, я в мир привел ее. Привел затем, чтоб брата моего отдать в ее холодные объятья. Как будто без меня ей было трудно войти в права ужасные свои» (д. 3, сц. 1). С неразрешимостью всех поставленных проблем, с сознанием ничтожности человека, с тяжкой ношею того, что в мир смерть привел он, К. отправляется в вечное блуждание по скорбному миру. Веками еврейство и христианство чтило Авеля святым, между тем как имя Каина было синонимом по-

зора и проклятья. Поколения анонимных слагателей легенд о К., писателей и поэтов, утверждали этот традиционный взгляд на К., воспитывали вековое презрение к нему. Байрон опрокинул традицию, объявил К. праотцем свободного человеческого духа и приковал к нему внимание всех мыслящих современников. Поколение Байрона без конца повторяло, что К.—не презренный, не изверг, а символ мировой скорби. Где таится причина такой переоценки образа К. Байроном, в чем секрет интереса Байрона к этому образу? Почему столь многим из современников Байрона по душе пришлась эта реабилитация им Каина? Ответ на эти вопросы нам легче будет найти, если мы вспомним другого демонического героя Байрона—Манфреда. Байрон окончил «К.» 21 сентября 1821. Но уже в написанной за четыре года до «К.» драматической поэме «Манфред» поставлены все те проблемы, к-рые получили свое законченное развитие в «Каине». Манфред такой же демонический образ, и если справедливо было видеть в К. символ мировой скорби, то эта характеристика должна быть отнесена и к Манфреду. Манфред—это К. с опустошенной душой. Манфред — аристократ, одиноко проводящий дни частью в своем пустынном замке, частью в диких горах. Он там переживает те же каиновы муки неразрешимости проблемы добра и зла, ничтожности и бренности человека, ограниченности его знаний, безысходности его печали. Каин стремился познать все тайны, дерзновенно последовал за Люцифером и вернулся из полета по безднам пространства с горьким убеждением, что он—ничто и что ничтожно его знание. Манфред—человек, к-рому, как мы ниже увидим, знаком уже опыт французской революции; по безднам мудрости водил его не Люцифер, а созданные человеком философия и наука. Но то, что они ему поведали, приводит его к выводам, к-рые не менее горьки, чем выводы, к к-рым пришел К. Не удовлетворившись доступными человеку знаниями, Манфред, как и гётевский Фауст, пытается найти разрешение своих мук в тайных науках, но и они обманывают его ожидания. Знание, ум породили в нем гордыню, но еще больше увеличили сознание своего ничтожества. Он видит основную драму человека в ограниченности его знаний при беспредельности дерзновений его ума. Философия, к-рой так обольщается человеческий ум,—«пустая самая из всех сует, бессодержательное только слово, лишь термин школьный» (д. 3, сц. 1). Трагедия Манфреда, как и трагедия К., упирается в проблемы смерти и ограниченности человеческого знания. Исторический опыт человечества не позволял Манфреду делать ответственным за свою драму творца. Он острее К. ощущает пустоту жизни и готов покончить жизнь самоубийством. Но если К. бунтовал против бога, не мог ужиться с богом, то Манфред бунтует против социального порядка, не может ужиться с людьми. Одиночество К. было от божьей несправедливости, одиночество Манфреда—от ничтожности людей. К., не смогший принять бога,



Доре. «Каин» (из иллюстраций к Библии)

отказался смириться перед ним, Манфред не желает смириться перед людьми, потому что они ему чужды, он и властвовать над ними не хочет. Манфред «стремился в юности к высоким целям, дух человечества хотел усвоить, стать просветителем народов», но он ошибся в своей мечте, потому что «кто хочет власти, тот служить и льстить везде, везде быть вечно наготове должен, ходячей ложью быть, чтоб стать могучим средь людей, да—такова толпа, и я не захотел быть в этом стаде и вожаком, не захотел вести волков. В пустыне лев один живет, я—также» (д. 3, сц. 3). Ему не дано властвовать, но он не хочет и повиноваться, исполнять чужие желания. «Кому повиноваться? Рабом тех духов быть, к-рыми сам я повелеваю? Никогда!» (д. 2, сц. 2). Обманутый в своей мечте, разочарованный в своих знаниях, униженный в своей гордыне,—он гордо умирает.

Где причины интереса Байрона к сюжету К.? Является ли этот образ действительным выражением «мировой скорби» определенных классовых групп, наконец являются ли проблемы, поставленные К. и Манфредом, доподлинно неразрешимыми проблемами, а самые образы «вечными»?

Образы К. и Манфреда представляют собою органическое завершение байроновской галереи одиноких демонических личностей, культивируемых лит-рой социально обреченного класса. В зависимости от прошлого этого класса, от характера его социального одиночества меняется и характер этой одинокой личности в лит-ре. Выбитое из колеи натиском промышленного капитала, оглушенное грохотом быстро растущих крупных капиталистических городов, патриархальное мещанство конца XIX в. также культивировало в своей лит-ре одинокую личность. Забитая, социально приниженная расцветом капитализма мелкобуржуазная интеллигенция прячется в подвальных уголках и мансардах Берлина и Вены, Парижа и Лондона, а ее писатели, выражающие боль и тоску своего социального унижения и ненужности, создают образы одинокой, пессимистической, внутренне углубленной, созерцающей себя самое личности, мудрость к-рой состоит в пассивном приятии ею зла мира, философской покорности, в сознании безысходности, в поисках смерти, в самоубийстве. Не такова была одинокая личность Байрона. Он выражал социальное одиночество нисходящей родовой аристократии, оттесненной фабрикантом, банкиром, буржуа. Слава завоевывается теперь не в рыцарских боях, а в банковской и промышленной конкуренции. Понятия рыцарской, дворянской, аристократической чести заменены реноме и солидностью торгового дома, точно выполняющего свои торговые договоры, аккуратно, в срок уплачивающего по векселям. Миром правит предприниматель — банкир и фабрикант, пароходовладелец и заморский негоциант. К нему должен приспособиться некогда гордый и независимый аристократ, сохранивший свои богатства; к нему на службу должен пойти обедневший аристократ. Боль этого обедневшего аристократа тем острее, что он чувствует себя не только униженным чужим классом буржуазии, но и оставленным своим классом—аристократией. Здесь перед нами выступает основное отличие Байрона от французских аристократических романтиков, от Шатобриана или Виньи. Оба они выразили скорбь, бунт аристократии, погибающей под напором буржуазии. Виньи жаловался, что он принадлежит к проклятой расе, но его утешение было в том, что он делит удел всей своей, по его представлению прекрасной, расы. Иначе обстояло дело в Англии. Значительные слои земельной аристократии приспособились к новым капиталистическим условиям, превратили свои латифундии в крупнокапиталистические предприятия, стали участниками различных колониальных компаний, организаторами и руководителями торговых и промышленных предприятий. Некогда молодой, разбогатевший, но культурно убогий и политически бессильный французский буржуа видел свой идеал в том, чтоб походить на аристократа и становился комической фигурой мещанина во дворянстве; сейчас английский аристократ, теряя свою политическую и экономическую мощь, стремился возможно скорей овладеть всеми премудростями буржуа, стать дворянином в купечестве. Предав свое аристократическое прошлое, он сохранил свое экономическое настоящее. Но украсить торговую фирму гербом лорда были призваны лишь те, чьи владения еще могли быть обращены в акции этой торговой фирмы. Довольно значительная группа английской аристократии не могла к началу XIX в. приспособиться к новым капиталистическим отношениям. За время, прошедшее от промышленного переворота в Англии до Великой революции во Франции, она растеряла свои владения, сейчас ей остались лишь высокие звания, титулы, гордые фамильные портреты, вековые привычки к властвованию и своеволию. Скорбь этой погибающей группы родовой аристократии, к-рая отныне должна была покорно выполнять приказы и распоряжения буржуазии, выразил Байрон. В центре его художественного внимания поэтому закономерно становится одинокая личность. Прошлое аристократии, ее привычка к власти диктуют Байрону образ одинокой, бунтарской, исключительной, демонической личности. Этот бунт людей, оставленных своим классом, униженных новым, всесильно господствующим классом, и выразили Манфред и Каин.

Каждый класс, за исключением пролетариата, отожествляет свою участь с судьбой вселенной. Именно потому, что творчество Байрона предопределялось болью его класса, выражало скорбь его социальной группы, а не мировую скорбь, Байрон должен был обратиться к символике Манфреда и К. То обстоятельство, что класс Байрона был исторически осужден, что буржуазия, пришед-

шая на смену ему, была более прогрессивным классом, заставляло Байрона для постановки своих проблем от конкретной одинокой личности обратиться к символическому библейски-легендарному К. или если даже к аристократу Манфреду, то лишенному реальной исторической конкретности.

Проблемы, к-рые ставят К. и Манфред,— это проблемы цели и смысла жизни в связи с вопросом о смерти, в связи с неразрешимостью противоречия добра и зла. Постановка этих проблем чрезвычайно закономерна. Проблема смерти в ее сугубо пессимистической и индивидуалистической трактовке встает всегда пред данным человеческим обществом, когда оно бессильно разрешить для себя в желательном ему направлении проблему социального зла, когда оно больше не в состоянии осуществлять те цели, в к-рых оно привыкло видеть единственный и основной смысл своей жизни, жизни вообще.

Мы увидим ниже, что вторая центральная проблема К. и Манфреда, проблема границ человеческого знания, поставлена Байроном в свете опыта XVIII в. Но насколько отлично от материалистов XVIII в. он разрешает эти проблемы! Отрицание возможностей физического бессмертия отнюдь не приводило Гольбаха, как К., в отчаяние. Одна из наиболее блестящих глав его «Системы природы» посвящена утверждению, что бессмертие состоит в памяти потомства. Но К. и Манфред не могут удовлетвориться памятью потомства жалких и ничтожных рабов, осужденных до конца веков влачить свои цепи. Для Гольбаха потомство—это те счастливые люди, к-рые воспользуются плодами буржуазной революции и на основе ее завоеваний воздвигнут прекрасное здание человеческого счастья. Для Байрона потомство—те, к-рые будут продолжать страшное дело разрушения величественного феодально-аристократического прошлого. Гольбаху необходимо создать культ бессмертия через память потомства, ибо этот культ воспитывает героическую жертвенность материалистической буржуазной демократии в ее борьбе за разрушение феодальных Бастилий. Для Байрона жертвенный героизм масс—верная гибель его класса. Он не видит, не признает бессмертия через героическое служение человечеству, он видит смерть лишь как гниение в могиле, от к-рой никогда и никому не спастись, ибо его класс на краю этой могилы. Байрон, как и Гольбах, бунтует против бога. Гольбах потому, что ключи церкви христовой были ключами к цепям, к-рые феодальные поработители надели на его класс, Байрон потому, что бог предал его социальную группу в руки капитализму. Гольбах отвергает не только мучения в божьем аду, но и бессмертие в божьем раю и противопоставляет им проклятия или прославления потомства, забвение или память грядущих поколений. Байрон объявляет жизнь извечным адом и черной могилой. Гольбах, при всем своем материализме, ставит проблему смерти и бессмертия на коллективистической основе, отвергает смерть и утверждает бессмертие, если жизнь прожита на благо общества; Байрон при всем своем идеализме отвергает бессмертие и ставит проблему смерти сугубо индивидуалистически, сугубо эгоцентристски, несмотря на то, что он скорбит о смерти как об общем уделе всего рода человеческого. Все внимание его приковано к тому, что существует смерть, а не к тому, как прожить жизнь. В этом особенно сказывается индивидуализм и эгоцентризм осужденной на смерть социальной группы. Байрон выражал психоидеологию



А. Гильдебранд [1847—1921]. «Каин».

той обреченной на гибель части английской аристократии, к-рая не сумела приспособиться к новым капиталистическим условиям и перед к-рой поэтому раскрывалась бездна. Его боль увеличивалась от того, что его социальная группа была одинока и в своем классе. Но этого мало—группа Байрона погибла под ударами другого эксплоатат орского класса. Буржуазия угнетала не только разорившуюся аристократию, но в еще большей степени те народные массы, к-рые столь щедро приносили свою кровь на алтарь буржуазных революций и к-рые так глубоко верили, что торжество этих революций будет торжеством их идеалов свободы, равенства и братства. Эксплоататорская роль буржуазии, ее хищничество, собственнический, эгоистический характер ее культуры неоднократно питали гуманизм бунтовавших против буржуазии погибавших аристократов и делали творения этих бунтовавших аристократов созвучными в той или другой мере, на том или ином этапе известным слоям порабощенных классов. Так было в России с Л. Н. Толстым, так в известной степени было в Англии с Байроном. Его К. скорбит об ужасной доле всего человеческого рода, моментами он в состоянии принять свою смерть и снести свой удел, если бы это не было уделом всего человечества всех грядущих веков. Его гуманизм — в его бунте против кровожадности бога. Великим состраданием к человеку определено все его отношение к

Авелю, перед к-рым К. чувствует себя столь виноватым и у праха к-рого он смиренно просит прощения. Гуманизм Байрона питается тем, что победитель его класса принес миру не свободу, а новые цепи и что в эти цепи история заковала не только его класс, но и те народные массы, к-рые в свое время помогали буржуазии разгромить аристократию. В этом—объяснение того факта, почему творчество Байрона,—с самого начала детерминированное гибелью аристократии,—в течение многих лет воспринималось критиками, писателями и читателями, социально очень далекими от погибавшей аристократии, как выражение «мировой скорби» *(см.)*. В эпоху создания этих образов буржуазная демократия с особой остротой ощутила трагический разлад между возвышенными идеями Великой французской революции, на основе к-рых должно было быть построено новое здание жизни, и той капиталистической тюрьмой, к-рую строила победившая в этой революции буржуазия.

В многочисленных трудах идеалистических исследователей творчества Байрона прославлялся философский характер образов Манфреда и К., утверждалась их непреходящая значимость для человечества, их вневременной характер. Между тем проблемы Манфреда и К., неразрешимые для аристократии, для буржуазии или мелкой буржуазии, неразрешимые в рамках метафизической философии этих классов, находят свое разрешение в пролетарской философии и на основе пролетарской практики. Непреодолимое для Манфреда и Каина противоречие добра и зла снимается пролетариатом уничтожением социального зла. Каждая победа пролетариата есть уменьшение суммы зла в мире. К. видит ужас зла раньше всего в том, что бог творит, чтоб разрушать; пролетариат же разрушает только, чтобы творить, и, творя добро, разрушает зло. Само зло разрушения, выражаясь в разрушении зла, становится высшим добром, ибо ведет к совершенному уничтожению зла и торжеству одного лишь добра. Пролетариат снимает своей практикой и своим материалистическим знанием самую постановку проблемы первородного греха: ужас бесконечности социального зла угрожает лишь тем, кто неспособен до конца бороться против него. Подавно пролетариат не знает противоречий между люциферовским утверждением, что истина по самому существу своему благо, и экклезиастическим разочарованием—«больше знания—больше скорби». Знание—скорбь лишь в той мере, в какой оно покорно действительности. Но «больше знания» превращается в большую социальную радость, когда это знание превращается в пролетарскую практику и становится таким образом знанием путей для преодоления социальной скорби.

Точно так же давно разрешена пролетарской марксистско-ленинской философией казавшаяся Байрону неразрешимой проблема свободы и необходимости. Свобода,—формулировал Ленин, вслед за Энгельсом и развивая Гегеля,—есть осознание необходимости и превращение этой осознанной необходимости из необходимости в себе в необходимость для нас. Победа материалистического знания над природой, превращение необходимости в природе в необходимость для человека, победы пролетариата, одержанные на основе марксистско-ленинской тактики и превращающие социальные необходимости в необходимость для пролетариата, приводят через освобождение пролетариата к торжеству свободы человечества, через уничтожение зла для пролетариата к уничтожению зла в мире. Эти победы свободы над необходимостью на основе торжества материалистических знаний, на основе успехов практики пролетарской борьбы за социализм позволяют отвергнуть пессимистическое недоверие Манфреда и Каина к силе человеческого разума, изжить их скорбь об ограниченности человеческой способности познания. Победа пролетарской практики, диалектической марксистско-ленинской мысли дает уверенность и право провозгласить, гордо стоя перед теми или иными неразрешенными проблемами: «они еще не разрешены, но не неразрешимы, мы не знаем, но мы будем знать».

Филистерам кажется, что торжеством пролетариата не будет преодолена основная причина скорби К.—неизбежность смерти. Так ли это? Мы не знаем сейчас, как человечество придет к физическому бессмертию и придет ли оно к нему. Но мы знаем, что ощущение страха смерти всегда обратно пропорционально значительности жизни, к-рую класс ведет. Творя новый мир, он прославляет бессмертие памятью потомства, загнивая, он с животным страхом вопит: «Что мне от будущего мирового благополучия, если я буду гнить в могиле!». Индивидуалистический и эгоцентристский страх смерти является центральной проблемой лишь для тех, кому не дано творить новую жизнь. Творя ее, создавая так. обр. предпосылки для победы в последних боях человека с природой, для разрешения последних вопросов бытия, пролетариат тем самым если не разрешает, то снимает исключительную социальную значимость проблемы смерти, лишает эту проблему права занимать первенствующее место в человеческом мышлении, к-рое ей уделяли К. и Манфред.

Порожденное эпохой большой социальной скорби и бессилия победить социальное зло, творчество Байрона содержало образы, с огромной силой выразившие эту социальную боль и скорбь.

После Байрона писатели во второй половине XIX века неоднократно возвращались к теме К. Но если для Байрона его богоборчество было последним бунтом класса против религии, веками владеющей сердцами людей, если для Байрона то была месть религии за то, что она, веками поддерживавшаяся его классом, изменила его классу и пошла на службу к буржуазии, то для буржуазных писателей позитивистического-

XIX и начала XX вв., по существу безбожных, богоискательство и богоборчество были лишь темой, лишь модным нарядом, лишь маскировкой социальной и идейной пустоты, лишь идеологическим прикрытием против атак пролетариата. Их писания о К. были за очень незначительными исключениями эпигонскими вариациями К. Байрона, психологическим фокусничаньем, философским оригинальничаньем и богоборческим позированием. Они выражали не мировую скорбь и даже не большую социальную скорбь, а лишь скуку жизни индивидуалистической буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции.

Библиография: Knaustinus, Tragedia von Verordnung der Stende oder Regiment und wie Kain Abel erschlagen, 1539; Anonym, Kain und Abel, Deutsche Comödie, 1562; Johannsen M., Kain der Brudermörder, Trauerspiel, 1652; Dedekind C., Märtyrer Abel, 1676; Weise Ch., Kain, Trauerspiel, 1704; Mäunling J. Ch., Der gerechte Abel, 1710; Gessner S., Der Tod Abels, 1758; Hudemann L. F., Der Brudermord des Kain, 1761; Müller F., Der erschlagene Abel, 1775; Rükert Fr., Sieben Bücher morgenländischer Sagen und Geschichte Kabil [Kain und Habil (Abel)], 2 Bde, 1837; Hedrich Fr., Kain, Schauspiel, 1851; Böttger Ad., Die Tochter des Kain, 1865; Sacher-Masoch L., Das Vermächtnis Kains, Roman, 4 Bde, 1874; Kastropp G., Kain, Epos, 1880; Schaffner A., Lord Byrons «Cain» und seine Quellen, 1880; Hanstein A., Kains Geschlecht, Dichtung, 1888; Blumenthal Fr., Lord Byron's mystery «Cain» and its relation to Milton's «Paradise lost» and Gessner's «Death of Abel», 1891; Weber L., Kains Tod, 1894; Kain, Trauerspiel, 1896; Wichman P., Kain, Trauerspiel, 1897; Preuss H., Kains Ende, Epische Dichtung, 1898; Porges (C. Hilm), Kain, Schauspiel, 1904; Westkirch L., Kains Entsühnung, Roman, 1906; Emerson O. F., Legends of Cain, 1906; Tralow J., Kain, Roman, 1911; Frehsee M., Kain, Drama, 1912; Alfieri Vitt., Abele, Tramelogedia, 1915; Hugo V., La légende des siècles, «La Conscience»; Berdischewsky, Der Barn Judas, Bd. I, Insel-Verlag; Harnak A., Die Gnosis. *И. Нусинов*

КАЙЗЕР Георг [Georg Kaiser, 1874—]— современный немецкий драматург. Р. в Магдебурге. Работал в Буэнос-Айресе, много путешествовал. Был коммунистом. Начал писать в 1905. Лит-ую деятельность К. можно разделить на три периода. Первый — до германской революции 1918. В то время К. в своих комедиях — «Кентавр» (Der Zentaur), «Ректор Клейст» (Rector Kleist, 1905), «Сорина» (Die Sorina, 1917) — подобно Штернгейму высмеивает ограниченность, косность и ложную этику буржуазного общества. В других драмах этого периода К. ставит проблему самопожертвования ради блага любимого человека («König Hahnrei», 1913, «Die Versuchung», 1917, и «Das Frauenopfer», 1917) и ради блага общества («Die Bürger von Calais» и «Die jüdische Witwe»). Осмеяние буржуазного общества и попытка поставить вопрос о взаимоотношении общества и личности характеризуют первый период творчества К. Вызов буржуазному миру бросается в драме «Von Morgen bis Mitternacht» (С утра до полночи), критике подвергается самая основа капитализма — власть денег. В драме доказывается, что подлинные ценности не продаются и не покупаются.

Своими произведениями этого периода К. уже вносит некоторый протест в буржуазную лит-ру, противопоставляя упадочной безыдейности определенные социальные конфликты и проблемы.

Во второй период творчества К., совпадающий с развитием революции в Германии, усиливаются и углубляются социальные тенденции. К. пытается разрешить ряд основных социальных проблем, к-рые в то время были актуальными для германской революции. В этом отношении трилогия «Коралл» (Die Koralle, 1917), «Газ I» (Gas I),



«Газ II» (Gas II, 1920) является очень показательной. К. примыкает к господствовавшему в то время в немецкой лит-ре мелкобуржуазному стилю — экспрессионизму. К. вносит туда особую струю. Он очень остро чувствует необходимость разрешения проблемы дальнейшего развития общества, сознавая, что должны наступить какие-то перемены и старое должно рухнуть. Как миллиардер в драме «Коралл» бежит от своего прошлого, так и К. в своем творчестве бежит от буржуазного общества и ищет выхода. Миллиардер этого выхода не находит; убедившись, что прошлое гонится за настоящим и от него убежать нельзя, он предпочел смерть вечному страху. Сын миллиардера решает вначале социальную проблему предоставлением рабочим доли в прибылях. Рабочие работают до самозабвения, превращаясь в придаток к машине, развивая те части тела и те чувства, которые необходимы в процессе производства на построенном ими газовом заводе. Для составления газа выработана формула. Несмотря на ее правильность, газ взрывается. Эта катастрофа должна показать, что механический труд и рациональное управление им не могут удовлетворить человека. Этот взрыв — протест против превращения человека в механизм. К. в этой драме бежит от механистичности капитализма и механистичности, скрашенной социальным равноправием, какой очевидно К. представляется индустриализованный социализм. Сын миллиардера

убеждается в том,что механизированный мир городского труда уродует природный лик человека, и предлагает поэтому уйти из города и строить мирные селения, где можно вести упрощенную жизнь на лоне природы. Но рабочая масса во главе с инженером восстает против этой утопии и восстанавливает производство, несмотря на неустраненную опасность нового взрыва газа. Во второй части «Газа» человечество разделено на два воюющих лагеря; газ производится для уничтожения противника. Все силы человечества напряжены в этой борьбе. Вопрос решает рабочий, внук миллиардера: он уничтожает общество, взорвав баллон с новым ядовитым газом. Проблемы будущего К. не разрешает. Миллиардер кончает с собой, сын миллиардера мечтает об упрощенном обществе на лоне природы, а внук взрывает все общество, достойное только гибели. Персонажи драмы Кайзера обезличены, действие стремительно-динамично, идеи абстрагированы, что приближает его творчество к буржуазному конструктивизму. Именно в этом выражается связь К. с буржуазным миром, несмотря на всю его ненависть к нему. В этом отношении К. отличен от некоторых мелкобуржуазных экспрессионистов, напр. Верфеля, к-рый в своих произведениях не прибегает к таким рационалистическим схемам, как автор «Трилогии». Последний развивает абстрактные идеи, в то время как другие экспрессионистские писатели выдвигают на первый план сгущенные порывы чувств.

В третий период творчества К., во время иллюзорной стабилизации капитализма в Германии, когда большинство бывших экспрессионистов переходят в той или другой форме к оправданию окружающей действительности (напр. Верфель, Эдшмидт, Франк и др.), к реалистическому изображению повседневной жизни, К. возвращается к комедии, осмеивающей новое послевоенное и послереволюционное буржуазное общество. Сатира его, как мы видим напр. в комедиях «Präsident» [1923], «Kolportage» [1924], «Nebeneinandern» [1923], направлена против разных социальных слоев буржуазного общества; она не указывает выхода, т. к. в ней звучит неверие в возможность изменения существующего строя, превращающееся в своеобразное примирение с существующим порядком, что лишает эти произведения К. той социальной заостренности, к-рая могла бы выделить их из современной буржуазной лит-ры Германии.

Интересна в одной из последних вещей К.—«Octobertag» (День октября, 1928) попытка возвысить пережитые чувства над действительностью, хотя бы они противоречили ей. К. начинает сомневаться в реальной жизни. Один из героев драмы говорит: «Все действительно и недействительно в одно и то же время». Это уже упадочное игнорирование реальных явлений, к-рые, по мнению К., могут быть заменены вымышленными более яркими и сильными представлениями. Это уже не борьба с капиталистическим обществом, а бегство от реальной жизни в иллюзию.

Таков путь развития творчества К.—социально-активного буржуазного писателя, возненавидевшего буржуазное общество, но в то же время не имеющего силы порвать с ним и поэтому неспособного разрешить поставленные проблемы, запутавшегося в противоречиях своего класса.

Библиография: I. Газ, Драма в 5 д., перев. Г. Л. Зуккау, под ред. А. Горлина, Гиз, П., 1922; Драмы, со вступительной ст. А. В. Луначарского, Гиз, М.—П., 1923; Кинороман, Комедия в 3 д. с прологом, перев. Г. И. Гордона, изд. «Время», Л., 1925. Произведения К., кроме указанных в тексте: Europa, 1915; Der Brand im Opernhaus, 1918; Hölle, Weg, Erde, 1919; Der gerettete Alcibiades, 1920; Der Protagonist, 1922; Kanzlist Krehle, 1920; Die Flucht nach Yenedig, 1922; Gilles und Jeanne, 1923; David und Goliath, 1921; Noli me tangere, 1922; Zweimal Oliver, 1926.

II. Левман С., Рабочий в западной литературе. Германский рабочий, «На посту», 1923, IV; Фриче В. М., Главнейшие течения послевоенной литературы Запада, «Под знаменем марксизма», 1924, I; Фриче В. М., Западно-европейская литература XX в. в ее главнейших проявлениях, изд. 2-е, Гиз, М.—Л., 1929; Гвоздев А., Экспрессионизм в немецкой драме, «Современный Запад», 1922, I; Луначарский А. В., Предисловие к драмам К., Гиз. М.—П., 1923; Freyhen Max, Georg Kaiser, 1926; Diebold, Anarchie im Drama, 1925; Freyhen Max, Drama der Gegenwart, 1922. *А. Запровская*

КАЛАДЗЕ Карло [1907—] — современный грузинский пролетарский поэт и драматург. Печататься начал с 1922, помещая свои стихи в журнале «Момавали» (Будущее). В 1925 вошел в группу «Пролемаф» (Новый фронт пролетарской литературы). В настоящее время—член Груз'АПП. Первые стихи воспевают отдельные моменты революционной борьбы рабочих за укрепление своей диктатуры и в некоторой степени характеризуются отвлеченной тематикой. Но в дальнейшем Каладзе скоро перешел к конкретным темам социалистического строительства и дал ряд произведений, пропитанных бодрым духом нового «солнечного мира». Стихотворения К., посвященные комсомолу, отражают разные периоды организационного роста и культурного развития комсомола. Был, правда, один краткий период в развитии творчества Каладзе, когда он поддался влиянию буржуазных тенденций и отдал свою дань национализму, но в последние годы он твердо стоит на позициях подлинной пролетарской литературы. К. принадлежит ряд драматических произведений. В своих пьесах он разрабатывает вопросы революционного движения («Как»), культурной революции («Хатидже») и др. проблемы современного советского строительства.

Библиография: Вор (стихи для кино), Тифлис, 1927; Ключ Востоку, Тифлис, 1927; Игнатий Никашвили (биография), Тифлис, 1927. *Г. Т.*

КАЛАМБУР [calembour].—Происхождение слова К. не выяснено. Существует лишь ряд анекдотов, связывающих это слово то с названием города Калемберга (в к-ром будто бы жил во времена Лютера немецкий пастор Вейганд фон Тебен, славившийся шутками), то с различными анекдотическими личностями. Существует еще предположение, что слово К. произошло от

итальянского выражения «calamo burlare» — шутить пером. Каламбур представляет собой игру слов, одинаково произносимых, но разнозначащих (часто и разнопишущихся), так наз. «омонимов», или же основанную на соединении двух слов, однозвучных с каким-либо третьим словом. Соль К. заключается в разительном контрасте между смыслом одинаково звучащих слов.

При этом, чтобы производить впечатление, К. должен быть нов, должен поражать еще неизвестным сопоставлением слов.

В лит-ом использовании следует отличать К. в собственном значении, как комическую форму, от серьезной игры слов, имеющей весьма различную стилистическую функцию (магическая игра слов в поэзии народов первобытной культуры — заговорах, молитвах, сюжетах, связанных с испытанием мудрости,—эпизод с «Никто» в «Одиссее», символическая игра словом в trobar clus средневековых трубадуров и поэтов dolce stil nuovo, в философской и мистической лирике средневекового Востока).

Как комический прием К. особенно свойственен формам гротеска и юмора, но часто встречается и в формах грубо-комического (derbkomisches), в особенности, когда раскрываемое в К. второе значение слов нарушает требования евфемизма *(см.)*.

Частный случай К. образуют так наз. «омонимические» и «составные рифмы». Из русских поэтов очень любил К. (верный в этом XVIII в.) Пушкин, пересыпавший ими свои письма («Со злости духом прочел „Духов“», «Домик колом мне пришелся»—о «Домике в Коломне»). Часто встречаются у Пушкина каламбурные рифмы: «Вы, щенки, за мной ступайте,/Будет вам по калачу,/Да смотрите ж, не болтайте,/А не-то поколочу», «Защитник вольности и прав/В сем случае совсем не прав», «И не заботился о том,/Какой у дочки тайный том», «И прерывал его меж тем/Разумный толк без пошлых тем»; в четверостишии о меднике К.: «таз куя», «тоскуя», «таску я», «тоску я». Из поэтов XIX в. необычайно искусен был в каламбурных рифмах Минаев: «Я стал по твоей лишь вине/Топить свое горе в вине», «И прежде служивший мне стих,/Струною оборванный, стих», «По кустам уселись сорок/Пестрых скачущих сорок», «Мне ландшафт подобный дорог/Посреди больших дорог». В новейшее время мастером К. является в своих агитках Маяковский. Примеры: «Бочки коньяку лакал,/Нынче сдох от скуки ж, И теперь из кулака/Стал я просто кукиш» (из книги рисунков «Герои и жертвы революции»); «...Пора эту сволочь сволочь,/Со стен Китая кидая» (стихотворение «Прочь руки от Китая»), и т. п. *А. Г.*

КАЛАР Джозеф [Joseph Kalar, 1906—]— американский пролетарский поэт и беллетрист, лесоруб по профессии, постоянный сотрудник «Новых масс», «Дейли Воркер'а», «Морады», член группы «Поэты-бунтовщики». К. — автор очерков («Безработный», «Шахтерский парнишка» и т. п.). В последнее время К. от эмоциональной эмфазы переходит к напряженному реализму. Лирика обычно строится на сопоставлении подчеркнутой до пародийности традиционной поэтической картинки с социальным типажем («Теперь, когда идет снег», «Гудят новогодние свистки»). В недавней дискуссии о том, кем должен быть пролетписатель (см. «Вестник иностранной лит-ры», 1930, V), К. занял позицию антиисторическую, близкую к идеологии «Индустриальных рабочих мира»—результат теоретической неграмотности. Творчество К. однако идет вразрез с его теоретическими высказываниями.

Библиография: I. Стихи, рассказы и рецензии К. в журн. «Новые массы», «Мораде», «Дейли Воркер». Теоретические высказывания: «Новые массы», 1930, IV (упомянутая дискуссия), и «Морада», 1930, III (полемика с Эзрой Паундом по вопросу о сущности пролетлитературы).

II. Биха О., «О путях американской пролетарской литературы», «Вестник иностранной литературы», 1930, V; Левит Т., Пролетлитература САСШ, «Вестник иностранной литературы», 1930, VI. *Т. Л.*

«КАЛЕВАЛА»—финская эпопея, народная, поскольку в основу ее легли народные эпические песни, и в то же время искусственная, поскольку народные эпические песни в ней подверглись обработке. Обработка «К.» принадлежит Э. Леннроту [1802—1884], к-рый связал отдельные народные эпические песни, произведя определенный отбор вариантов этих песен и сгладив некоторые неровности. Обработка произведена Э. Леннротом дважды: в 1835 (1-е изд. «К.») и в 1849 (2-е изд. «К.»).

Народные песни «К.» сохраняются на севере Карелии, по всей границе между Карелией и Финляндией, на Карельском перешейке, в приморской полосе Ленинградской области, а также в Эстонии, составляя достояние не только финнов и карелов, но и эстонцев. Лучше всего они сохраняются на севере Карелии, и отсюда-то Леннрот и почерпнул свой материал. Состав этих песен в разных местах различен. Возникли они не в одном месте и притом частично в местах, где их ныне уже не поют. Согласно исследованиям финского ученого K. Krohn'a значительное число их возникло на западе Финляндии и значительное число — в Эстонии. С запада Финляндии они распространялись на север Карелии, к границам между Карелией и Финляндией и на Карельский перешеек с приморской полосой Ленинградской области. Из Эстонии они проникли в приморскую полосу Ленинградской области с Карельским перешейком. В то же время с Карельского перешейка с приморской полосой Ленинградской области они распространялись, с одной стороны, по границам между Карелией и Финляндией на север Карелии, а с другой стороны, в Эстонию.

Время возникновения народных песен «Калевалы» определяется лишь приблизительно. Несомненно, что главная их масса сложилась во время господства католицизма на восточном побережьи Балтийского моря, т. е. в конце средневековья и в самом начале нового времени.

Материал, к-рый послужил для народных песен «К.», был самый разнообразный. Тут были и сказания финской и эстонской языческой древности (настолько проникнутые германскими и другими не-финноугорскими элементами, что, по мнению некоторых ученых, в них оставалось очень мало финно-угорского) и сказания конца католического

Певец и аккомпаниатор



«Золотой мой друг и братец!
Дорогой товарищ детства!
Мы споем с тобою вместе,
Мы с тобой промолвим слово,
. . . . . .
Так давай свои мне руки,
Пальцы наши вместе сложим,
Песни славные споем мы,
И начнем мы с лучших песен...»
(«Калевала», руна I)

средневековья. Тут было и творчество простых людей из народа и творчество грамотеев из города (известно, что в средние века школяры, проделывая в каникулы долгий путь на родину и обратно, добывали себе кров и пищу песнями).

Нельзя преувеличивать историчность народных песен «К.». Историчность народных песен «К.» тонет в сказочности. Зато они дают множество сведений о финском быте конца средневековья. Здесь читатель встретит финскую жизнь: положение женщины, семейные отношения, обычаи, одежду финнов, их обстановку. Укажем несколько таких черт: хозяйство у финна „Калевалы"—подсечное; женщина-мать — представительница домашнего очага; молодая женщина—работница в доме. Герои „Калевалы", создающие словом своим леса и горы, не могут ничего предложить своим женам, кроме вечной хозяйственной работы: стряпни, мытья, услуг мужу и жалкого развлечения—поглядеть в окошко или полакомиться медовыми лепешками. Огонь еще не умеют добывать и должны постоянно его поддерживать на очаге» (Бельский, Предисловие к русск. перев. «Калевалы», 1888).

Содержание народных песен «К.» весьма разнообразно, и это разнообразие хорошо передано в ленрротовской «К.». Дело сводится к повествованиям о подвигах героев сказочной страны Kalevala (в песнях финского происхождения изредка отождествляемой с Финляндией) в борьбе против враждебных сил такой же сказочной страны Pohjola, буквально страны севера (обычно Pohjola отождествляют с Лапландией, хотя быт похьоланцев ни в малой мере не напоминает быта лапландцев). Борьба сосредоточивается, с одной стороны, на добывании в Похьоле жен, а с другой стороны, около добывания чудесной мельницы-самомолки Sampo — создательницы материального благополучия. Как справедливо указывал еще Бельский, «в представлении Сампо как сокровища сказалась бытовая черта финского народа, бедного хлебом... Хлеб в „К." дороже золота и серебра. Степени потребностей финна высказываются в споре Вейнемейнена с лапландцем Юкагайненом, к-рый, желая откупиться, предлагает старцу одно за другим: лук, лодку, коня, золото, хлеб и наконец свою сестру. В этом порядке хлеб занимает место, по важности уступающее только семье». Главные герои «Калевалы»—певец и чародей, превосходящий певцов и чародеев Похьолы, славный похититель Сампо и



Галлен-Каллела (Gallén-Kallela). «Защита Сампо» (Лоухи нападает на Вейнемейнен с целью взять у него Сампо, мельницу счастья)

в то же время вечно неудачливый жених Väinämäinen; вещий кузнец, создатель Сампо, друг и удачливый в сватовстве соперник Вейнемейнена (ср. удмуртск. Inmar—бог неба, бог) Lemminkäinen, веселый, любвеобильный, задирчивый, смелый воин; Kullervo, сирота с трагической судьбою. Среди имен героев отсутствует имя Kaleva, что

дало В. Бриму основание предположить, что Kalevala получила свое название не по имени героя, а по названию населенного пункта (ср. частое в Скандинавии Kallevi). Наиболее яркая фигура в Похьоле—Louhi, злая старуха—хозяйка севера, мать дочерей, за которых сватаются герои «Калевалы».

Поэтический стиль «К.» в ее окончательном оформлении определяется ее многовековым бытованием в среде финского крестьянства. Психоидеология «крепкого мужичка» находит свое отображение напр. в своеобразном преломлении международных «бродячих сюжетов» (наказание батраком скупых хозяев); в эпизоде Куллерво эти — обычно трактуемые комически — мотивы становятся частью трагической вины непокорного, «дурно воспитанного» юноши, влекущей его к роковому исходу. Не менее типична, чем трактовка взаимоотношений между батраком и хозяином, трактовка взаимоотношений между возрастами и полами.

Из окружающей финского крестьянина суровой и нищей природы и привычных форм быта черпает «К.» материал не только своих метафор и сравнений (последние, как обычно в устной поэзии, широко используют символику природы), но и всей фантастики. Для последней—наряду с богатством международных сказочных мотивов (оживление живой и мертвой водой, поле, засеянное змеями, превращение в зверей и птиц, огненная вода, чудесное зачатие от ягоды, дитя, плывущее в бочке по морю, орел, несущий на себе богатыря, и т. д.), отчасти унаследованных от шпильманской поэзии,—характерна гиперболизация все тех же привычных форм быта: например жарят быка, но от одного конца хвоста его до другого ласточка летит целый день; в царстве мертвых гостю, как полагается, подносят кружку пива, но «там внутри кричат лягушки, по бокам лежат там черви». Очень характерно и соединение фантастики с обычной обстановкой: Вейнемейнен напр. совершает чудесное превращение лошади Юкагайнена в скалу, дуги — в молнию, а Юкагайнен хочет откупиться от него... хлебом.

Внешняя форма эпоса с его частично рифмованным, богато аллитерированным стихом, с почти обязательной синонимической вариацией двух рядом стоящих стихов (при назывании чисел эта синонимическая вариация вызывает перемену числа в следующем стихе: «Шесть он зернышек находит, семь семян он поднимает») определяется как пережиток амебейной композиции *(см.)*.

Леннротовская «Калевала» имела исключительный успех. Причины кроются не только в изумительно высоких художественных достоинствах эпопеи, но и в общественно-политических настроениях финской интеллигенции первой трети XIX века. После наполеоновских войн Европа была проникнута настроениями романтизма, в частности национального романтизма, а леннротовская «Калевала», созданная под влиянием этих настроений, давала им обильную новую пищу. В Финляндии по отношению к леннротовской «К.» установился известный пиетет, и понятно: через эту эпопею Европа впервые узнала о финнах как о нации, к-рая имеет право на почетное место в среде культурных наций. Леннротовская «Калевала» переведена на многие языки. Удобнейшее и доступнейшее финское издание «Kalevala» с приложениями Kalevalan selityksiä (разъяснение «К.»), изд. Suomalaisen Kirjallivunden Seura (финского лит-ого общества).

Изучению «К.» уделялось и уделяется чрезвычайно много внимания, особенно в Финляндии. В Лит-ом о-ве в Гельсингфорсе собраны громадные материалы по «К.». С. 1898 они печатаются. Все эти материалы составят свыше 20 больших томов. Пока под названием «Suomen, Kansan, vanhat, runot» напечатана приблизительно половина этих материалов. Вышло весьма большое число исследований по «К.» Из них выделяются как подводящие итоги следующие работы: K. Krohn, Kalevalan runojen historia, изд. Suomalaisen Kirjallivunden Seura (финского Литературного о-ва), «Kalevalankysymyksiä», 1903; издание 2-е, в журнале «Journal de la Société Finno-Ougrienne XXXV и XXXVI», 1918; Kalevalastudien, в «Communications, edited for the folklore fellows», т. XVI и след., с 1924.

Библиография: I. Отрывки «Калевалы» в русск. перев.: Грот Я. К., О финнах и их народной поэзии, «Современник», 1840, XIX; Гельгрен С. В., Куллерво, М., 1880; Его же, Айно, Гельсингфорс, 1880; Его же, Руны 1—3, Гельсингфорс, 1885; сокращ. перев. Э. Гранстрема, СПБ., 1881; «Калевала», Финская народная эпопея, полный стих. перев. с предисл. и примеч. Л. П. Бельского, СПБ., 1888 (с предисл. Э. Леннрота к изд. «Калевалы» 1849); То же, изд. 2-е, исправл., изд. М. и С. Сабашниковых, М., 1915 (Памятники мировой лит-ры); учебное изд. этого же перевода с объяснительными статьями в серии «Русской классной библиотеки» Чудинова, серия II, вып. XXV, СПБ., 1902 (руны: 1—3, 10, 21, 23, 41, 42); сокращ. перев. Бельского в избранных местах для юношества, изд. Ступина, М., 1905. «Kalevala», Nach der 2 Ausgabe ins Deutsche übertragen, S. A. Schiefner, Helsingfors, 1852; Le «Kalevala», Traduit préc. d'une introduction et annoté par L. Léonson le Duc, 1879; Frammenti di canti nuziali finnici, Milano, 1881; «Kalevala», übers. H. Paul, 2 Bde, Helsingfors, 1885 — 1886; «Kalevala» the land of heroes, Transl. with introduction by W. F. Kirby, 2 vol., 1907.

II. Эман Мориц, Главные черты из древней финской эпопеи «Калевала», Гельсингфорс, 1847; Майков В. Н., Новая книга о финском народном эпосе, «ЖМНП», 1884, V (о книжке Ю. Крона, История финской литературы, ч. 1, «Калевала», Гельсингфорс, 1883); Эмана М., Собр. сочин., т. IV, СПБ., 1896; Гордлевский Вл., Памяти Элиаса Леннрота, собирателя народного творчества, «Русская мысль», 1903; Léonson le Duc, La Finlande avec tr. du «Kalevala», 1845; Comparetti D., Il «Kalevala» studio sulle origini delle epopèa nazionali, 1891; Krohn K. L., Kalevalankysymyksiä. Opas Suomen kadsan vanhojen runojen tilaajille ja käyttäjille ynnä Suomalaisen kansanrunouden opiskelijoille ja harrastajille, 2 vv., Helsinki, 1918; Tolonen E. O., «Kalewala»: the epic of the Finns, 1929.

Д. Бубрих и R. S.

КАЛИ — *см. «Шива».*

КАЛИБАН — персонаж-образ в комедии Шекспира «Буря», символизирует отношения между «благородными» и «чернью», с одной стороны, и между «цивилизованной» буржуазией и «дикарями» колоний—с другой.

Рост буржуазных отношений и обусловленный им кризис феодальной культуры одинаково остро поставили вопрос «равенства» сословий как перед буржуазией, так и перед аристократией. Экономическая мощь явно переходила в руки буржуазии, в то время как все политические привилегии оставались у аристократии. Буржуа требовал равенства политического, т. к. накопленный им капитал толкал его на широкую общественную арену. Аристократия же политическими привилегиями поступиться не хотела; наоборот, она надеялась при помощи их успешно обороняться от вытеснявшей ее экономически буржуазии. Это противоречие нашло позднее частичное разрешение в революции 1648. В то же время буржуа крепко осел в колониях и вступил в определенные отношения с «дикарями», но там даже не ставился вопрос о равенстве. Буржуа в силу своей классовой природы одновременно и отстаивал принцип равенства и сам же нарушал его.



Джильберт (Gilbert). Иллюстрация к «Буре» Шекспира

На почве этих общественных отношений, в условиях практически запутанных классовых противоречий, приведших к революционному взрыву, возник образ К., символ человеческого неравенства, основанного не на общественно-экономической, а на физиологической и биологической базе. В глазах аристократии образ К.—символ буржуа, «холопа», черни; в глазах буржуазии К.—колониальный «дикарь». К.—символ неосуществимости равенства в условиях классового общества, отсюда — претензии на его «вечность», надысторичность. Перенесение неразрешенных противоречий внутри данного классового общества на всю прошедшую и будущую историю человечества — дело обычное для защитников «вечного, законами природы обусловленного неравенства». С другой стороны, автор «Бури» не смог поставить вопрос буржуазного равенства во всей его остроте и в буржуазной обстановке, т. к. этот вопрос благодаря принадлежности автора к классу аристократии (ср. В. М. Фриче, Шекспир) для него самого был не совсем ясен. У него столкнулся не буржуа с «дикарем» в колонии, а аристократ с дикарем на пустынном острове, лишенном характера колонии. Просперо держит К. в повиновении благодаря своему высокому интеллектуальному превосходству, доходящему до волшебства и распространяющемуся на «духов» и силы природы. Отношения между Просперо и К. лишены определенных черт социальной борьбы того времени, хотя ею обусловлены, что и дает возможность заполнять эти отвлеченные формулы определенным содержанием на разных ступенях развития классового общества и говорить о «вечности» этого образа. Но образ К. не совсем лишен исторической конкретности. Так, божество, к-рому поклоняется К., — реальный объект поклонения у патагонцев, описанный итальянским путешественником в 70-х гг. XVI в.

Библиография: Кулишер М., Просперо и Калибан, «Вестник Европы», 1883, V; Lee S., The American Indian in Elisabethan England, «Scribner's Magazine», 1907, IX; Его же, Caliban's visits to England, «Cornhill Magazine», 1913, III. По вопросу об отражении в творчестве Шекспира колонизаторской политики Англии см. статьи в коллективном труде «Shakespeare's England»: Rogers J. D., Voyages and explorations geography; Hughes Ch., Land Travel; Wilson D., Caliban: the missing link, 1873; Renan E., Caliban, suite de la Tempête, drame philosophique, 1878; Его же, L'eau de Jouvence: suite de Caliban, 1881.

С. Бабух

КАЛИДАСА [Kalidāsa]—величайший поэт индийского средневековья. Многочисленные биографические легенды, циклизировавшиеся вокруг его имени, не дают никаких достоверных сведений об его времени и жизни. Индийская традиция относит жизнь К. к I в. до христианской эры, но общий характер его творчества и в частности его поэтическая техника, обнаруживаемое им знакомство с данными греческой астрономии IV в. христ. эры и ряд других черт заставляют европейских исследователей отнести его к IV—V вв. христ. эры—ко времени династии Гупта, цари к-рой носили титул Викрамадитьи. Легендарная биография К. превращает его в бедного невежественного пастуха, женившегося на принцессе, получившего мудрость и поэтический дар от умилостивленной им богини Кали (откуда его имя «раб Кали») и погибшего от зависти придворных; здесь — обычная в средневековых биографиях Запада и Востока циклизация сказочных «бродячих сюжетов» вокруг известной личности. В других сказаниях о К., напр. в многочисленных анекдотах об его поэтических победах над невежественными брахманами и кичливыми придворными поэтами, нашла себе выражение высокая оценка его литературного наследства.

Если события личной жизни К. окутаны сказочным туманом, то с достаточной ясностью выявляется в его произведениях характер породившей их социальной среды. Это—сосредоточенная при дворах меценатов-раджей верхушка господствующих классов, nāgarakās (homines urbani), материально обеспеченные, культивирующие изящество форм быта и общения полов «жители городов». Полный отрыв от борьбы за существование, паразитическое благоденствие за счет низших классов, непрерывный досуг образуют необходимые предпосылки для создания самодовлеющих и переутонченных форм культуры, для к-рой характерны: изысканная чувственность, глубокая изнеженность, склонность и уменье прослеживать тончайшие оттенки переживаний, острота «чувства природы», любовь к словесной игре и ученой шутке,—словом, черты, типичные для начинающей клониться к упадку, но еще находящейся на вершине своего расцвета культуры непроизводящего класса.

Поэтическая продукция К. в изумительных по мастерству формах отображает психоидеологию этой верхушки распадающегося феодального общества. Ему (в отличие от более ранних авторов) чужда критика существующих общественных форм и взаимоотношений: в своем эпосе он выступает апологетом просвещенного абсолютизма—воспетые им в «Родословной Рагху» (Raghuvaṃça) мудрые цари «лишь для блага своих подданных взимают с них подати: так солнце собирает влагу, дабы тысячекратно ее возвратить».

В центре поэтического внимания К.—внутренний мир далеких от житейских забот избранных счастливцев; сила его поэзии в изображении бесчисленных оттенков установленных индийской теорией драмы четырех основных поэтических настроений, в любовании красотой человеческого тела и природы, в величавых или нежных, но всегда идеализованных помыслах и чувствах почтительной, дружеской или страстной приязни. Его драмы—связанный сказочным романтическим сюжетом ряд лирических сцен, его эпос—смена насыщенных лирической эмоцией описаний природы и пышных картин изысканного быта.

К.—величайший мастер слова. Перевод может дать лишь слабое представление об его эмоциональных и в то же время четких образах, о неожиданности и красочности его сравнений и метафор, об изящной «игре» словом, к-рая осуществляет на практике учение Анандавардханы *(см.)* о «дхвани»—«отзвуке», скрытом символическом смысле поэзии. Характерна его «символика природы»: «Когда месяц прогоняет ночной мрак,—он откидывает своей возлюбленной—ночи черные волосы с лица, и она в упоении от его поцелуев закрывает очи-лотосы» («Raghuvaṃça»). «Влюбленная лиана, как прекрасная женщина, овивает дерево, ее груди—гроздди цветов—высоко подымаются, ее уста—нежные отпрыски—содрогаются от сладострастья» (там же). Совершенно непередаваемо в переводах мастерство звуковой инструментовки в произведениях К.

Из многочисленных произведений, приписываемых ему, безусловно подлинными являются: эпические поэмы «Рождение Кумары»—бога войны (Kumārasaṃbhava) и «История рода Рагху» (Raghuvaṃça), лирическая поэма «Облако-вестник» (Meghadūta) и три драмы—«Признание (по перстню) Шакунталы» (Abhijñānāçākuntala, сохранилась в двух версиях), «Добытая мужеством Урваши» (Vikramorvaçiya) и «Малявика и Агнимитра» (Mālavikāgnimitra).



Бракосочетание Шивы и Парвати (разработка мифа в скульптуре VIII—IX вв.—пещера Элефанта)

Сюжеты произведений К. частью заимствованы из древних мифов и пуран (миф о браке Шивы и Парвати, миф о любви земного царя Пуруравасa к небесной деве Урваши, разрабатываемый еще в Ведах), частью являются очевидно достоянием поэта (напр. легенда об изгнании полубога-якшаса, посылающего «облако-вестника» к своей возлюбленной).

Из многочисленных произведений, ошибочно приписываемых К. индийской традицией, наиболее вероятна принадлежность ему «Описания времен года» (Ṛtusaṁhāra)—типичного образца идиллической описательной поэзии.

К. принадлежит к числу индийских поэтов, знакомство с к-рыми в Европе восходит еще к XVIII в. (английский перев. В. Джонса «Шакунталы» в 1789, Г. Вильсона «Облака-вестника» в 1813). Им восхищались Гумбольдт и Гердер, а Гёте подражал ему в

«Прологе в театре» [1797] «Фауста». Неоднократно делались попытки поставить пьесы К. на европейской сцене: одна из последних по времени — постановка «Шякунталы» (Сакунталы) в московском Камерном театре.

Библиография: I. Переводы: Kumārasambhava—англ., R. T. H. Griffith, 1879; нем., O. Walter, 1913; Raghuvaṃça—нем., O. Walter, 1914; франц., L. Renou, 1927; Meghadūta—нем., B. Hirzel, 1846; M. Müller, 1847; L. Fritze, 1847; C. Schütz, 1859; англ., H. Wilson, 1813; Jacob, 1870; франц., A. Guerinot, 1902; русск., Риттера, в «Сборнике в честь проф. Буассекула»; Çākuntala—нем., E. Meier, 1867; F. Rückert, 1876; L. Fritze, 1877; H. Kellner, 1890; англ., W. Jones, 1789; M. Williams, 1853; франц., P. E. Foucaux, 1867; A. Bergaigne, 1884; русск., К. Бальмонта, 1916; Urvaçī—нем., L. Fritze, 1880; англ., E. B. Cowell, 1851; франц., P. E. Foucaux, 1861; русск., К. Бальмонта, 1916; Mālavikāgnimitra—нем., L. Fritze, 1881; англ., C. Tawney, 1875; франц., V. Henry, 1889; русск., К. Бальмонта, 1916.

II. Seneviratne J. E., The Life of Kalidasa, Colombo, 1901; Narasimhiengar M. T., Kalidasa's Religion and Philosophy, «Indian Antiquary», 1910; Chand Hari, Kalidasa et l'art poétique de l'Inde, 1917; Hildebrandt A., Kalidasa, 1921; Thākura B. K., The text of the Çakuntala, 1922.

Р. Шор

КАЛИКИ ПЕРЕХОЖИЕ — *см.* *«Духовные стихи».*

«КАЛИЛА и ДИМНА» — знаменитый арабский сборник поучительных рассказов, приписываемый Ибн-аль-Мокаффа. Его заглавие — имена двух шакалов, героев первого повествования. Это — перевод недошедшего до нас индийского сборника притч, известного впоследствии (в сильно измененной редакции) под названием «Панчатантры» *(см.)*. Перевод был сделан на пехлевийский *(см.— персидский)* язык Барзавейхом, придворным врачом сасанидского шаха Хосрова Ануширвана, около 550, а в середине VIII в. уже с пехлеви переведен (с изменениями) на арабский яз. Пехлевийский оригинал потерян, арабская же редакция получила необыкновенное распространение. Она переводилась на языки соседних восточных народов—персидский (несколько обработок, из них самая знаменитая — «Энвар-е-сохейли», получившая в свою очередь широкое распространение), турецкий, татарский, еврейский, грузинский, сирийский и ряд других—на греческий в XI в., на латинский в XIII в. В XIII в. явился и славянский перевод (с греческого): «Стефанит и Ихнилат». Отдельные рассказы латинской версии вошли в сборники «примеров» для проповедника, оказали влияние на европейский фольклор, на Боккаччо и Ариосто. В течение веков «К. и Д.» под разными заглавиями (напр. «Басни Пильпая», «Веселый Эзоп» и т. п.) и со значительными изменениями переводились на десятки языков. Интересное «дерево» распространения сборника см. у проф. Крымского в его введении к книге Эструпа о «1001 ночи» (VIII вып. «Трудов по востоковедению Лазаревского института»). Русский перевод «К. и Д.» — Аттая и Рябинина (М., 1889). Социологический анализ сборника и причин его широкого распространения — *см. «Панчатантра», «Сюжеты бродячие».*

КАЛИНИН Федор Иванович [1883—1920] — критик-коммунист. Сын крестьянина-ткача. Работал с 12 лет столярным учеником, наборщиком, ткачом. В 1901 арестован, просидел 15 месяцев в тюрьме, сослан на три года в Архангельскую губ. В конце 1905 снова арестован и просидел 3 года в тюрьме. Затем уехал в Италию, слушал лекции в Каприйской партийной школе и, после недолгой поездки в Россию, эмигрировал во Францию, где и оставался до 1917. Дебютировал в 1912 статьей «Типы рабочих в лит-ре». После октябрьской революции — один из вождей пролеткультовского движе-



ния, теоретик пролетарской лит-ры эпохи гражданской войны и работник Наркомпроса. Печатался в журн. «Грядущее» и «Пролетарская культура».

Подобно другому критику-рабочему того времени П. Бессалько *(см.)* К. отразил в своих статьях и сильные и слабые стороны пролетарского лит-ого движения эпохи военного коммунизма. К.—пламенный энтузиаст пролетарской культуры, нового классового искусства пролетариата. С темпераментом подлинного революционного борца К. ратовал за торжество пролетарской сознательности, за преодоление идеологических влияний крупной и мелкой буржуазии, против всяких компромиссов в области идеологии. С особой настойчивостью разоблачал К. иррационализм, мистицизм, интуитивизм буржуазии, в эпоху заката капитализма порвавшей с культом науки и разума. В частности К. удачно критиковал мистические и интуитивистские теории художественного творчества и вдохновения. Из этого стремления дать отпор чуждым классовым влияниям и разоблачить иррационализм умирающей буржуазии вытекало резкое нападение К. на футуризм с его заумью. Несмотря на чрезмерную прямолинейность, оно было необходимо в целях разоблачения декадентских корней футуризма и отпора стремлениям футуристов монополизировать пролетарское искусство. В статье «Путь пролетарской критики» и «Поэзия рабочего удара» А. Гастева.

К. правильно подметил ряд черт классовой психологии пролетариата, нашедших себе выражение в творчестве пролетарских поэтов первого призыва, особенно—коллективизм и индустриализм. Правильно в основном наметил К. и путь к созданию новых форм пролетарской поэзии: «Понятный и прочувствованный смысл содержания вынудит, в силу своей внутренней логики, искать такую комбинацию форм, к-рая с наибольшей силой и яркостью его выражает. Правда, этот путь сознательных и упорных поисков формы через содержание труден, но он единственно верный для выявления своего лица». Эти черты лит-ой деятельности К. значительно содействовали сознательному оформлению и росту пролетарской поэзии того времени и обеспечивают К. почетное место в истории пролетарского лит-ого движения.

Однако огромное влияние на К. идей А. А. Богданова *(см.)* обусловило неизбежность ряда идеологических ошибок, порою очень серьезных. В момент величайшего обострения политической борьбы пролетариата, требующего максимального политического заострения пролетарской поэзии, К., вслед за Богдановым, высказывался за оттеснение непосредственно боевых злободневных мотивов в пользу «эпохальных» задач рабочего класса. В статье о Гастеве К. выражает сожаление, что «преобладающими мотивами их (пролетарских поэтов) является отражение современной революционности настроений» и что «основных положительных пролетарских мотивов... почти нет совсем». Этот разрыв между боевыми и «положительными» мотивами, целиком совпадавший с борьбой Богданова против «солдатских» мотивов в пролетарской поэзии, несомненно содействовал отрыву поэтов Пролеткульта и «Кузницы» от повседневной политической практики пролетариата и подготовлял почву для кризиса пролетарской поэзии в 1921.

К. разделял методологическую ошибку Богданова, выводя особенности формы пролетарской поэзии непосредственно из техники фабрично-заводского производства. Диалектика содержания и формы понималась К. несколько упрощенно и, в значительной мере, механистически. Крупной ошибкой К. является его тезис, что интеллигент не может стать пролетарским художником (в ту же ошибку впал и Бессалько). Характерно, что для обоснования этого ошибочного тезиса К. пришлось преувеличить роль подсознания в поэзии, делая тем самым уступку ненавистному ему интуитивизму.

Пролетарское лит-ое движение восстановительного периода (эпоха «Октября» и ВАППа), опираясь на ценные стороны взглядов К. и др. теоретиков пролетарской поэзии 1918—1920, преодолело в то же время их многочисленные ошибки.

Библиография: I. Типы рабочих в литературе, «Новый журнал для всех», 1913, IX; Бессалько П. и Калинин Ф., Проблемы пролетарской культуры, П., 1919.

II. Памяти Ф. Калинина, Сб., П., 1920; Кривцов С., Рецензия на кн. Бессалько и Калинина, «Пролетарская культура», 1920, XIII—XIV; «Ф. И. Калинин», «Пролетарская культура», 1920, XIII—XIV (некролог). *Г. Лелевич*

КАЛИННИКОВ Иосиф—современный писатель. Получил известность гл. обр. как автор трехтомного романа «Мощи», в к-ром пытается сатирически изобразить монастырскую жизнь. К. хорошо знаком быт монашества и зажиточного купечества. Сцены развратного монастырского жития выдержаны в сугубо натуралистических тонах. Любовная интрига заслоняет у него социальный фон, картины разврата смакуются им, из средства показа определенной среды превращаясь в самоцель. Именно поэтому «Мощи» приобрели большую популярность в широких слоях современного мещанства, ищущего в лит-ре бульварных эффектов и пикантных подробностей. Критика с полным основанием причислила роман к порнографической лит-ре, и он был изъят из наших библиотек. Социальная направленность писаний Калинникова глубоко антиреволюционна.

Библиография: I. Опустошение, Рассказ, «Воля России», Прага, 1925, IV—V; Мощи, т. I, изд. «Круг», М., 1925, т. II, М., 1926 (в том же году оба тома в изд. 2-м); Баба-змея, Повести и рассказы, изд. «Современные проблемы», М., 1927.

II. Губер Б., Два романа, «Новый мир», 1926, III; Блюменфельд В., О монастырском орнаменте Иосифа Калинникова («Мощи», т. I), «Жизнь искусства», 1926, № 31; Адоп Гайк, Еще о «Мощах», там же, 1926, № 35; Штейнман З., Он жив—граф Амори, «Звезда», 1927, IV; Его же, Литературные эпизоды.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928. *М. П.*

КАЛМАКАН Абдыкадыров [1900—]—революционный казакский поэт. Р. в батрацкой семье, батрачил сам у баев до 1924; по образованию—самоучка. В 1925 из аула переезжает в город, поступает на работу (кучером) в редакцию газеты «Энбекши-Казак»; с этого же времени начинается его лит-ая деятельность. В 1927 К. выпустил первый сборник своих стихов под названием «Батрак»; сейчас готовится Казиздатом к изданию второй его сборник. К. хорошо знает батрацкую жизнь, и большая часть его произведений посвящена жизни казакского батрака. В настоящее время работает в редакции «Энбекши-Казак», заведует массовым отделом.

Библиография: Батрак, изд. Казгиза; газета «Энбекши-Казак», 1926—1929; журналы «Жана Адабият», 1928 — 1929. *Г. Т.*

КАЛМЫЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА.—Калмыцкая лит-ра насчитывает всего несколько лет существования, т. к. возникла после создания новой калмыцкой письменности. До Октябрьской революции калмыцкая лит-ра представляла собой лишь часть ойратской лит-ры *(см.)*, поскольку своего особого литературного языка у калмыков не было и таковым являлся для них ойратский язык. Вследствие того, что письменность среди калмыков была распространена очень слабо, наибольшее развитие у них получило устное народное творчество. Здесь прежде всего следует указать на эпические произведения, к-рые достигли наивысшего развития по

сравнению с остальными монгольскими племенами именно у ойратов и в том числе у калмыков. Калмыцкий эпос в отношении своей художественной формы сильно уступает эпосу ойратов северо-западной Монголии, где он культивировался при ставках владетельных князей, потому что аналогичных условий для развития у него не было. На судьбах калмыцкого эпоса не могли не отразиться распад феодального строя и переход к новым формам хозяйства тех калмыков, к-рые местами давно оставили кочевой образ жизни, что должно было привести к разрыву со старыми эпическими традициями. Тем не менее калмыцкий героический эпос — цикл сказаний о витязе Джангаре—представляет собой образчик высоко художественного эпического произведения. Часть его была издана в записи Лиджи Нармаева уже после создания новой письменности на современном лит-ом яз., построенном на основе разговорного. Кроме героического эпоса богато представлена сказочная лит-ра. Записи калмыцких сказок производились гл. обр. учеными-монголистами, например профессором Позднеевым (издавшим их в транскрипции знаками старого ойратского алфавита) и финляндским ученым Рамстедтом, выпустившим свои записи в латинской транскрипции. Как все вообще монгольские народности, калмыки являются большими ценителями цветистой речи. Поэтому большой популярностью пользуются у них пословицы, поговорки, а также загадки, которых издано до настоящего времени значительное количество.

Стихосложение у калмыков основано на аллитерации. Каждое стихотворение или песня представляет собой ряд четверостиший, начальные звуки каждой строки к-рых совпадают. На этом же принципе построены и современная революционная песня и новые стихотворения. Будучи совсем молодой, новая калмыцкая лит-ра еще не успела дать большого количества оригинальных произведений. В этом отношении калмыцкая литература пошла по совершенно естественным причинам по одному пути развития с литературами тех национальностей Союза, у к-рых письменность появилась лишь недавно. Главную массу литературных произведений на калмыцком яз. составляют переводы с русского языка. Среди них лишь очень немногие могут быть отнесены к тому, что является лит-рой в точном смысле слова, ибо в большинстве — это книги по сельскому хозяйству, по вопросам животноводства, гигиены, электрификации и т. д. Издано некоторое количество пособий — букварей для детей и взрослых, книг для чтения типа хрестоматии, учебников политграмоты и т. д. Выходит газета «Таңгчин зяңггэ». Начало калмыцкой художественной литературы было положено в 1928 выходом в свет журнала «Маня келн» (Наш язык), в к-ром помимо статей политического и экономического характера дается значительное количество стихотворений и художественной прозы. Из современных произведений К. Л. заслуживают внимания такие стихотворения, как «Нисдг машин» (Аэроплан—автор Лыжин), отражающие пробуждение интереса к достижениям современной техники, как «Хальмг Йунггад унтнач?» (Что ты спишь, калмык?— автор Н. Доржин), проникнутые сознанием необходимости напрячь все усилия для скорейшего проведения индустриализации страны. За последнее время появился ряд пьес, темой к-рых является в большинстве случаев борьба нового и старого быта.

Библиография: Позднеев А. М., Калмыцкие народные сказки, СПБ., 1892; Котвич Вл., Калмыцкие загадки и пословицы, СПБ., 1905; Журнал «Маня келн» (изд. в Елисте); Жангр, Бэлгюд, изд. «Красный калмык», Астрахань, 1928; Манжин Нимгр, Гашута юни, Елстэ, 1929. Ramstedt G. J., Kalmückische Sprachproben, Helsinki, 1909—1919.

H. Поппе

КАЛМЫЦКИЙ ЯЗЫК—яз. волжских ойратов, известных под названием калмыков, входит вместе с говорами азиатских ойратов (в Кобдосском округе Монгольской народной республики, Восточном Туркестане и т. д.) в западную ветвь монгольских наречий. К. яз., распространенный гл. обр. на территории Калмыцкой автономной области, распадается на говоры дэрбэтский и торгутский. Подговорами торгутского говора являются говоры донской — бузава, уральских и оренбургских калмыков, ныне в значительной своей части переселившихся на территорию Калмобласти. Калмыцкие говоры и их подговоры отличаются друг от друга несущественными фонетическими особенностями. К. яз., значительная часть особенностей к-рого является общей и для говора азиатских ойратов, отличается от прочих монгольских наречий рядом архаических черт в своей фонетике.

В области морфологии К. яз. характеризуется личным спряжением, свойственным также бурятским говорам. В отличие от других наречий К. яз. сохранил совместный падеж (comitativus на l$\overline{a}$), характерный для монгольского письменного яз.

Словарный запас К. яз. является в основном общим для всех монгольских наречий. Разница обусловлена гл. обр. возникновением производственной терминологии, появившейся в связи с теми новыми видами занятий, к к-рым калмыки перешли в Поволжьи (земледелие, рыболовство, добыча соли и т. д.). Частью эти термины были созданы средствами К. яз., для чего были использованы существовавшие в К. яз. слова и корни. В значительной части они были заимствованы из соседних яз. В К. яз. довольно много заимствований из соседних тюркских яз., русского и тибетского, являющегося яз. религии (буддизма). Тюркские заимствования вошли в яз. уже после переселения калмыков на Волгу, когда они столкнулись с ногайцами и астраханскими татарами [в XVII в.]. Русские заимствования касаются гл. обр. яз. административного. В других же областях русский яз. оказал довольно слабое влияние, т. к., с одной стороны, колонизация края русскими была

ТАБЛИЦА ЗВУКОВ КАЛМЫЦКОГО ЯЗЫКА

ГЛАСНЫЕ

краткие и долгие

	Задние	Передние	
Узкие	u (у)	ü (ю)	Лабиализованные
		i (и)	Нелабиализованные
Средние	o (о)	ö (э)	Лабиализованные
		e (е)	Нелабиализованные
Открытые			Лабиализованные
	a (а)	ä (я)	Нелабиализованные

СОГЛАСНЫЕ

			Губные	Переднеязычные	Среднеязычные	Заднеязычные
Шумные	Взрывные	Звонкие	b (б)	d (д)		g (г)
		Глухие	p (п)	t (т)		k (к)
	Аффрикаты	Звонкие		dž (ж)		
		Глухие		ts (ц), tš (ч)		
	Длительные	Звонкие	w (в)	z (з)	j (й)	γ (г)
		Глухие		s (с), š (ш)		x (х)
Сонорные	Носовые		m (м)	n (н)		ŋ (нг)
	Плавные			l (л), r (р)		

1. В скобках даны знаки калмыцкого алфавита на русской основе.
2. Долгие гласные (в 1-м слоге) передаются двойной буквой.

менее интенсивной, чем в других областях, с другой—и миссионеры не успели еще добиться значительных успехов. Тибетские заимствования попали в яз. после распространения буддизма [в середине XVII в.].

Ойратский алфавит, представляющий собой видоизмененный и уточненный монгольский алфавит, был составлен в 1648 ойратским деятелем Зая-пандитой [1599 — 1662].

Несмотря на неоднократные попытки приблизить письменный яз. к живому калмыцкому яз., он всегда далеко отстоял от последнего и был достоянием лишь немногих. Главной причиной такого состояния было энергичное сопротивление духовенства (ламства) малейшим попыткам провести реформу языка. Нужно указать также на то, что и духовенство в более новые времена в главной своей массе не знало ойратского письменного яз., ибо в буддийских монастырях (хурулах) и монастырских школах яз. науки был тибетский, на к-ром буддийские науки изучались и в чоре (высшая философская школа). Так. обр. знание ойратской письменности все более вытеснялось в ламских кругах тибетским яз. В административных кругах ойратский яз. был вытеснен русским уже очень давно; здесь русский яз. особенно стал насаждаться в последние годы перед революцией. Так. обр. знание ойратской письменности было распространено лишь среди очень немногих, да и для них практического значения не имело. Вследствие этого вскоре после Октябрьской революции калмыки отказались от старой ойратской письменности и перешли на новый алфавит, составленный на основе русского, к-рый облегчил возможность писать на разговорном яз. В 1930 принято решение о переходе на латинский алфавит в той форме, в какой он принят у тюркских национальностей СССР *(см. «Н. Т. А.»)*.

Библиография: Попов А., Грамматика калмыцкого яз., Казань, 1847; Краткий русско-калмыцкий словарь, изд. Управл. калмыцким народом, СПБ., 1899; Позднеев А., Калмыцкая хрестоматия, СПБ., 1907; Его же, Калмыцко-русский словарь, СПБ., 1911; Котвич Вл., Опыт грамматики калмыцкого разговорного яз., П., 1915 (литографирован); Ramstedt G. J., Kalmückische Sprachproben, Helsinki, 1909 — 1919. *Н. Поппе*

КАЛЬДЕРОН де ла БАРКА Педро [Pedro Calderon de la Barca, 1600—1681]—один из крупнейших драматургов Испании XVII в. Р. в Мадриде, в знатной семье. Отец его был помощником министра при Филиппах II и III. К. воспитывался в иезуитской коллегии, затем учился в университете в Саламанке, где проходил курс теологии, математики и права. Затем поступил на военную службу и участвовал в походах в Италии и Фландрии. После смерти Лопе де Вега [1635] получил звание придворного драматурга, в 1637—рыцаря ордена Сант-Яго. В продолжение нескольких лет принимал участие в подавлении восстания в Каталонии. В 1653 был назначен настоятелем придворной капеллы. Это соответствовало и желанию короля оставить К. при дворе в качестве придворного драматурга и организатора празднеств и давнему намерению самого драматурга посвятить себя служению церкви.

Это намерение полностью осуществилось в 1663, когда К. стал во главе иезуитского братства святого Петра и одновременно с этим решительно перешел от светской драмы к духовной (autos sacramentales).

Несмотря на разнообразие сюжетов, все произведения К. трактуют один и тот же комплекс религиозно-этических идей, проистекающих из его иезуитско-католической настроенности; характерным для его творчества является также обработка одного и того же сюжета в разных драматических формах (транспозиция светского сюжета в религиозный, духовного — в философский). В этих же целях им использовано и богатейшее наследство прежних испанских драматургов, к-рое он композиционно и идейно подчинил основным целям и задачам своего творчества. Общепринятая классификация делит его произведения на следующие виды: трагедию (dramas trágicas), драму историческую (comedias históricas), мифологическую (comedias mitológicas), религиозную (comedias religiosas), философскую (comedias filosóficas), духовную (autos sacramentales), комедию интриги (comedias de capa y espada), сарсуэлы (zarzuelas) и интермедии (entremeses). Вообще же все многочисленные драматические произведения К. можно по манере обработки сценического материала разделить на три вида: драму аллегорическую, к к-рой относятся аутос и некоторые религиозные и философские драмы, комедию интриги, в к-рой центр тяжести лежит в развертывании интриги, и наконец трагедии и драмы, в к-рых главное действующее лицо воплощает известную религиозно-этическую идею.



Аутос были любимым жанром К. Они по построению были не просто сценическим воплощением религиозной идеи, а напоминали молитвы, обращенные к богу, по той форме напряженной мистичности, которая давала ему возможность сочетать абстрактные религиозные символы с конкретными сценическими образами библейских типов, святых и мучеников. Эта форма выражала на сцене религиозную идею в наиболее чистой форме, не осложненной человеческими страстями и сопряженными с ними волевыми актами. Аутос — одноактные пьесы, оживляемые прологом (loa) и интермедией и заканчивающиеся танцами и музыкой,—пользовались постоянным покровительством королевской власти и духовенства и имели большое значение в смысле поддержания веры в народных массах, особенно во второй половине XVII в., когда разлагавшаяся монархия нуждалась в чрезвычайных мерах для укрепления своего влияния. Наиболее значительной в ряду многочисленных написанных К. аутос является «Пир Валтасара» (La cena de Baltasar). Ауто «Жизнь есть сон» (La vida es sueño) аранжировано драматургом в философскую драму под тем же названием. Грандиозную схему символической драмы дал К. в ауто «Великий мирской театр» (El gran teatro del mundo), в котором в символах власти, богатства, красоты и бедности дана католическая идея тщеты всего земного и вера в воздаяние за гробом.

Переход от духовного жанра к светскому представляет религиозная драма. Она использует сюжетную канву традиционных представлений из жизни святых (comedias de santos), но осложняет действие введением новых мотивов. Важнейшими видами религиозной драмы К. является драма-житие раскаявшегося разбойника и драма-житие обратившегося в христианство язычника. В центре действия — человек знатного происхождения, вынужденный порвать с обществом благодаря преступлению, совершенному им на почве несчастной любви, и во главе разбойничьей шайки мстящий своим врагам. Его трагическая судьба и незаурядная личность возбуждают сочувствие зрителей: он гибнет, но перед смертью примиряется с небом («Devoción de la Cruz»). В пьесах об обращении язычников главным действующим лицом является человек другой веры, язычник или мавр, к-рый в результате сомнений и колебаний все больше и больше укрепляется в христианском сознании, за что небо вознаграждает его и он удостоивается мученической смерти («El mágico prodigioso», «El José de mujeres», «Los dos amantes del cielo»). Этот цикл пьес, увенчиваемый яркой фигурой стойкого принца из драмы «El príncipe constante», готового ради церкви и короля пойти на любые жертвы и мученичество, представлял собою могучее агитационное средство в руках драматурга-иезуита. Рисуя идеальный мир героев-мучеников, лишенных обыденных чувств и страстей, поглощенных фанатической верой в потустороннее, религиозная драма К. играла ту же роль, что и аутос, лишь переключая абстракции в очеловеченные символы.

В ряду философских драм К. наиболее значительна драма «Жизнь есть сон» (La vida es sueño), еще сильнее заостряющая проблему, которой посвящены его религиозные пьесы,

резко противопоставляющая земную жизнь с ее преходящими радостями и печалями жизни идеальной, утверждающая тезис, что «самое великое преступление человека заключается в том, что он родился на божий свет». Другим вариантом той же концепции является драма «В этой жизни все и истина и ложь» (En esta vida todo es verdad y todo mentira) и «Luiz Perez el Gallego».

Религиозные и философские драмы К. отражают пессимистические воззрения деградирующего дворянства и церковной «аристократии». Христианский мистицизм К.— это поколебленное, сомневающееся христианство. К. раздвоен психоидеологически, а отсюда и в своем художественном стиле. С одной стороны — великолепие феерии и гонгористская расцвеченность драм К., с другой — мучительная рефлексия его героев, чуждая цельному христианскому мировоззрению средних веков, их неистовая борьба за право на жизнь. Когда он награждает их мученическим венцом, он при этом устраивает настоящий праздник звуков и красок, пользуясь блестящими достижениями испанской драматургической техники.

Эта раздвоенность (крайне типичная для творчества испанского барокко) особенно ощутима в тех его пьесах, где им изображаются не абстракции, не аллегорические фигуры, а живые люди и быт (comedias de capa y espada или comedias de enredo).

К. вводит в традиционную комедию интриги новые мотивы, к-рые не только конструктивно видоизменяют ее, но и отвечают мироощущению драматурга. Нет и в помине той легкости и грациозности, с к-рой реалистический театр Лопе де Вега завязывает свою комедийную интригу. Трагическая ситуация, создаваемая К., искусно переводится в третьей хорнаде в плоскость комедийной развязки: с действующих лиц, до тех пор противопоставленных друг другу, совлекается покрывало тайны, во врагах узнаются друзья и родные, в соперниках — горячо влюбленные. Но если внимательно разобрать хитросплетенную ткань интриги, то окажется, что не воля действующих лиц привела к желанному концу, а слепой случай. Так. обр. К. и в комедиях интриги, выводя на сцену живых людей, а не символы, остается верен своей пессимистической концепции. Подлинным героем этих пьес является именно слепой случай. Вот почему центр тяжести этих комедий лежит не в людях и не в их характерах, а в капризной игре случая, выражающейся в пестрой смене ситуаций. К числу лучших комедий интриги К. относятся: «La dama duende», «Casa con dos puertas mala es de guardar», «Mañanas de abril y mayo».

Характерными для творчества К. являются и его трагедии, в к-рых выступает ревность не как страсть, а как узаконенная церковной моралью сила, необходимая в целях охранения семейной чести и предотвращения распада семьи. В типичных трагедиях этого рода: «Врач своей чести» (El médico de su honra), «Художник своего бесчестья» (El pintor de su deshonra) и «За тайное оскорбление — тайная месть» (A secreto agravio,— secreta venganza) одно только подозрение в измене влечет за собою жестокую месть со стороны оскорбленного мужа. Тут, с одной стороны, ни в чем неповинная жена, с другой — носитель идеи возмездия за возможное поругание семейной чести, и чем невиннее казалась жертва, тем сильнее давила на сознание жестокая иезуитская мораль К.

Поэт контрреформации и абсолютной монархии, ненавидевший народ, уводивший зрителей в идеальный мир, в к-ром знатные испанцы, изображенные в виде символов и аллегорий, уподоблялись героям и святым, отрешенным от земных страстей и исполненным религиозного и монархического пафоса, — К. сыграл огромную роль как верный певец самой мрачной реакции. Стоя во главе многочисленной плеяды драматургов, большей частью таких же священников-иезуитов, как он сам, К. был наиболее последовательным из них в своем творчестве, создав драму-проповедь, использовав для нее все существующие лит-ые формы и жанры и проводя через них законченное иезуитско-католическое мировоззрение. В эпоху заката испанского абсолютизма его драматическое творчество служило верой и правдой церкви и трону в их борьбе за власть над умами, имуществом и жизнью испанских подданных (характеристику эпохи, в к-рую жил и творил К., *см.* раздел *«Испанская драма»*, в ст. *«Драма»* и *«Испанская лит-ра»*) Лит-ра позднейших эпох нередко обращалась к его драмам, заимствуя из его идеального мира образы, оформлявшие реакционные и реставрационные настроения (романтизм, символизм, декадентство).

Библиография: I. Драматические произведения, «Библиотека европейских писателей и мыслителей», изд. В. Чуйко, СПБ., 1884 (Поклонение кресту; Час от часу не легче; Алькад в Саламасе); Жизнь есть сон, перев. Д. К. Петрова, СПБ., 1898; Сочин., вып. I—III, перев. К. Бальмонта, М., 1900—1912. Calderon de la Barca Pedro, Obras, que saca à luz P. de Pando y Mier, 1717, и многочисленные позднейшие издания.

II. Шепелевич, ст. в сб. «Историко-литературные этюды», серия I, СПБ., 1904; Мережковский Д., Кальдерон, «Вечные спутники», изд. 3-е, СПБ., 1907; Ulrici H., Shakespeares dramatische Kunst und sein Verhältnis zu Calderon und Goethe, 1839; Schlegel A. W., Vorlesungen über dramatische Literatur und Kunst; Lewes G. H., The Spanish drama: Lope de Vega and Calderon, 1846; Hasell E. Y., Calderon, 1879; Trech R. C., Essay on Calderon, 2 vv., 1880; Picatoste y Rodriguez Felipe, Biografia de Don Pedro Calderon de la Barca, 1881; Menéndez y Pelayo M., Calderon y su teatro, 1881; Depta M. V., Pedro Calderon de la Barca, 1925.

III. Dorer E., Die Calderon-Litratur in Deutschland, 1881; Günther E., Calderon und seine Werke, 2 Bde, 1888. *В. Узин*

КАЛЬКИ [франц. les calques] — термин лингвистической стилистики, введенный современным лингвистом Ш. Бальи для обозначения буквальных переводов иноязыких слов и выражений. Ср. «иметь место» (avoir lieu), «выглядит» (sieht aus), «сверхчеловек» (der Uebermensch).

Подобными переводами особенно богата отвлеченная терминология различных наук;

(философии, филологии, психологии и др.), поскольку невозможность непосредственного указания на предмет требует известного истолкования вводимого в яз. нового термина. Так, русские философские термины («понятие», «восприятие» и т. д.) — по большей части дословные переводы соответствующих латинских или немецких (в свою очередь переведенных с латинского) терминов. Точно так же термины русской грамматики («глагол», «местоимение», «междометие», «падеж» и т. д.) — К. соответствующих греческих или «скалькированных» с греческого латинских терминов («verbum», «pronomen», «interjectio», «casus»). Древнейшие образцы подобных К. в европейских яз. дают переводы христианских культовых книг, где развитию К., наряду с отсутствием соответствующих терминов в «варварских» яз., способствовало суеверное преклонение перед буквой «священного писания» и нежелание пользоваться аналогическими, но «языческими» выражениями. Ср. такие К., как «совесть» — немецкое «Gewissen» — латинское «conscientia» — греческое «syneidesis».

К. являются так. обр. частным случаем языкового заимствования и своим появлением в лит-ом яз. свидетельствуют о факте усвоения форм иноязыкой культуры теми классами, достоянием и орудием к-рых лит-ый яз. является, а иногда даже и о двуязычии этих классов. Ср. напр. К. с французского в яз. русского дворянства XVIII—XIX вв.: «Брось, Мери, ей воды в лицо» (jette de l'eau, Пушкин); «На плоскогорье, повелевавшем значительным пространством» (dominant, Тургенев). Следует еще отметить, что К. часто представляют собой как бы следующий по сравнению с варваризмами этап усвоения языком заимствованных слов; именно К. заменяют собой варваризмы в эпохи пуризма — усиленной борьбы с последними. Так напр. в начале XIX в. Академия наук вводит в лит-ый яз. К. «заложник», заменяя старый варваризм «аманат».

Проблема К. — одна из центральных проблем перевода. С одной стороны, введение К. способствует обогащению яз. и стиля: не говоря уже о научной терминологии, достаточно указать в русск. яз. на такие напр. К., как карамзинское «влияние» (франц. influence), «рассеянный» (нем. zerstreut), «сверхчеловек» (немецкое Uebermensch) и т. д.

«Только посредством К.,—справедливо замечает Бальи,—передаются из яз. в яз. идиоматические речения, выражения, составленные из нескольких слов». Именно обилие К. во всех европейских яз. облегчает переводы с одного яз. на другой, а также,— при знании некоторых европейских яз.— усвоение других.

Вопрос о К. становится перед переводчиком всякий раз, как он встречает в языке подлинника идиомы *(см.)* и непереводимые речения типа поговорок, пословиц и т. п. Здесь возможны три разрешения: замена близкими по значению идиомами (поговорками, пословицами и тому подобным) родного языка, полное устранение и передача посредством кальки.

Но замена идиомов чужого яз. идиомами родного яз. изменяет couleur locale произведения. «Если у Эрвинга сказано: „К чему негру мыло, а глупцу совет!" — нельзя переводить: „Черного кобеля не вымоешь добела!". Заменить испанскую пословицу русской—это все равно, что картину Гойи перемалевать на репинский манер» (Чуковский, Принципы художественного перевода). Действительно — выполненный Холодковским по принципу замены перевод «Сатирикона» Петрония производит впечатление отрывка из Островского.

Полный отказ от К. подлинника приводит к сглаженному и стилистически обедненному тексту: эта форма перевода особенно процветает в эпохи канонизации стиля и лексики лит-ого яз. Так, А. В. Дружинин в предисловии к своему переводу «Короля Лира» возражает против возможности передачи посредством К. ряда выражений Шекспира: «По нашим понятиям мы не могли сравнивать выколотые глаза Глостера с „окровавленными кольцами, из к-рых вынуты драгоценные каменья". Мы не могли допустить в русский яз. прилагательного „собачесердый", не имели возможности уподоблять плачущие глаза „лейкам для поливания цветов"». Далее Дружинин указывает на невозможность сказать, «что самоубийство есть расхищение жизненной сокровищницы, что меч не должен обладать чувствительностью сердца, что человек от слез делается соленым человеком, что людская пышность должна принимать лекарство».

Однако подобные пуристические тенденции приводят обычно лишь к устранению наиболее противоречащих языковому канону К. Ибо по существу К. являются, как указывалось выше, отображением международного культурного обмена и как таковые не могут быть устранены из яз. полностью.

Ненужными и нежелательными являются К. синтаксических и морфологических идиотизмов яз. подлинника, к-рые не имеют стилистического значения и к-рым легко найти эквивалент в яз. перевода. Сюда относятся К. типа: «Он нашел ее очень миловидной, с ее тонким носом», «Я вернусь через пару часов», «Будучи на положении бродяги, всякое повреждение приписывалось мне» (Чуковский).

Однако недопустимость подобных К. бесспорна лишь при переводах с яз., объединенных общностью лит-ых форм. Напротив, при переводе с яз. экзотических лит-р, напр. китайской, индийской и т. п., переводчик может поставить себе задачей точными К. синтаксических оборотов и застывших речений подчеркнуть иноязычность произведения, своеобразие его формы *(см. «Перевод»)*.

Библиография: Чуковский К. и Федоров А., Искусство перевода, изд. «Academia», Л., 1930; Ярхо Б., Предисловие к перев. «Сатирикона» Петрония, Гиз, М.—Л., 1924; Bally Ch., Traité de stilistique française, v. I, 1927.

R. S.

КАЛЬХАНА [Kalhaṇa] — индийский поэт XII в., автор исторического эпоса «Поток царей» (Rājatarāṅgiṇī), излагающего хронику кашмирских династий от мифических времен до середины XII в. Член высшей касты — брахман по происхождению, сын царского советника Чанпаки, — К. в своем эпосе выступает идеологом просвещенной монархии, отрицательно отзываясь о «язве монашества», обличая как грабителей и разбойников мелких феодалов, землевладельцев. Ядовито осмеивая временщиков из низших каст (тип подобного выскочки, из сводника и продавца цветов на базаре ставшего всесильным министром, изображен у него в VII книге в лице Кайастха Бхадрешвара), он вместе с тем осуждал неразумных тиранов и слабых волей царей.

Свободомыслящий брахман-шиваит, благожелательно относящийся к буддизму и джайнизму, К. стремится превратить историю в философскую дидактику, освещая излагаемые события в духе учения о дхарме (нравственном законе): карма — поступки предыдущих воплощений — объясняют для него судьбы его героев.

Со стороны художественного оформления «Раджатарангини» является одним из величайших достижений древнеиндийского лит-ого эпоса — к а в ь я. Прекрасный знаток индийской поэзии (особенно часто цитирует он «Махабхарату»), К., несмотря на широкое использование древних мифов и современных ему народных поверий, выступает в своем эпосе мастером реалистического изображения и тонкого психологического рисунка: его эпос дает ценнейший материал по культуре и быту индийского средневековья. Продолжателями эпоса К. явились поэты XV—XVI веков, рабски подражавшие Кальхане.

Библиография: I. Rājatarāṅgiṇi, изд. впервые в Калькутте, 1835 (вместе с хрониками продолжателей К.); лучшее критическое издание с английским переводом — Stein M. A., 2 vv., Bombay, 1900; переводы: французский — Troyer A., 1840, английский — Dutt J. C., Калькутта, 1872.

II. Bühler G., Detailed Report of a Tour in Search of Sanskrit MSS, 1877. *Р. Ш.*

КАМАЛ Галиаскар Галиаскарович [1879—] — татарский драматург и публицист. Р. в Казани, в семье кустаря. До 1900 учился в духовной школе (медрессе) муллы Варуди в Казани. Самоучкой изучил русский яз. и увлекся русской драматической лит-рой и театром. Общее реформаторское движение среди шакирдов (учащейся молодежи), движение протеста против влияния феодального Востока захватило и К. Он выступает в своих драматических произведениях против старых полуфеодальных пережитков в татарской жизни. Первая драма К. «Бахетсез егет» (Несчастный юноша) написана в 1898 и издана в 1899. Так. обр. К. начал свою литературно-драматическую деятельность еще задолго до зарождения татарского театра [1906] и вполне заслуженно считается отцом татарской драматургии. К. — чрезвычайно плодовитый литератор; он написал 15 оригинальных драматических произведений и перевел с русского и турецкого яз. около 100 произведений, в числе которых следует указать переводы русских и иностранных классиков: «Ревизор» Гоголя, «Гроза» Островского, «На дне» М. Горького, «Скупой» Мольера и др.

К. — представитель реалистического театра в татарской драматургии; он дает своих героев в окружающей их обстановке, мастерски изображая фанатичных невежественных татарских купцов, купчих, характерных для тогдашней татарской жизни бабок-знахарок и тому подобные типы. Классическими образцами тупоумия и консерватизма татарской реакционной буржуазии в произведениях К. являются — купец Хамза (комедия «Бренче театр» — «Первый спектакль»), для к-рого «сам господин пристав» — все на свете, и лавочник Ахметзян (пьеса «Безнен шахар серляре» — «Тайны нашего города») — вождь духовного центра татарской буржуазии Казани, Сенного базара, ярый противник всего нового и прогрессивного и в то же время пошляк и развратник. К. бичует и молодую либеральствующую татарскую буржуазию.

Велики заслуги К. как создателя современного татарского лит-ого яз. на основе казанского народного говора. В период, когда К. выступил на лит-ую арену, в татарской лит-ре господствовало влияние турецкого и арабского яз., и сторонники татаризации лит-ого яз. были малочисленны и слабы. К. с первых же шагов своей лит-ой деятельности [1899] выступил смелым сторонником этой демократизации. В предисловии к «Бахетсез егет» он ратует за введение в литературу «уличного языка» и бросает вызов приверженцам «высокого» стиля. И до сих пор яз. К. является классическим образцом татарского лит-ого языка.

Бичуя старое, К. не сумел достаточно четко показать силы нового класса, идущего на смену старому. Но как публицист К. чрезвычайно близок нам. Публицистическую деятельность К. начал в 1905, когда в Казани стали выходить татарские газеты. Был сотрудником либерально-буржуазной газеты «Казан Мухбире» (Казанский вестник), но разошелся с руководившими газетой кадетами и в 1906 издавал газету «Азат Халк» (Свободный народ), в к-рой сотрудничал большевик Кулахметов. В «Азат Халк» печатались статьи против пантюркистской газеты «Терджеман», против национал-кадетской — «Мусульманский союз» и за пролетарскую диктатуру. Газета после 14-го номера была закрыта. В 1908 — 1909 совместно с популярнейшим татарским поэтом А. Тукаевым К. редактировал юмористический журнал «Яшен» (Молния); до Октябрьской революции Камал сотрудничал в газете «Юлдуз».

С первых же дней Октябрьской революции К. без колебаний перешел на сторону пролетариата и до настоящего времени сотрудничает в партийно-советской печати. В годы гражданской войны под псевдонимом

«Аулиа и компания» К. пишет сатирические произведения, очень популярные среди рабочих и крестьян Татарии, и работает в драмкружках частей Красной армии. Советская общественность достойно оценила плодотворную деятельность К. В 1923 ему присуждено звание героя труда, в 1926 (20-летний юбилей татарского театра) — звание народного драматурга Татарии; в 1929 К. отпраздновал 30-летний юбилей своей лит-ой деятельности.

Библиография: I. Оч бадбахет, Казань, 1902; Бахетсез егет, Казань, 1907; Бренче театр, Буляк учен, Казань, 1907; Банкрот, Деджал, Казань, 1912; Безнен шахар серляре, Кайныш, Казань, 1913; Ойлянам, Кондяш, Казань, 1918; Собр. сочин. (Буляк учен, Бренче театр, Бахетсезегет), Казань, 1925; Хафизалау-ирям, Казань, 1928.

II. Абдрахман Саади, История татарской литературы (на татарском яз.), Казань, 1926, стр. 114 и сл. *С. Файзуллин*

КАМАЛ Шериф (Байгельдиев) [1884 —] — татарский писатель-беллетрист. Р. в д. Печлы, Пензенской губернии; до 17 лет воспитывался в деревне в семье муллы, затем два года провел в Константинополе, куда попал в качестве переводчика с татарскими купцами. В 1903 — 1904 скитался в Донбассе и на рыбных промыслах Каспийского моря между Дербентом и Баку, работал в шахтах и на промыслах. В 1905 — 1910 жил в деревне, учительствовал и занимался сельским хозяйством; в 1910 — 1920 в Оренбурге работал в редакции татарской буржуазной газ. «Вакт» (Время) последовательно счетоводом, корректором и лит-ым сотрудником, печатался в большевистск. газ. «Эшчеляр Дунясы» (Рабочий мир). В 1919 вступил в ВКП (б). 1923 — 1925 К. снова в Оренбурге, сотрудничает в газетах «Юл» (Путь) и «Сабан» (Плуг). С 1925 работает в Казани в редакциях газет, в Доме татарской культуры и в настоящее время — в Главлите Татарии и в ТАПП.

Лит-ую деятельность К. начал с 1909 рассказом из жизни рабочих Донбасса «Козгынар Оясында» (В гнезде коршунов), которым он сразу завоевал себе место в татарской литературе. Дальнейшая серия рассказов выявила К. как писателя-реалиста, описывающего жизнь трудящихся. Наиболее показательны в этом отношении его повести «Акчарлаклар» (Чайки), из жизни рабочих рыбных промыслов, и «Танг Атканда» (На рассвете) — из эпохи гражданской войны. Буржуазные типы, доминировавшие в старой татарской лит-ре, у К. появляются лишь как отрицательные [«Джимерлгян звонок» (Испорченный звонок) и др.].

К. не только беллетрист, но и публицист и драматург. Еще в дореволюционной татарской прессе он хлестко высмеивал национальную буржуазию. С наступлением революции начал вести борьбу с национализмом. К. написаны: комедия «Хаджи Эфенди уйляна» (Господин Хаджи женится) в 1915, пьеса «Ут» (Огонь) в 1928. *С. Ф.*

КАМБЕРДИЕВ — *см. «Осетинская лит-ра».*

КАМЕГУЛОВ Анатолий Дмитриевич [1900 —] — современный литературовед. Р. в Смоленске в семье священника. Окончил Астраханскую гимназию и Ленинградский университет. Сменил до 1919 целый ряд профессий: плавал на пароходе кочегаром, работал на лесопильном заводе, служил в земстве счетоводом и статистиком, играл как профессионал в духовом оркестре в кинотеатрах и балаганах и т. д. В революционном движении активно участвует с 1917. В марте 1919 вступил в ВКП(б). Выполнял ряд ответственных поручений на советской и партийной работе.

В 1927 вступил в Ленинградскую ассоциацию пролетарских писателей, где занимал ряд должностей вплоть до ответственного секретаря ЛАПП, ответственного секретаря Федерации советских писателей и заместителя председателя Лит-ого фонда. В настоящее время состоит ответственным секретарем Ленинградского отдела ФСП, членом президиума ЛАПП и Правления РАПП. Был одним из руководителей (в Ленинграде) группы «Лит-ый фронт», ныне распущенной.

Библиография: I. Об исследовании творчества Дмитрия Фурманова, «На литературном посту», 1928, VII; Труд и капитал в творчестве Н. А. Некрасова, «Пролетарские писатели Некрасову», изд. «Московский рабочий», 1928; Михаил Чумандрин, «На литературном посту», 1928, III; Понятие стиля в марксистском литературоведении, «На литературном посту», 1929, XII; Об основных вопросах марксистского литературоведения, «Звезда», 1929, II; Стиль Глеба Успенского, изд. «Прибой», 1929; На литературном фронте, Сб. статей на методологические темы, изд. «Прибой», 1930.

КАМЕНЕВ Гавриил Петрович [1772 — 1803] — поэт. Р. в купеческой семье. К. получил лит-ое образование и был хорошо знаком с образцами немецкой поэзии. По смерти К. в «Периодическом издании» [1804] Вольного о-ва любителей словесности, наук и художеств, членом к-рого К. состоял, был впервые напечатан «Громвал». Существует 4 печатных редакции «Громвала»; общепринятая (Жуковского) — обработка предыдущих. «Громвал» был воспринят как «рыцарская», или «богатырская повесть». Он оригинален в смысле применения дактило-анапестического размера (жанровых признаков «баллады» в «Громвале» нет). Поэзия К. характерна для торговой буржуазной интеллигенции конца XVIII в.

Библиография: I. Собр. сочин. подготовляется проф. Е. А. Бобровым; Список сочин. Каменева см. Бобров Е. А., К биографии Г. П. Каменева, «Варшавские университетские известия», 1905, или отд., Варшава, 1905.

II. Залкинд Г. Г., Г. П. Каменев (1772 — 1803) (Опыт имущественной характеристики первого русского романтика), Казань, 1926; Никсанов Н. К., Областные культурные гнезда, М., 1926, стр. 81; Берков П., К истории текста «Громвала» (печ.). *П. Б.*

КАМЕНЕВ Ю. [1883 —] (псевдоним Льва Борисовича Розенфельда) — старый большевик, политический деятель и литератор. Член партии с 1901, Каменев после раскола 1903 примкнул к большевикам. До революции 1917 — профессионал-революционер, после Октябрьской революции — на ответственной партийной и советской работе. С апрельской конференции 1917 — 1927 — член ЦК ВКП (б). К. участво-

вал в Брестской мирной делегации, с 1918 — 1926 — председатель Московского Совета, с 1922 — зампредсовнаркома, с 1924 — председатель СТО. В 1917 решительно выступил против Ленина по вопросу об Октябрьском перевороте. С 1925 — Каменев один из активнейших вождей оппозиции, в 1927 постановлением XV партсъезда исключен из партии, в 1928 признал свои ошибки и восстановлен.

К. принадлежит ряд работ по истории общественной мысли и истории революционного движения в России. В своих работах



о Чернышевском и Герцене К. уясняет классовую сущность как теории Герцена о «самобытности» экономического процесса в России, так и теории «преодоления» капитализма в России Чернышевского.

Начало лит-ой деятельности К. относится к эпохе реакции после 1905. Статьи свои помещал в сборниках «Литературный распад», в журн. «Просвещение», газ. «Звезда» и т. д. Как критик К. примкнул к «партийному крылу» (Фриче, Воровский, Ольминский и др.). Его статьи почти всегда политически заострены. Рассматривая лит-ые явления в общей неразрывной связи с общественно-политической жизнью, К. в художественном произведении видит отражение психоидеологии и общественно-политических чаяний определенного класса или общественной группы. Почти все его работы посвящены творчеству писателей, имевших большое общественное и политическое значение (Брюсов, Ропшин, Некрасов и т. д.). В своей статье о Брюсове, написанной в эпоху провозглашения последнего новатором в литературе, К. вскрывает классовую сущность этого «новаторства», характеризуя путь Брюсова от патриархального «амбара» к европеизирующейся буржуазии. Примером чисто партийной большевистской критики может служить его статья о романе Ропшина «То, чего не было», в которой К. оценивает роман гл. обр. как общественно-политический документ, свидетельствующий о разложении и реакционных тенденциях в партии эсеров. Статья Каменева, помещенная впоследствии в сборнике «Между двумя революциями», является прекрасной иллюстрацией идейного и политического разброда среди эсеров в эпоху реакции. «Памфлет Ропшина есть именно продукт разложения, ведущего через карикатуру на движение к антисоциальному реакционному мистицизму».

Подчеркивая всегда классовую сущность произведения и делая все публицистические выводы, К. уделяет также довольно много места и анализу литературно-художественной формы, ставя последнюю всегда в тесную зависимость от содержания. Этот постоянный учет специфики художественной лит-ры выгодно выделяет К. из среды большинства критиков-марксистов той эпохи. В противовес Плеханову К. устанавливает полное соответствие формы и содержания в стихах Некрасова и высокую художественную ценность его яз., образов и стиха. «Суровый энергичный стих Некрасова был таким же завоеванием для русской поэзии, как и те течения, к-рые он ввел в поэзию». Разрешая вопрос о закономерности тенденции в художественной лит-ре в положительном смысле, К. ставит вопрос о пересмотре литературно-художественной оценки произведений писателей-«публицистов» — Герцена и Чернышевского. Литературному наследию последних Каменев придает не только большое общественно-политическое, но также и литературно-художественное значение.

Библиография: О ласковом старике и о Валерии Брюсове, сб. «Литературный распад», СПБ., 1908, I; О робком пламени гг. Антонов Крайних, сб. «Литературный распад». СПБ., 1909, II; Н. Г. Чернышевский, «Мысль», 1911, IV; Литературные беседы, газ. «Звезда», 1912, № 10; Об А. И. Герцене и Н. Г. Чернышевском, П., 1916; Суровые напевы, М., 1922; О романе Ропшина «То, чего не было», сб. «Между двумя революциями», М., 1922. Статьи о Герцене в «БСЭ», «Литературной энциклопедии» и ряд предисловий (к III т. «Литературного наследия» Чернышевского, к «Отцам и детям» и т. д.).

Л. Блюмфельд

КАМЕНСКИЙ Анатолий Павлович [1877—] — беллетрист, выдвинувшийся в период реакции 1906 — 1908. Основная тема К., как он сам ее формулирует, — «картина мещанского прозябания, а на фоне ее — образ грядущего нового, свободного человека». «Пафос» его героев—в протесте (глубоко мещанском) против устарелых форм буржуазного быта, морали, общественных условностей, традиций, старых предрассудков, стеснительных приличий, этикета и т. п. во имя свободного, непосредственного проявления «естественного человека». Миссию пророка своеобразной свободы и «революции» быта выполняет в романе «Люди» [1910] Виноградов. Он поселяется без спросу в чужих, преимущественно богатых, квартирах, научает мужей пьянству, пробуждает в женах «инстинкты кокотки», поощряет пороки окружающих во имя «естественности», эпатирует нарушением приличий и т. д. Усвоившие «новую мораль» герои К. празднуют свое освобождение гл. обр. в области

пола: мужчины овладевают незнакомыми женщинами, те с первой встречи отдаются; стремясь к праздничному и экзотическому, они обличают «узаконенный, прозаический разврат брака» («Четыре», «Солнце», «Игра»); для героя рассказа «Чудовище» «женщина только тогда на высоте своей задачи, когда она отдается мужчине», и т. д. К., наряду с Арцыбашевым и др.,—характерный представитель антиреволюционной лит-ры эпохи реакции после 1905, выражавшей упадочнические настроения буржуазной интеллигенции, окончательно порвавшей всякую связь с революционными традициями и противопоставлявшей общественному подвигу разнузданное себялюбие. В произведениях К. эта психология выражена особенно вульгарно и отталкивающе, в наиболее бульварной интерпретации. Сейчас К. злостный белоэмигрант.

Библиография: I. Рассказы, тт. I—III, СПБ., 1907—1910; О свободном человеке. Опыт послесловия к некоторым своим произведениям, Киев, 1910; Легкомысленные рассказы, СПБ., 1910; Звериец, Новые рассказы, СПБ., 1913; Княжна Дуду, Новые рассказы, СПБ., 1914; Мой гарем, Рассказы о любви, Берлин, 1923; Чижухинские алименты, комедия, Л., 1927, и др.

II. Горифельд А. Г., Книги и люди, СПБ., 1908; Чуковский К., От Чехова до наших дней, СПБ., 1908; статьи Волошина М., «Аполлон», 1909, III, и Редько А., «Русское богатство», 1911, № 2; Адрианов С., Критические наброски, «Вестник Европы», 1910, I («Люди»); Луначарский А. В., Критические этюды, Л., 1925; Новополин, Порнографический элемент в русской литературе.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, над. 4-е, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, М., 1928. *Б. М.*

КАМЕНСКИЙ Василий Васильевич[1884—] —поэт, беллетрист, драматург. Р. в семье смотрителя золотых приисков на Урале. По образованию — агроном. В 1910—1911 работал авиатором-пилотом. Литературную деятельность начал в 1904 (стихотворением «Кузнецы», напечатанным в екатеринбургской газете «Урал»).

К. — один из первых представителей русского футуризма *(см.)*. Вместе с В. Маяковским, В. Хлебниковым и Д. Бурлюком был участником и редактором футуристических сборников, газет, журналов и др. изданий. Идеологически К. связан с группой мелкобуржуазной деклассирующейся интеллигенции, имеющей корни в деревне. Ненависть к капиталистическому городу, к буржуазному быту и буржуазной культуре — вот то, что объединяет его со всей группой футуристов. Но в отличие от мелкобуржуазной деклассировавшейся интеллигенции, имеющей корни в городе, К. бунтует против буржуазии, ориентируясь не на городские демократические слои (как напр. Маяковский), а на крестьянство. В ряде своих произведений К. противопоставляет буржуазному городу не революцию, а народнически идеализированную деревню («Землянка», 1911). Это противопоставление связано у него с идеализацией примитивных людей и чувств в противовес нервным городским интеллигентам с их утонченной психикой. Характерны в этом отношении самые названия его книг: «Землянка», «Танго с коровами», «Девушка босиком». Но народнические мотивы не складываются у К. в законченную мировоззренческую систему. К. — поэт не столько законченных воззрений, сколько ощущений. Эмоциональное отношение к вещам заменяет ему точку зрения. Жизнерадостность, беззаботность — вот основная эмоциональная расцветка большинства произведений Каменского. Этот нарочитый идеологический примитивизм на полународнической основе определяет и особенности стиля Каменского. В его поэтической работе, как и в творчестве других футуристов, довольно большое место занимает словотворчество, речевое экспериментаторство. Но в отли-



чие от Маяковского К. ориентируется не столько на городской, разговорный и митинговый яз., сколько на заумь *(см.)*, язык детей и т. п. источники. Каменский разрабатывает не столько смысловую, сколько музыкальную сторону стиха (сближаясь в этом с символистами). Иногда работа над музыкой стиха приобретает у него самодовлеющий характер.

Империалистическая война и революция переводят расплывчатое полународническое мироощущение К. и его беспредельную эмоциональность в более конкретный план. Он обращается к исторической теме о Стеньке Разине и трактует ее как тему современности. В полном согласии со своей социальной природой К. воспринимает нашу революцию как народную — крестьянскую — и воспевает Стеньку Разина в качестве ее прямого предшественника (в заключительной сцене пьесы «Стенька Разин» революционное торжество происходит на месте казни Степана Разина).

После «Стеньки Разина» творчество К. идет по линии ослабления революционных мотивов и возрождения старой экспериментаторской словотворческой поэзии,—мотивы «Стеньки Разина» не оказались решающими для дальнейшего пути К. Революционность его оказалась столь же поверхностной, чисто эмоциональной, не подкрепленной мировоззрением, как и его дореволюционное «народничество». Ярче всего это

сказалось в стихотворении «Жонглер», напечатанном в № 1 журнала «Леф»:

«Искусство жизни — карусель,
Блистайность над глиром
И словозвонная бесцель,
И надо быть жонглером...»

Кроме стихов и пьес К. после революции выпустил несколько романов. Но если стихи К. при всей своей безыдейности оказали все же некоторое влияние на развитие поэзии (напр. Асеева), то о романах К. и этого нельзя сказать. Они не занимают сколько-нибудь заметного места в советской лит-ре, а некоторые граничат с бульварной лит-рой (напр. «Пушкин и Дантес» — роман, в котором историческая тема опошлена).

Библиография: I. Землянка, СПБ., 1911; Танго с коровами, М., 1914; Девушка босиком, Тифлис, 1916; Степан Разин, Роман, М., 1916 (переиздан в 1919 и 1928); Звучаль веснянки, М., 1918; Стенька Разин, Пьеса, М., 1919 (переиздано в 1923 и в 1925 в сб. пьес); 27 приключений Харта Джойса, Роман, М., 1924; Пушкин и Дантес, Роман, Тифлис, 1928.

П. Лерс Я. Г., Русский футуризм, М., 1922; Чуковский К., Футуристы, П., 1922; Сосновский Л., О якобы революционном словотворчестве, «На посту», 1923, III; Книпович Е., «Красная новь», 1928, VI (рец. на роман «Пушкин и Дантес»).

Ш. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М., 1928.

Е. Мустангова

КАМЕНСКИЙ Генрик [Kamieński, 1883—] — польский публицист и лит-ый критик-марксист. Первые литературно-критические статьи помещал в 1908 в варшавском еженедельнике «Społeczeństwo» (Общество), затем редактировал лит-ый отдел в органах соц.-дем. Польши и Литвы: в центральном органе «Przegląd Socjaldemokratyczny» (Соц.-демократическое обозрение) под псевдонимом Г. Конашевича и в ряде легальных журналов партии, а после войны—в легальных коммунистических изданиях (Г. Каменьский, Г. Семеньский и др.). Писал также в разное время под псевдонимом Краковензис сатирические стихотворные произведения. На русском яз. поместил ряд статей о польской лит-ре в «Красной нови» и др. изданиях. В настоящее время закончил и готовит к печати книгу о новейшей польской лит-ре «Pół wieku literatury polskiej» (Полстолетия польской лит-ры), которая выходит в Центриздате.

Библиография: Z walk proletarjatu polskiego w czasie wojny imperjalistycznej, Центриздат, М., 1925 (русск. перев., Борьба польского пролетариата во время войны, Гиз, М., 1926).

КАМЕНЫ [с латинского—«поющие», «предсказывающие»]—римское название муз—*см.* «*Музы*».

КАМОЭНС Луис [Luis Camões, 1525(?)—1580]—португальский поэт. Р. в Лиссабоне или Коимбре, где, повидимому, и получил свое гуманистическое образование. Самый значительный эпик «героического» периода развития европейского торгового капитала—эпохи великих путешествий и географических открытий, завоевания океанских путей и заокеанских колоний, К.—крупнейший национальный поэт Португалии и в то же время единственный португальский поэт мирового значения. Потомок одного из галисийских (Галисия—область на северо-западе Пиренейского полуострова) трубадуров, К. был последним представителем медленно угасавшего дворянского рода. По женской линии он происходил из рода Гама, из к-рого вышел воспетый им Васко де Гама. Отец его был некоторое время капитаном в индийских водах. Попытка войти в придворное общество Лиссабона молодому поэту из обедневших дворян н удалась; в результате одной придворной интриги последовала его ссылка в провинцию Сантарем, замененная затем отправлением в Марокко [1549]. В стычке с



маврами К. потерял глаз. Вернулся в 1551 в Лиссабон. Ранив во время религиозного праздника высокомерного царедворца, он навлек на себя двойное обвинение — в оскорблении величества и святотатстве, грозившее смертной казнью, просидел 9 месяцев в тюрьме и был помилован под условием «добровольного» удаления в Ост-Индию [1553]. По прибытии в Гоа К. принял участие в экспедициях против малабарских раджей, препятствовавших португальской торговле, и против арабских торговых кораблей в Индийском океане. Активный участник колониального разбоя в его военной, внешне героической форме, Камоэнс в то же время выступил против характерного для колонизаторов административного произвола, написав сатиру «Индийские нелепости» (Disparates da India) и заклеймив в «Лузиадах» (VII,87) эксплоатацию масс. Предприняв подобно многим ост-индским солдатам-авантюристам торговое путешествие по Индийскому океану, К. сколотил себе на Молукках приличное состояние, заболев там чуть было не унесшей его в могилу тропической лихорадкой, и получил в Макао спокойную должность «попечителя имуществ умерших и отсутствующих», давшую ему возможность заняться своей поэмой «Лузиады». В результате доноса был вызван в Гоа. При кораблекрушении К. потерял все имущество и спас лишь рукопись; по прибытии в Гоа угодил в долговую

тюрьму за просрочку долга солдату-ростовщику. В 1570 Камоэнс вернулся нищим в Лиссабон; умер он в больнице, в чумный год, — тот самый, когда Португалия, переживавшая тягчайший хозяйственный кризис, вызванный революцией цен на почве прилива и обесценения золота, потерпела катастрофу в крестовом походе в Марокко при Алкасар-Кебире, за к-рой последовало присоединение Португалии к Испании.

Главное произведение К.—поэма в 10 песнях «Лузиады» («Os Lusíadas», изд. в 1572). В ней описывается путешествие Васко де


OS
LVSIADAS
DE LVIS
de Camoes.
¶ Polo original antigo
agora nouamente
impressos.
EM LISBOA,
Com licença do Sancto
Officio & Priuile-
gio Real
Por Manoel de Lyra. 1597.
Acabou-se de Emprimir o presente liuro aos
cinco dias do mes
de Janeiro.

Титульный лист 1-го изд. «Лузиад» Камоэнса

Гама в Индию [1497] на фоне португальской истории. Исторический маршрут Васко де Гама заменен в ней маршрутом самого К., и история путешествия Васко де Гама просеяна сквозь строки собственного дневника К.

Структура «Лузиад» — подражание великим эпопеям древности, «Одиссее» и «Энеиде». Поэма не избегла и влияния Ариосто. Источниками ее являются также сборники рыцарских романов, хроник, описания морских приключений. Но она — первая из великих поэм, где сюжет взят не из исторического предания, а из эпохи, близкой поэту, в к-рую внесено пережитое им самим.

Этому не противоречит пышность ее антично-мифологического убранства. Наоборот, классицизм поэмы подчеркивает имперские притязания Португалии того времени, как бы унаследовавшей и раздвинувшей мировую державу Александра Великого и императорского Рима. Португальский яз. предоставляется поэту «лишь слегка испорченной латынью» («Лузиады», I, 33).

«Лузиады» — национально-исторический эпос, характерный для эпохи воцарения торгового капитала, образования сильных национальных государств, претендующих на мировое господство. Именно в атмосфере необычайной напряженности этого процесса в Португалии, в течение нескольких десятков лет ставшей из отбивавшейся от мавров маленькой феодальной страны владычицей морей и океанской торговли, и создалась особенно благоприятная обстановка для появления наиболее яркого героического эпоса торгового капитала. А. Гумбольдт назвал «Лузиады» поэмой моря, Эдгар Кинэ — эпопеей торговли. «Лузиады» можно было бы назвать колыбельной песней зарождающегося империализма.

В поэме мы встречаем настоящую поэтическую экономгеографию эпохи, весьма ценную для торговой буржуазии: наряду с классическими картинами моря (например смерча — «Лузиады», V, 14—23, шторма — «Лузиады», VI, 70 — 73) — характерные «товарные ландшафты» экзотических стран («Лузиады», X, 132 — 136) и красочные полотна колониального торга.

Поэма К. насыщена идеями национально-вселенской миссии. К. противопоставляет Востоку своеобразный паневропеизм, картинно рисуя туловище Европы с глубоким сарматским рукавом, испанской головой и португальской макушкой. Португалия — темя европейской головы, обращенное к океану («Лузиады», IV, 20). В то же время «Лузиады» проникнуты тем воинствующим религиозным миссионерством, к-рое наилучшим образом пролагало путь торговому капиталу [сам Юпитер обещает Венере, что Гоа в руках португальцев будет оплотом против идолопоклонников («Лузиады», II, 51)]. Выражая его стремления, К. в заключении поэмы призывает короля Себастьяна к крестовому походу в Марокко,—предприятию, вызванному стремлением национального торгового капитала португальской морской империи получить континентальную базу и имевшему для Португалии роковой исход. К. понимал громадное значение церкви для колониальной экспансии и в особенности религиозной морали для процесса первоначального накопления. Вот почему он, современник контрреформации, стоял за очищение и укрепление церкви, обличая все, что ее разлагало и ослабляло.

В качестве апологета капиталистической экспансии К. преклоняется одновременно и перед личным опытом и точными знаниями. «Лузиады», являющиеся поэтической энциклопедией эпохи открытий, отличаются величайшим реализмом (напр. изображение цынги — «Лузиады», V, 81 — 82). Сравнивая себя со своими прототипами, Гомером и Вергилием, К. гордится тем, что дает вместо «грезящих сказок чистую и обнаженную правду» («Лузиады», V, 89). Как поэт эпохи Возрождения К. — певец освобождения лич-

ности и свободы чувств: яркий эпизод Инесы де Кастро, вдохновивший многих позднейших поэтов («Лузиады», III, 118 — 137), и симпатии к жизнеощущению первобытных, нетронутых культурой «счастливых племен» («Лузиады», VII, 41).

По своей фактуре эпос К. своей сложной витиеватостью удивительно напоминает «мануелинский стиль» — своеобразное португальское барокко эпохи морских открытий.

В лирике К. чувствуются мотивы Петрарки. Стихи проникнуты ощущением «Desconcerto do mundo»—мировой нескладицы,—



Иллюстрация к «Лузиадам» Камоэнса (из франц. изд. 1774)

этой ранней мировой скорбью, охватившей Португалию в эпоху кризиса. В ней силен, как и в «Лузиадах», обличительный элемент (напр. «Гоа», где К. сравнивает центр португальской Ост-Индии с Вавилоном).

К.—попутчик торгово-капиталистической буржуазии в ее «героический период». Завершив собой деклассацию своего аристократического рода, он не смог стать купцом-набобом, подлинным буржуа. Будучи лишь попутчиком буржуазии, с самого начала таившей в себе острые противоречия, К. сравнительно легко их вскрывал. Он преклоняется перед личной инициативой, но осуждает — хотя и не во всех случаях — ее произвол. В 6-й песне «Лузиад» К. как бы дает поэтический манифест личной героики странствующего купца, открывателя, воина и конкистадора, противопоставляя ей оцаредворившуюся феодальную знать,—«опирающихся на старые пни благородства своих предков и почивающих на золоченых постелях среди нежных московских соболей» («Лузиады», VI, 25) — фраза, в к-рой уже предвосхищены слова Бомарше о тех, к-рые дали себе один лишь труд родиться. Оставаясь монархистом и одним из poetas palacianos—представителей придворной поэзии, К. в то же время обрушивается на кавалерско-дворянское окружение монарха, на придворную камарилью, выдвигая формулу просвещенного и делового абсолютизма («Лузиады», X, 145—156, также IX, 27—28).

Библиография: I. Лузиада, перев. М. Дмитриева, в «Сочинениях», М., 1865; Другой перев.: Лузиады, поэма в 10 песнях, текст поэмы, объяснит. ст., «Русская классная библиотека», серия II, вып. IV, СПБ., 1897. Os Lusíadas, Reimpressão facsimilada da verdadeira, 1-a edição, 1572, precitada da una introducção e seguida de um aparato critico de José-Maria Rodrigues, Lisboa, 1921; Obras, 5 vv., Lisboa, 1782—1784; Os Lusíadas para os escolas e para o povo-obra prefaciada, parafroseada e anotada par José Agostinho, Porto, s. a.; Obras completas, Lisboa, 1912.

II. Adamson Y., Life and writings of Camoens, 1820; Braga T., Historia de Camões, Lisboa, 1874—1875; Storck W., Luis de Camoens, Sämtliche Gedichte, Padeborn, 1880—1885; Burton R. F., Camoens, 1881; Storck W., Luis de Camoens Leben, 1890; Braga T., Camões e o sentimento nacional, 1891; Oliveira M., Camões, «Os Lusíadas» e Renascença em Portugal, Porto, 1891; Michaëlis Carolina de Vasconcellos, «Os Lusíadas» (предисл. к их изд.), «Biblioteca Romanica», Strassburg, s. a.; Braga T., Camões, epoca e vida, Porto, 1907; Его же, Camões, a obra lirica a epica, Porto, 1911; Bell A. F. G., Luis de Camoes, 1923; Prestage E., Minor works of Camoens, 1924; Rüegg A., Luis de Camoens und Portugals Glanzzeit, Basel, 1925.

III Bibliographia Comoneana serv. de cat. da Exposição Camoneana, Porto, s. a.; Adamson J., Catalogue of works of Camoens, 1856; Braga T., Bibliographia Camoneana, Lisboa, 1880; Camoens et son temps, Catalogue d'une exposition en commémoration du 4-e centenaire de Camoens, 1524—1924, 1925.

Ал. Дробинский

КАМПАНЕЛЛА Томмазо [Tommaso Campanella, 1568 — 1639] — итальянский утопист и поэт. 15 лет вступил в орден доминиканцев. Вел длительную борьбу с иезуитами. В 1598 пытается с 300 монахами учредить коммунистическую республику по образцу своей утопии «Государство солнца». Попытка потерпела неудачу. К. был объявлен сумасшедшим и присужден к пожизненному заключению; после 24 лет заточения К. отправили в Рим на суд папы, откуда ему удалось бежать во Францию.

Из произведений К. выделяются: «Atheismus triumphatus» (Побежденный атеизм) и особенно «Civitas solis» (Государство солнца, 1623; СПБ., 1907, 2-е изд., 1918). Первое сочинение послужило оружием против К. Его противники утверждали, что он боролся против атеистов лишь для виду. В «Государстве солнца» К. проповедует общность имущества, он противник частной собственности в отношении не только средств производства, но и средств личного потребления, «ибо частная собственность возникает и развивается лишь благодаря тому, что каждый из нас имеет собственный дом, жену и детей».

К. впервые выдвигает идею общественного воспитания детей по экспериментальному методу, равноправие женщин (он проводит идею четырехчасового рабочего дня для мужчин и женщин).

В отличие от Платона он строит управление государством по принципу широкой выборности, однако избранная власть не подчинена никакому контролю. К. подобно другим мыслителям XVI в. думал, что объединение человеческого рода осуществится при условии, если все народы земли будут объединены единой властью.

Утопия К. явилась следствием тяжелого кризиса и общего упадка, в к-ром находилась в конце XVI и начале XVII в. экономика Италии. С одной стороны, это обусловливалось раздробленностью Италии на ряд областей и независимых городов, затруднявшей дальнейшее развитие капитализма, с другой—перенесением центра всей мировой экономики со Средиземного моря на Атлантический океан. Итальянский торговый капитал оказался отодвинутым от мировых путей и начал хиреть. На первое место выдвинулся столь ненавистный К. испанский капитализм, к-рый уже частично подчинил себе Италию. Сложная действительность, стремление преодолеть ее, недовольство всем социальным строем, не обеспечивавшим экономического развития, наконец недовольство своим классом породили целый ряд утопических проектов для построения нового идеального общества. «Civitas solis» является лишь наиболее яркой утопией среди многих других, порожденных настроениями буржуазной интеллигенции эпохи упадка. Эта утопия пытается разрешить все социальные противоречия на совершенно противоположной капитализму социально-экономической и правовой базе. По существу же это произведение—одна из ярких антикапиталистических сатир—представляет значительный интерес как документ, характеризующий бессилие итальянского капитализма XVI—XVII вв. разрешить социальную проблему данной эпохи.

К. принадлежат также «Poesie filosofiche» (Философские стихотворения), изданные в Италии впервые в 1834. Написанные с революционным подъемом, они затрагивают социальные проблемы своего времени.

Библиография: П. Лафарг П., Фома Кампанелла, СПБ., 1899 (вошло в изд.: Предшественники новейшего социализма. История социализма в монографиях К. Каутского, П. Лафарга, и др., т. I, изд. 2-е, СПБ., 1907; новейшее изд., Гиз, М.—Л., 1926, в серии «Биб-на марксиста»); Каутский К., Из истории общественных течений, т. II, изд-во «Общественная польза», 1906; Вольский Ст., Фома Кампанелла, Гиз, М.—Л., 1925; Dentice di Accadia C., Tommaso Campanella, Firenze, 1921; Gardner E. G., Tommaso Campanella and his poetry, 1923; Mumford L. The story of Utopias, 1923. III. Святловский В. В., Каталог утопий, Гиз, П., 1923, стр. 43—45. *С. Урбан*

КАМПЕ И. Г. [J. H. Campe, 1746—1818]—наиболее популярный из немецких писателей для детей конца XVIII и начала XIX в. Его влияние распространялось далеко за пределы его родины и времени, в Германии сочинения К. переиздаются до сих пор. С 1779 начинает выходить его «Маленькая детская библиотека». В тот же год вышла его переделка для детей «Робинзона Крузо», к-рая в течение целого столетия занимала в детской лит-ре место подлинника (переведена на все европейск. яз.). Из других его произведений большой популярностью пользовались: «Открытие Америки» [1782], «Замечательные путешествия», 2 тт. [1785], «Краткая психология, или учение о душе для детей», «Каролинушка, или добрая дочь» и др.

Педагог по профессии, К. внес в детскую лит-ру систему и идеи филантропов, немецких последователей Руссо. Талантом рассказчика К. завоевал детскую аудиторию, а педагогический подход и нравоучительные «выводы» и пропаганда филантропии создали ему большую популярность в среде буржуазной педагогики и объясняют многолетнюю (более 100 лет) популярность К. и огромное влияние его не только на немецкую, но и на английскую, французскую, дореволюционную русскую и др. детские лит-ры. Русские переводы и переделки его книг издавались и переиздавались с 1787 до 80-х гг. прошлого столетия.

Библиография: I. Sämtliche Kinder- und Jugendschriften, 37 Bde, 1807—1814 (4 Aufl., 1832). II. Чехов Н. В., Очерки истории русской детской литературы (1750—1855); «Материалы по истории русской детской литературы», т. I, вып. I, изд. ИМВР, М., 1927, стр. 41—43; Köster, Geschichte der deutschen Jugendliteratur; Hallier E., J. H. Campes Leben und Wirken, 1862; Richter K., Campes Theofron, 1875; Bauer G., J. H. Campe, 1876; Leyser J., J. H. Campe, 2 Bde, 1877 (2 Aufl., 1896). *Н. Ч.*

КАМПОАМОР Рамон [Ramón de Campoamor Campoosova, 1817—1901]—испанский поэт. Р. в дворянской семье. Принимал деятельное участие в политической жизни страны, занимал разные государственные должности и, находясь в лагере сперва умеренной, а затем консервативной партии, вел в парламенте и в прессе ожесточенную борьбу с демократическими веяниями. Творчество К. однако оторвано от социально-политической жизни страны и является отражением идеологии культурных слоев правящей аристократии, увлекающихся отвлеченным умозрением. В своей лирике К. пытался создать новые жанры философской поэзии (doloros, humoradas, paqueños, poemas); описание и повествование в его стихах лишь иллюстрируют вложенную в произведение идею, акцентируя ее в ироническом тоне. Сам он в своей «Поэтике» определяет свою цель как желание «открыть читателю ту область, в к-рой идеи освещают факты, и показать ему путь, идущий от реального к сверхидеальному». Как лирик К. имел много последователей и подражателей. Менее интересна огромная религиозно-дидактическая поэма К. «Универсальная драма» (El Drama Universal, 1873), написанная под влиянием Мильтона и повествующая в духе догматического христианства о загробной любви Онорис и Соледад. Из остальных произведений К. имели в свое время значение «Басни» (Fabulos morales y politicas, 1842).

Библиография: I. Obras completas, ed. V. González Serrano, V. Colorado y M. Ordóñez, Madrid, 1901—1903. II. Pesseux H. Richard, Humorades, dolores et petits poèmes de Campoamor, «Revue Hisp.», 1894, I; González E., Blanco, Campoamor biografia y estudio critico, Madrid, 1917; Henriquez P. Ureña, C., «Revue Hisp.», 1917, XLI. *Д. В.*

КАН Густав [Gustave Kahn, 1859–]–французский писатель и поэт. Р. в буржуазной семье в Метце. Был одним из пионеров французского символизма. Редактировал многочисленные литературные журналы, в которых дебатировались основные вопросы передовых поэтических теорий. В 1886 основал вместо с Полем Аданом и Жаном Мореасом лит-ый журнал «Символист». К. — один из основоположников «свободного стиха» (верлибризм). Не отрицая влияния Рембо и Верлена, К. возводил преемственность своей поэзии к Маллармэ и гл. обр. к Бодлеру, к-рый, по его мнению, пытался создать новую лит-ую форму, промежуточную между прозой и поэзией. «Одна из главных особенностей верлибризма заключается в том,— писал К.,—что он позволяет каждому поэту устанавливать свое оригинальное построение строфы или свой собственный стих и индивидуальный ритм, не напяливая на себя уже заранее готового мундира, делающего его похожим на какого-нибудь прославленного предшественника». Помимо статей, разбросанных в различных журналах, К. дал исчерпывающее исследование о верлибризме в предисловии к своему сборнику стихов «Premiers poèmes» (изд. «Mercure de France», 1897). Первые опыты применения новой стихотворной техники были им сделаны в 1887 в поэмах «Palais nomades». К. написал также несколько романов. В последние годы он занялся почти исключительно художественной критикой («Mercure de France», «Quotidien»), но не внес в эту область ничего оригинального. Импрессионизм и эклектизм являются отличительной чертой всех его писаний. Помимо «Символиста» К. был также основателем журналов «La Vogue» и «Revue Indépendante». Много внимания уделил К. в своих работах о французской поэзии В. Брюсов.

Библиография: Les palais nomades, 1887; Limbes de lumière, 1895; Le roi fou, 1895; Domaine de fée, 1895; Le livre d'images, 1897; L'adultère sentimental, 1902; Symbolistes et décadents, 1902; Fantin-Latour, 1926. *С. Р.*

КАНАТЧИКОВ Семен Иванович [1879—] — литературный деятель. Сын крестьянина, учился в начальном училище. С 15 лет рабочий заводов Москвы, Петербурга и т. д. Член РСДРП с 1898, с 1903 — большевик, активный подпольщик, в эпоху первой революции — член Московского и Петербургского комитетов партии, делегат Стокгольмского партсъезда 1906; неоднократно арестовывался и высылался. После 1917— на ответственной партийной и советской работе (организатор Свердловского комуниверситета ректор Зиновьевского комуниверситета и т. д. и т. п.). В 1925 — 1927 участник «Ленинградской» и объединенной оппозиции, в дни XV партсъезда с оппозицией порвал. К. принадлежит много брошюр на политич. темы («История одного уклона», «Как рождалась Октябрьская революция» и др.).

К литературному движению К. вплотную подошел в 1924, будучи заведующим отделом печати ЦК ВКП(б). На I конференции ВАПП в январе 1925 К. выступил с содокладом к докладу И. Вардина об идеологическом фронте и задачах лит-ры, присоединившись к основным положениям Вардина и резко отвергая позицию А. Воронского. С 1928 К. работает в лит-ых организациях. Был секретарем Федерации советских писателей и редактором «Лит-ой газеты». В настоящее время—член секретариата Всероссийского о-ва крестьянских писателей, член редколлегии журн. «Красная новь», главный редактор ГИХЛ и председатель Редсовета изд-ва «Федерация».

К. опубликовал воспоминания, ярко и правдиво рисующие жизненный путь молодого рабочего, приобщающегося к революционной борьбе,—удачный и популярный образец художественно-мемуарной лит-ры. К. выступает также как очеркист.

Библиография: Из истории моего бытия, «ЗИФ», 1929 (Гиз, 1930); Рождение колхоза, «Федерация», 1930.

КАНТ Иммануил — *см.* «*Эстетика*».

КАНТ Минна [Minna Canth, 1844 — 1897] — финская писательница. Дочь зажиточного буржуа. Образование получила в учительской семинарии, была учительницей, затем продавщицей в мануфактурном магазине отца. В начале 90-х гг. напечатаны



первые литературные произведения. В рассказе «Прочь из дому» Кант с большим юмором отображает стремления разбогатевших мещан пролезть в светское общество. Популярны ее драмы из народной жизни «Кража со взломом» [1882] и «В доме Ройнила» [1883]. Ее последующие произведения проникнуты ненавистью к старому мещанству, в них К. выступает также как борец за освобождение женщины от семейного и общественного гнета: «Жена рабочего» [1885], «Пасынки судьбы» [1888] и новеллы «Ганна» [1886], «Бедный народ» [1886], «Подводная скала» [1887], «По закону», «Торговец Лопо» [1889] и «Жена учителя Гельмана» [1890].

К. является одной из наиболее ярких представительниц реализма в финской лит-ре и причисляется к ее классикам. Ее произведения до сих пор пользуются широкой популярностью в крестьянской, мелкобуржуазной и рабочей среде. Некоторые из драм К. еще до сих пор ставятся на сценах народных театров Финляндии. *И. Ласси*

КАНТАТА [итальянск. cantata]—принадлежит к числу синкретических художественных форм, соединяющих стиховую форму с музыкальным исполнением. Возникая на рубеже XVI и XVII вв. в Италии, К. обозначает первоначально вокальную пьесу вообще (pendant к инструментальной сонате); около 1620 название К. укрепляется за вокальной пьесой, исполняемой пением solo с инструментальным аккомпанементом и состоящей из нескольких различных по темпу и такту частей: а р и й и р е ч и т а т и в о в. В дальнейшем развитии К. (в середине XVII в. сильно увеличивающейся в объеме благодаря повторениям—ария da-capo) ария иногда заменяется строфическими формами и даже драматизируется в дуэтах и терцеттах (начиная с Росси, ум. в 1653). В конце XVIII в. жанр перестает быть продуктивным.

Как лит-ое произведение К. принадлежит в огромном большинстве случаев к «произведениям на случай» (Gelegenheitsgedichte) придворной поэзии. Отсюда—близость ее тематики к тематике таких развлекательных зрелищных форм, как б а л е т: легкие аллегории и эротические фантазии на мифологические сюжеты (пушкинская «Леда»). К. часто приобретает и формы прямого панегирика (Тредьяковский, Державин).

Попытки внести более серьезное содержание в К. связаны с использованием К. как формы культового песнопения (немецкие К. XVIII в.) и как формы философской лирики (Брокес, Жуковский).

Как все синкретичные формы, кантата может быть отвлечена от своего музыкального оформления: в этом случае свойственное К. чередование ритмов и тактов должно быть возмещено вариациями метров и размеров. Такой «К. для чтения» является напр. К. Брокеса: «Земное удовольствие в боге» (Das irdische Vergnügen an Gott).

Библиография: S c h m i t z E., Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts, 1914. *R. S.*

КАНТЕМИР Антиох Дмитриевич, князь [1708—1744]—русский сатирик XVIII в., сын молдавского господаря, переселившегося в Россию из Турции. Получил блестящее по своему времени образование, принимал живое участие в политической борьбе, отстаивая интересы служилого дворянства («шляхетства») против «верховников». Позднее был дипломатическим представителем России за границей—резидентом в Лондоне и полномочным министром в Париже, где и умер.

К. является выразителем настроений той зарождавшейся дворянской интеллигенции, «ученой дружины» (Плеханов), которая создавалась в эпоху петровских реформ и чрезвычайно живо ощущала наступившую после смерти Петра реакцию. В творчестве этой интеллигенции (Прокопович, Татищев, К. и др.) оформляется идеология служилого класса — европеизовавшегося дворянства,— к-рая придает стилю ранней дворянской лит-ры резкий публицистический отпечаток. В творчестве К. с особой силой проявляются элементы «просветительства», выражающиеся как в проповеди просвещения, так и в нападках на темные стороны жизни тогдашнего дворянства.

Отсюда — влечение К. к сатире. К. написал 9 сатир, к-рые составляют основу оставленного им лит-ого наследства; остальные



его произведения — поэма «Петрида», басни и др.—мало интересны. Каждая из его сатир ставит ту или иную серьезную общественную проблему и разрабатывает ее с большой яркостью для своего времени (недаром сочинения К., не напечатанные при его жизни, расходились в большом числе рукописных списков). Помимо своих тем — «На хулящих учение», «На зависть и гордость дворян злонравных», «На бесстыдную нахальчивость», «О воспитании», «На человеческие злонравия» и т. п. — сатиры К. интересны еще своим ярким бытовым колоритом. Невежество, низкопоклонство, жадность, лицемерие, сплетни и т. п. — все эти пороки «казнятся» К. с большой едкостью, и в этом отношении он является интересным предшественником сатирич. журн. Новикова и др.

В характерных для настроения тогдашнего дворянства настойчивых указаниях К. на то, что главное в человеке—не «порода», а «выслуга», сказалось наступление среднего служилого дворянства на старые боярские роды. Однако в 30-х гг. XVIII в. это политическое наступление замедлилось, возникла реакция, отразившаяся в творчестве К. пропагандой «златой умеренности» и «малых дел». Кантемир оставил также ряд переводов в прозе (Фонтенель, Монтескье) и в стихах (Гораций, Анакреонт). В последних он первый в русской литературе дал образцы безрифменного стиха.

К. сыграл некоторую роль и в развитии русского лит-ого яз. (им напр. введены такие слова, как «центр», «понятие», «средоточие» и др.) и стиха (он значительно приблизил силлабический стих к его переходу в силлабо-тонический, осуществленному Тредьяковским. Специальная его работа, посвященная стиху: «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских»). Сочинения его «весьма много похвалялись современниками». Столетием позднее Белинский отметил, что К. «своими стихами воздвиг себе маленький, скромный, но тем не менее бессмертный памятник».

Библиография: I. Впервые сатиры К. были напечатаны после его смерти, в 1762, в значительно искаженном виде. Лучшее изд. сочин., писем и избранных перев. К., под ред. П. А. Ефремова, со вступ. ст. В. Я. Стоюнина, в 2 тт., СПБ., 1867—1868; Полн. собр. оригинальных стихотворений, со вступ. ст. В. Я. Стоюнина, в «Русской поэзии XVIII в.», под ред. С. А. Венгерова, вып. I, СПБ., 1893. См. также вып. VI (стр. 146—210), где помещены подробные библиографические указания и статьи о Кантемире В. Тредьяковского, Венути, И. Баркова, Домашнева, Штелина, Новикова, Сумарокова, Карамзина, Белинского, Полевого и мн. др. Здесь же перечень изд. и пояснения к его сатирам и стихотворениям.

II. Кроме ст. о Кантемире В. Я. Стоюнина см. еще: Шимко И., Новые данные к биографии кн. А. Д. Кантемира, СПБ., 1891; Майков Л. Н., Материалы для биографии кн. А. Д. Кантемира, СПБ., 1903; Глаголева Т. М., Материалы для полн. собр. сочин. кн. А. Д. Кантемира, «Изв. Отд. русск. яз. и словесн. Академии наук», т. XI, 1906, кн. 1 и 2; Ее же, К литературной истории сатир кн. А. Д. Кантемира. Влияние Буало и Лабрюйера, там же, т. XVIII, 1913, кн. 2; Плеханов В. Г., Собр. сочин., т. XXI, М., 1925.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПБ., 1910.

Л. Тимофеев

КАНТИЛЕНА [буквально «песенка»]—употребляется иногда для обозначения кратких эпических произведений средневековой лит-ры, как напр. «К. о св. Евлалии»—древнейший памятник французской лит-ры конца IX в., представляющий подражание латинским секвенциям чисто церковного характера, или «Беллунская К».,—отрывок народной песни на события, имевшие место в Беллуно в 1193, на итальянском языке.

В особом смысле термин «К.» был введен в историю лит-ры известным историком старофранцузского эпоса Леоном Готье. Применив к проблеме происхождения старофранцузских chansons de geste известную теорию Вольфа о происхождении гомеровских поэм из отдельных песен, к-рую в том же направлении развивал в Германии Карл Лахман в отношении «Песни о Нибелунгах», Л. Готье рассматривал произведения французского феодального эпоса как сложившиеся из отдельных небольших песен лирико-эпического характера наподобие испанских романсов или русских былин. Эти-то короткие песни-былины и называл Л. Готье К. (Gotier L., Les épopées françaises, v. I, P., 1865). Против его теории возражали многие ученые, как напр. П. Мейер (Meyer P., Recherches sur l'épopée française, P., 1867), затем П. Райна, настаивавший на изначальном возникновении длинных поэм, для к-рых он сохранял впрочем самое название К. (Rajna Pio, Le origini dell'epopea francese, 1884). Во всяком случае теория К. потом уже не находила себе защитников, и последующие изыскания о французском эпосе строились на других предположениях, см. между прочим работы Ж. Бедье (Bédier J., Les légendes épiques, vv. I—IV, P., 1908—1913), Бекера (Becker Ph. A., Grundriss der altfranzösischen Literatur, B. I, Heidelberg, 1907) и др.

Библиография: Boissonade P., Du nouveau sur la chanson du Roland, P., 1923. *См. также* «*Эпос*».

М. С.

КАНТЫ—*см.* «*Псальмы*».

КАНЦОНА — буквально «песня», лирическая форма средневековой поэзии, возникшая первоначально в феодально-рыцарской лирике Прованса, откуда она была усвоена французскими и итальянскими подражателями. Последние придали ей наиболее разработанную форму, откуда и самое итальянское наименование жанра (итальянское — canzone, французское—chanson, провансальское cansó). У трубадуров Прованса К. являлась довольно неопределенным термином, к-рым обозначалось лирическое произведение, посвященное исключительно темам рыцарской любви. По форме своей провансальская К. очень разнообразна: число строф неограниченно (обычно 5 — 7), чаще с особой концовкой (так наз. tornada), равно как и число стихов в строфе (как исключение встречается 42 стиха) и самые стихотворные размеры. Стихи связаны между собой рифмами в самых различных комбинациях (напр. «*ababccdd*» или «*ababcdc*», или «*ababccd*»), иногда даже так, что внутри строфы все рифмы различны, но в следующих строфах каждый стих рифмуется с соответствующим стихом первой строфы. Итальянские поэты, особенно представители городской буржуазной лирики XIII в., в том числе Гвиницелли, Кавальканти, Чино да Пистойя и сам Данте, усиленно культивировали К., особенно в своих произведениях аллегорического и философского содержания. Уже Данте дал некоторую теорию построения К. (во второй книге своего трактата «De vulgare eloquentia»), согласно к-рой К. должна состоять из двух частей: вводной (fronte) и основной (sirima), каждая из к-рых в свою очередь может распадаться на piedi (первая) и volte (вторая). Все части К. соединены рифмой, также весьма разнообразной. Число стихов в строфе и размеры стиха свободны, но на практике чаще всего у итальянцев встречается так. наз. одиннадцатисложный стих. Обычно К. сопровождается концовкой. Наиболее совершенной формы К. достигает у Петрарки в XIV в., после чего этот жанр постепенно замирает и возрождается в последний раз у испанских петраркистов XVI века, как например у Боскана или Гарсиласо де ла Вега, чтобы потом выйти совсем из употребления.

В немецкую литературу форму канцоны вводят романтики (А. В. Шлегель, Рюккерт, Платен), в русскую — символисты (Вячеслав

Иванов, Валерий Брюсов — «К даме» в его сб. «Опыты», М., 1918, стр. 142).

Библиография: Floeck O., Die Kanzone in der deutschen Dichtung, Berlin, 1910. *М. Сергиевский*

КАПЕЛЬГОРОДСКИЙ Пилип Осипович [1882 —] — современный украинский писатель и журналист. Р. в семье батрака, учился в городских школах в Полтаве и Ромнах, был долгое время на земской службе в Дагестане, Азии, затем работал фельетонистом в полтавской газете. Лит-ую деятельность начал в 1902. Стихотворения первого периода, полные призывов к «борьбе за правду» и жалоб на тяжелую жизнь крестьянства — мотивов, характерных для лит-ры народничества и «просвитянства»,—в основном проникнуты бодростью и верой в победу.

С 1909 К. переходит к прозе и публицистике; его очерки и повести печатаются в лучших украинских журналах и газетах того времени («Рада», «Літературно-науковий вістник», «Рідний край», «Вільна Україна»). Большой популярностью — в особенности у бедняцкого крестьянского читателя — пользовались его многочисленные фельетоны, обладающие большими художественными достоинствами. За последние годы К. написал свыше 500 фельетонов и 200 сатирических стихотворений, преимущественно из крестьянского быта. Частушки, юморески и др. стихи К.— злободневные произведения, обличающие преимущественно темные стороны жизни современной деревни (злоупотребления местных властей, самогон, соревнование церквей разных толков, знахарство, темнота и т. д.). Они написаны простым, живым яз. Сатирические стихи К. в значительном числе вошли в состав репертуара, современной украинской эстрады и исполняются во многих рабочих клубах и домах крестьянина.

Библиография: I. Відгуки життя (собр. поэзий), Київ, 1908; Українці на Кубані, Очерк, 1909; Чарівна сопілка, Дит. пьеса, ДВУ, 1922; Гей не дивуйте, «Плужанин», Харків, 1927; Роздайсь, море, «Плужанин», Харків, 1927; Прейскурант отця Максима, «Плужанин», Харків, 1928. Стихи в альманахах (до революции): «Перше ластівка», «Розвага», Досвітні огні», «Нова рада», «З неволі», «Терновий вінок», «Українська муза»; в журналах и газетах: «Літературно-науковий вістник», «Рада», «Вільна Україна», «Рідний край», «Нова громада» (после революции), «Наше слово», «Більшавик Полтавщини», «Сільський театр», «Плуг».

II. Ефремов С., Ст. в газ. «Рада», 1907, № 267; Сирий Ю., Ст. в журн. Літературно-науковий вістник», 1908, I; Ефремов С., Історія українського письменства, вид. «Вік», 1917; Рецензии в периодических изданиях: «Червоний шлях», «Критика», «Життя й революція». *М. Б.*

КАПНИСТ Василий Васильевич, граф [1757—1824] — русский драматург. Р. в семье богатого украинского помещика, был в свое время губернским предводителем дворянства Киевской, а потом Полтавской губ. Известен как автор комедии «Ябеда», поставленной в 1798 на сцене, но запрещенной после 4-го представления. В ней он примыкает к тому сатирико-дидактическому направлению, к-рое было особенно характерным для дворянской лит-ры второй половины XVIII в. Вышедшая в разгар репрессий Павла I, усиленно искоренявших «вольные мысли» (сам Капнист едва не был за нее отправлен в ссылку), «Ябеда» имела продолжительный успех. Она была направлена против взяток и беспорядков, процветавших в судах, и очень резко на них нападала: тип судьи, про к-рого говорится,

«Что и ошибкой он дел прямо не вершил,
Что с кривды пошлиной карманы начинил,
Что он законами лишь беззаконье удит»;

самые судейские порядки, при к-рых любое дело, «как солнце будь, то будет, аки мрак»; пьяные судьи, к-рые в комедии распевают песню:

«Бери, большой тут нет науки,
Бери, что только можно взять,
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать, брать, брать»,

и фамилии персонажей (по обычной для XVIII в. манере выражавшие их основные



качества: Кривосудов, Хапайко, Праволов)—все это давало очень яркую картину судейских нравов и по существу не окупалось нравоучением, заложенным в комедии: «Законы святы, да исполнители—лихие супостаты...»

К этой же сатирической линии творчества К. примыкают и некоторые другие его произведения, в частности «Сатира первая и последняя», интересная своими язвительными нападками на современность и, между прочим, на лит-ые нравы. В творчестве К. заметна реакция дворянства против самодержавного произвола, жертвами к-рого часто становились и представители поместной интеллигенции. В таких напр. одах, как «Ода на рабство» (очень долго оставшейся ненапечатанной) или «Ода на истребление в России звания раба» (написанной им по поводу распоряжения Екатерины, чтобы русские обыватели в своих обращениях к верховной власти подписывались не рабами, а подданными), есть такое обращение к царям:

«На то ль даны вам скиптр, порфира,
Чтоб были вы бичами мира
И ваших чад могли губить?
Воззрите вы на те народы,
Где рабство тяготит людей;
Где нет любезные свободы
И раздается звук цепей» и т. д.
(«Ода на рабство»).

В позднейших произведениях К. эти мотивы—в связи с усилением реакции—сходят на-нет, и он примыкает к сентиментализму *(см.)*, малозначительным представителем которого и является в своих одах—нравоучительных, элегических, горацианских и анакреонтических. К. пользовался популярностью у современников, ценивших «глубокое душевное чувство и неизъяснимо прелестную унылость» в его лирике и «благородную любовь к добродетели и святую ненависть к пороку» — в сатире. Но уже Белинский в «Лит-ых мечтаниях» писал: «Теперь К. совершенно забыт... потому что едва заметные



блестки таланта еще не могут спасти писателя от всепоглощающих волн Леты», и позднее: «К... злоупотреблял своей грустью и слезами, ибо грустил и плакал в одной и той же оде на нескольких страницах».

Библиография: I. Сочин. Капниста наиболее полно (но без «Оды на рабство», не помещенной по цензурным условиям) изд. А. Смирдиным в его серии «Полное собр. сочин. русских авторов», СПБ., 1849; Важнейшие оды, стихотворения и сатира, со ст. В. И. Сантова, «Русская поэзия XVIII в.», под ред. С. Венгерова, вып. IV, СПБ., 1894; см. также вып. VI.

II. Веселовский А. А., Капнист и Гораций (Эпизод из знакомства с классической лит-рой в конце XVIII, начале XIX вв.), «Изв. Отд. русск. яз. и словесн. Акад. наук», т. XV, кн. I, 1910; Его же, Капнист — переводчик Горация (Классический мир в представлении русского писателя первой половины XVIII в.), там же, т. XIX, кн. I, 1914. *Л. Тимофеев*

КАПУАНА Луиджи [Luigi Capuana, 1839—1915] — итальянский критик и романист, один из основателей и теоретиков веристского направления в итальянской литературе *(см. «Веризм»)*. К. не создал сколько-нибудь значительных художественных произведений; для истории веризма гораздо важнее его теоретические работы, в известной степени содействовавшие оформлению мировоззрения и стилевых приемов итальянской натуралистической школы (его «Studî sulla letteratura contemporanea, 1879 и 1882; «Per l'arte», 1885; Gli ismi contemporanei», 1889). По концепции К. искусство, заимствуя аналитический метод у современного научного мышления, приходит в свою очередь последнему на помощь художественной иллюстрацией регистрируемых наукой фрагментарных данных опыта. В основу реконструируемого художником психологического процесса полагается подлинный «человеческий документ»; художественное описание в общих чертах сходно с историей болезни, отдельные стадии к-рой сухо протоколируются врачом. В своих романах и рассказах К. уделяет преимущественное внимание болезням личности и особливо патологическим явлениям ревности и эротизма («Giacinta», «La sfinge», «Profumo» и сб. рассказов «Le appassionate»). Оккультные явления занимают особое место в произведениях К.: художественное изображение сомнамбулизма, гипнотизма, спиритизма и телепатии, по мысли К., может пролить свет на природу этих явлений и доказать, что они целиком относятся к области действительности (вызывание духов в романе «Il marchese di Roccaverdina», катастрофа, обусловленная явлениями телепатии в романе «La sfinge»). В тех своих рассказах, в к-рых он наподобие Верга *(см.)* пытается изображать быт сицилийских крестьян, он точно так же предпочитает патологические типы скупых маниаков (сборники рассказов «Le paesane», «Nuove paesane»). К. интересовался фольклором и писал народные сказки (fiabe) и рассказы, повести и пьески для детей, пользовавшиеся в свое время большим успехом.

Библиография: I. Перев. на русск. яз.: Гиацинта, СПБ., 1887; Жили-были, Сказки, СПБ., 1894; Хромой зазывальщик, М., 1894; Итальянские рассказы, СПБ., 1900.

II. Оветт Анри, Итальянская литература, Гиз, М., 1922; Pellizzari A., Il pensiero e l'arte di L. Capuana, Napoli, 1819; Croce Benedetto, La letteratura della nuova Italia, v. III, Bari, 1922; Russo F., I narratori italiani, Roma, 1923.

III. Vetro P., L. Capuana, la vita e le opere, 1922. *В. У.*

КАРАВАЕВА Анна Александровна [1893—] —современная писательница. Родилась в Перми в мелкобуржуазной семье. Окончив в 1911 гимназию, отправилась учительствовать в деревню. Спустя два года поступила на историко-филологический факультет Бестужевских высших женских курсов. В 1922 в журнале «Сибирские огни» появляется ее рассказ «Флигель»; в том же году вступила в ВКП(б). С 1925 произведения К. печатаются уже в столичных «толстых» журналах, и с тех пор К. как писательница пользуется заслуженной популярностью

в широких читательских кругах. К. недолго состояла в «Перевале» и сейчас работает в рядах ВАПП'а, состоя членом ее правления и членом редакционной коллегии журнала «Октябрь».



Стилевые устремления творчества К.—ее образы, тематика, яз., заставляют квалифицировать ее как представительницу «крестьянского сектора» пролетарской лит-ры. На магистрали творческого развития К.—бытописание советской деревни—находятся такие ее произведения, как «Медвежатное», «Рыжая масть», «Двор» и особенно большой роман «Лесозавод». Несколько особняком от них стоит историческая повесть «Золотой клюв». К. изображает в ней события, развернувшиеся в конце XVIII в. на золотых приисках Алтая. «Золотой клюв»—одна из первых и успешных попыток создания пролетарского исторического романа. К. впервые вводит в исторический роман в качестве центральной и доминирующей среду мастеровых, полупролетариев конца XVIII в., в известном смысле предшественников современного русского пролетариата. Но преимущественно К. отображает современную деревню. Во всех своих основных произведениях К. дает волевого переустроителя деревни. Социально-психологический конфликт между старым, бешено сопротивляющимся, уходящим, отживающим, и новым, нарождающимся в деревне, пережившей Октябрь,—такова главная тема К., высшей своей общественной остроты достигшая в «Лесозаводе». Здесь с наибольшей отчетливостью обнаружилось отличие Караваевой от многих бытописателей советской деревни из среды «попутчиков», в творчестве которых вскрывается чрезвычайно характерная для них боязнь показа взаимодействий между пролетарским городом и деревней. Где, в каких пунктах общественной практики современности, как и в каких формах скрещиваются пути города и деревни—вот что прежде всего интересует К. Изображая эти взаимодействия, она остается на идеологических позициях авангарда рабочего класса. Люди, пришедшие из города, несут в заброшенные захолустья «низинок» живое дело индустриальной стройки, «переворачивающей» весь их уклад.

Творчеству К. свойственны порой некоторые идеологические недостатки. В повести «Двор» перерождение психики крестьянина дано почти исключительно в индивидуальном плане данного «героя» без широкого социального аргументирования, как напр. в «Брусках» Панферова. Такой же дефект—отсутствие показа ведущего коллектива—налицо в «Юности на Грязной», где бушевание революции описано без достаточного показа рабочего класса и его партии. Но при всем том творческий рост К. несомненен. Начав «Медвежатным»—повестью, еще в очень большой мере схематически зарисовывающей уголок советской действительности,—К. в последние годы пишет «Лесозавод» — реалистический, коммунистически обобщающий роман. Творческий путь К.—это характерный путь становления пролетарского писателя.

Библиография: I. Собр. сочин., Гиз, М.—Л., 1927—1929 (вышли: т. I. Золотой клюв. Повесть о дальних днях, 1927; т. II. Юность на Грязной, Роман, 1927; т. III. Двор, 1927; т. IV. Каленая земля, Рассказы, 1929; т. V. Голубая заводь, Рассказы, 1929); Лесозавод, Роман, изд. «Пролетарий», Харьков, 1928 (изд. 2-е, 1929) и др.

II. Дивильковский А., На трудном подъеме, «Новый мир», 1926, VIII—IX; Тоом Л., В борьбе за пролетарское мировоззрение (Анна Караваева), в кн. «На крутом переломе»; Горбачев Г., Современная русская литература, 2 издания (Л., 1928, и 1930); Фриче В. М., Заметки о современной литературе, изд. «Московский рабочий», М., 1928; Маттбиц-Веров И., «На литературном посту», 1928, № 22.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), том I, Гиз, Москва—Ленинград 1928.

КАРАВЕЛОВ Любен [1837—1879]—известный болгарский революционный писатель, поэт-публицист, фольклорист. В 1857 К. переезжает в Москву, где знакомится с передовой русской лит-рой и проникается современными радикально-националистическими идеями. Чтобы познакомить с бытом «несчастной родины» «тех русских людей, сердцу к-рых близко великое дело славянской свободы», К. издает здесь в 1861 «Памятники народного быта болгар», а в 1868—«Страницы из страданий болгарского племени» (ранее печатались в «Русском вестнике» и в «Отечественных записках»). С 1867 К. живет в Сербии, где становится выразителем политических устремлений радикальной молодежи («омладина») в лит-ре. Особым влиянием пользовалась его повесть «Виновата ли судьба», к-рая является до известной степени переложением «Что делать?» Чернышевского. Кроме проповеди свободных отношений между полами К. проводит в этой повести и свои социально-политические взгляды, обличает богачей как грабителей чужого труда. В 1868 К., заподозренный в участии в

убийстве сербского князя Михаила, был арестован. По освобождении из тюрьмы он уезжает в Румынию, где становится вождем революционно настроенных эмигрантов. Под его редакцией в Бухаресте выходили две газеты, к-рые ставили своей задачей подготовить крестьян и ремесленников Болгарии к восстанию. После казни Левского [1873]— руководителя революционной партии Болгарии, выражавшей освободительные устремления мелкой буржуазии к освобождению—с одной стороны, от ига турок и греков (извне) и с другой, от торгово-ростовщической буржуазии (внутри страны),—К. отходит от революции и становится типичным просветителем. Он организует общество для распространения полезных знаний, издает аполитичный журнал «Знание» [1875].

К. принадлежит несколько десятков рассказов и повестей; он является первым болгарским писателем-профессионалом и основоположником болгарской беллетристики. Его рассказы, несмотря на их растянутость и изобилие лирических отступлений, производили на читателей сильнейшее впечатление описанием страданий народа. В ряде рассказов К. с юмором и сарказмом изображает болгарских богачей.



Наибольшей популярностью пользуется его повесть «Старосветские болгары», сохранившая до сих пор интерес. К. имел большое значение и как лит-ый критик. В серии статей «Знаешь ли ты, кто мы?» он подверг беспощадной критике малохудожественное чтиво, печатавшееся на болгарском яз. Писал он также и стихотворения, не отличающиеся большой художественностью, но в свое время очень популярные. Кроме того К. выпустил «Детскую библиотеку» [1872 — 1873], кн. «Кирилл и Мефодий» [1875] и сборник «Сокол» [1872].

Библиография: I. Переводы из Каравелова: Дума, в сб. Гербеля Н. В., Поэзия славян, СПБ., 1871; Кому он служил, «Век», 1882, V (здесь же и биографические сведения о К.); Царю-освободителю, в сб. Уманова-Каплуновского В., Славянская муза, изд. 3-е, СПБ., 1904 (здесь же и биографические сведения); Болгарские народные песни, М., 1905; Ты красив, мой лес родимый, «Славянский мир», 1911, II—III; Сочинения, 8 тт., под редакцията на Захария Стоянов, Русе, 1888; Избрани рассказы, 4 тт. под редакцията на Асен Младенов, София, 1924.

II. Страшимиров Д. Т., История на априлското въстание, т. I, Пловдив, 1910; Бакалов Г., Българската литература и социализмът, София, 1919; Ангелов Б., Българската литература, ч. 2, София, 1924; Дмитров М., Биография на Христо Ботев, София, 1924. *Г. Бакалов*

КАРА-ДАРВИШ [1872 —] — псевдоним современного армянского писателя Акопа Генджана. Р. в Ставрополе (Кавказском) в семье бедных родителей, выходцев из Нахичевани на Дону. В 1893 начал печатать в газ. «Нор-Дарье» (Новый век) статьи по армянской филологии. В 1914 сблизился с приехавшими в Тифлис на гастроли футуристами Вл. Маяковским, Вас. Каменским и Дав. Бурлюком и окончательно примкнул к лит-ому движению футуристов. Из дореволюционных произведений К.-Д. заслуживают внимания опыты создания заумной поэзии на армянском яз. и его работа «Что такое футуризм?». Последняя книга автора «Орериц Орадж» издана в Тифлисе, в 1928. В ней сделана попытка изобразить жизнь армянской интеллигенции дореволюционного периода, но не показано социальное расслоение в рядах этой интеллигенции. Явления общественной жизни рассматриваются здесь с точки зрения мелкобуржуазного анархизма. Некоторые из произведений К.-Д. переведены на русск. яз. Творчество К.-Д. в основном отражает мироощущение анархически настроенных мелкобуржуазных слоев армянского общества.

Библиография: На русск. яз.: Дебагорий-Мокриевич, Историческая поэма, Женева, 1897; Памяти великого артиста (Адамяна), Ростов н/Д., 1903. На армянском яз.: Еруанд-гош, Тифлис, 1911; Кеанки Джутакы («Скрипка жизни»), Тифлис, Орериц Орадж («Канун дней»), Роман из жизни дореволюционной интеллигенции, Тифлис, 1928. *Е. М.*

КАРАДЖАЛИ Ион Лука [1852 — 1912] — румынский писатель. Был суфлером передвижных театров, затем журналистом, школьным инспектором, директором национального театра в Бухаресте. В 1890 приблизился к социалистическому движению, от которого однако вскоре отошел. После 1900 занимается торговлей (был содержателем пивной). В 1909 становится одним из вождей консервативно-демократической партии. К.—автор нескольких драм и комедий, многих рассказов, стихов и литературно-критических статей. Редактировал также некоторые литературные издания. В своих драматических произведениях и рассказах К. преимущественно сатирик («Дядя Леонид перед лицом реакции», «Бурная ночь», «Потерянное письмо», «Случай»). Воспроизводя типы социально-политической действительности своего времени, К. высмеивает недостатки либерально-конституционных учреждений, возникших в начальный период развития капитализма в Румынии. Он был близок к образовавшемуся в 1867 в Яссах литературному обществу «Молодежь» (Junimea), к-рое отрицательно относилось к европейской культуре и к либеральным реформам, считая их не соответствующими объективным

условиям страны. Идейная устремленность этого о-ва совпадала с политическими воззрениями консервативной партии, защищавшей интересы крупных полуфеодалов-аграриев. Враждебность развитию капитализма получила свое отражение и в сатирических произведениях К. Высмеивая крупных помещиков, мелкую и крупную буржуазию, особенно чиновников (рабочие почти не встречаются в его произведениях), он с большим воодушевлением и горячей симпатией изображает крестьянское хозяйство. Произведения К. дают ценный материал для изучения румынского общества в начальный период развития капитализма в стране. Многие его произведения переведены на французский, немецкий и чешский языки.

КАРАЗИН Николай Николаевич [1842 — 1908] — беллетрист. Р. в дворянской семье. В период колонизаторской экспансии России в Средней Азии непосредственно участвовал в качестве офицера в военных действиях, принимал участие в ученой экспедиции на Аму-Дарью, доставившей ему богатейший этнографический материал.

С 1871 всецело посвятил себя лит-ой деятельности. Большинство его произведений было напечатано в 80-х гг. в журн. «Дело». Лучшие из них — «На далеких окраинах», «Погоня за наживой», «С севера на юг», «Двуногий волк», «В камышах».

К. изображал купцов, предпринимателей, аферистов, к-рые бросились в Среднеазиатские владения в погоне за легкой наживой. Жестокая борьба этих рыцарей первоначального накопления друг с другом на почве конкуренции — обычная тема его произведений. К. менее всего интересуется угнетенными и бесправными «инородцами». Среди русских писателей прошлого он — один из немногих — является ярким представителем колониального романа. У К. заметно пристрастие к кричащим эффектам и мелодраматической фабуле.

Приключенческие романы К. охотно читались подростками. Специально для детей им написаны три книги, прекрасно изданные, с рисунками автора. Наиболее интересна не потерявшая своего значения и до сих пор повесть из жизни в сибирской тайге «Андрон Голован». В свое время была популярна большая повесть Каразина «С севера на юг» — яркое изображение природы по пути перелета журавлей от Осташковых болот до верховьев Нила.

Библиография: I. Полное собр. сочин., 20 кн. (12 тт.), изд. П. Сойкина, СПБ., 1905 (прилож. к журн. «Природа и люди»).

II. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включит., ч. 2, СПБ., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПБ., 1910.

В. Б.

КАРАМЗИН Николай Михайлович [1766—1826] — выдающийся писатель и лит-ый деятель, глава русского сентиментализма *(см.)*. Р. и вырос в усадьбе отца, среднепоместного симбирского дворянина, потомка татарского мурзы Кара-Мурза. Учился у сельского дьячка, позднее в иностранных пансионах Симбирска и Москвы, одновременно посещая лекции в университете. В 1781 поступил на службу в петербургский гвардейский полк, но вскоре вышел в отставку за недостатком средств. Ко времени военной службы относятся первые лит-ые опыты (перевод идиллии «альпийского Феокрита» Гесснера «Деревянная нога», 1783, и др.). В 1784 вступил



в масонскую ложу и переехал в Москву, где сблизился с видными деятелями масонства Новиковым и Шварцем. С первых же шагов лит-ая деятельность К. протекала под знаком повышенного увлечения творчеством немецких и, в особенности, английских писателей-сентименталистов, к к-рому присоединялось еще влияние Оссиана, Руссо и Шекспира. В 1789—1790 К. предпринял поездку за границу (в Германию, Швейцарию, Францию и Англию), результатом к-рой было опубликование знаменитых «Писем русского путешественника», сразу поставивших К. во главе нового лит-ого направления. По возвращении зажил в качестве профессионального литератора в Москве, приступив к изданию «Московского журнала» 1791—1792 (первый русский лит-ый журнал, в котором среди других произведений К. появилась упрочившая его славу повесть «Бедная Лиза»), затем ряда сборников и альманахов: «Аглая», «Аониды», «Пантеон иностранной словесности»; вел отдел «смеси» в «Московских ведомостях»; свои произведения, напечатанные в «Московском журнале», издал отдельным сборником «Мои безделки». С масонами, от к-рых К. отталкивала мистическая окрашенность их движения, он разошелся сам до поездки за границу. Разгром масонства Екатериной, равно как и жестокий полицейский режим павловского царствования, вынудили К. свернуть свою лит-ую деятельность, ограничиться перепечаткой старых изданий. Воцарение Александра I К. встретил хвалебной одой, в к-рой выразительно

приветствовал в его лице «милое весны явленье», несущее «забвенье всех мрачных ужасов зимы». К. снова возвращается к издательской деятельности, начав с 1801 выпускать литературно-политический журнал «Вестник Европы», пользовавшийся огромным лит-ым и материальным успехом. С 1804, получив звание историографа, прекращает всякую лит-ую работу, «постригаясь в историки». В 1816 выпускает первые восемь томов «Истории государства российского», разошедшиеся в течение трех с половиной недель. В последующие годы выходят еще три тома «Истории», и появляется ряд переводов ее на главнейшие европейские яз. Незаконченный XII том был издан после смерти К. Тенденциозно-монархическое освещение русского исторического процесса сблизило К. с двором и царем, поселившим его подле себя в Царском селе. В политическом отношении К. занимал в последний период своей жизни место между «аристократами и демократами, либералистами и сервилистами» — вел особую «среднюю линию» дворянского просвещенного консерватизма, в одинаковой мере враждебного как «свободолюбивым настроениям» дворянской молодежи, будущих декабристов, так и обскурантским тенденциям второй половины александровского царствования (в 1811 записка царю «О древней и новой России» — апофеоз самодержавия с рядом резких выпадов против «самодержцев» от Петра I до самого Александра; в 1818 записка против восстановления Польши—«Мнение русского гражданина»).

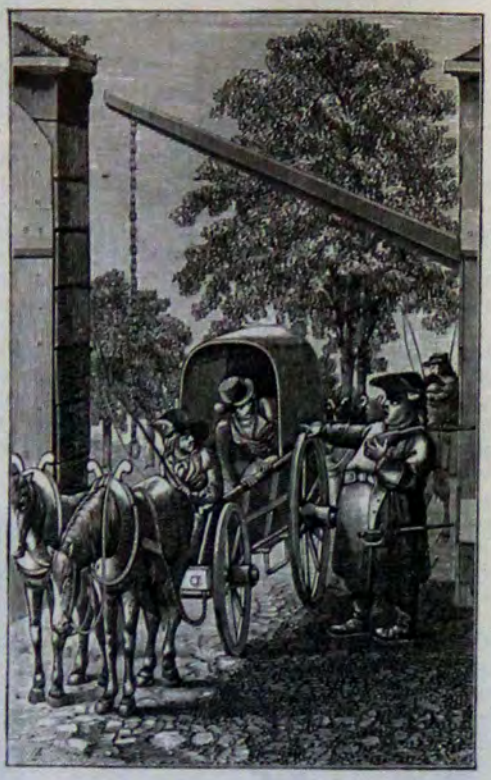
Лит-ая деятельность К. является выражением психоидеологии среднепоместного дворянства в эпоху развития торгового и первых ростков промышленного капитализма. Соединение феодальной крепостной экономики с новыми буржуазно-капиталистическими воздействиями образует своеобразие жизненной судьбы К. и его творчества. К. воспитался в усадьбе. Однако новые буржуазно-капиталистические веяния выводят его за пределы усадьбы, заставляют сначала переехать в Москву, затем предпринять образовательную поездку по Европе. В московском кружке молодых «любословов», с к-рым сближается К., составляют «Историю коммерции». Сам К. вводит в русский яз. слово «промышленность», чем немало гордится впоследствии («это слово сделалось ныне обыкновенным: автор употребил его первый»); на обеде у английского консула провозглашает тост за «вечный мир и цветущую торговлю»; «ободрение купечества и промышленности» считает одной из важнейших задач правительственной власти. В своем личном бытии К. также выходит за рамки помещичьей экономики: к оброку, получаемому от крестьян, присоединяет в качестве «главных доходов» лит-ый заработок, занимается лит-рой как «ремеслом» («главным делом жизненным было марать бумагу для типографии»). Однако тут же сказывается помещичья природа К.: его тяготит «принужденность» и «срочность» журнальной работы, заставляющие его сперва отказаться от издания «Московского журнала», несмотря на большой успех его в публике (понадобилось второе издание), а к концу жизни предпочесть крупным журнальным доходам (6 тыс. руб.) скромную пенсию в 2 тыс. руб., назначенную с целью «ободрить его в похвальном предприятии посвятить труды свои сочинению полной истории отечества».

В своей лит-ой деятельности К. сознательно стремится выйти за пределы дворянской аудитории, с удовлетворением отмечает, что в числе «субскрибентов» (подписчиков) на его издания имеются и «купцы ростовские», и «просвещенные земледельцы»—крепостные гр. Шереметева. Вместе с тем лит-ое творчество К., обращаемое им ко «всей публике» (объявление об издании «Вестника Европы»), не только является выразительной манифестацией настроений и чувствований ограниченного слоя—среднего дворянства,—но и прямо направлено на служение социально-экономическим интересам последнего.


ПИСЬМА
РУСКАГО
ПУТЕШЕСТВЕННИКА.
Кто въ мирѣ и любви хощетъ жить съ собою
Тотъ радость и любовь во всѣхъ странахъ найдетъ.
ЧАСТЬ I.
МОСКВА.
Въ Университетской Типографіи.
у Хр. Риднгера и Хр. Клаудія.
1797.

Основная тенденция лит-ой деятельности К.—решительный разрыв со старой «классической» лит-рой, отвечавшей потребностям высшего крупнопоместного придворно-дворянского слоя.

Отрицательным образам «знатных бояр», «роскошных людей», «светских героев» (Эраст в «Бедной Лизе», «коварный князь» в «Юлии», «богатый и знатный граф» — герой «Моей



Илл. к «Письмам русского путешественника» Карамзина (нем. изд., Лейпциг, 1799—1802)

исповеди») К. противопоставляет «братское общество провинциальных дворян», «среднее состояние» дворянства — «между изобилием и недостатком», «между знатностью и унижением», являющееся истинным носителем дворянской «чести», «благородства сердец», «благородной дворянской гордости». Любимый герой К. — «рыцарь нашего времени» — сын «русского коренного дворянина», «ни богатого, ни убогого», выросший в «маленькой деревеньке», в «сельской простоте» патриархальной дворянской усадьбы. В стремлении как можно резче оттолкнуться от старых лит-ых героев К. не останавливается даже перед тем, чтобы классическим «Августам», «знатным подлецам» демонстративно противопоставить назидательный образ «благодетельного» поселянина («пусть Вергилии прославляют Августов! Пусть красноречивые льстецы хвалят великодушие знатных! Я хочу хвалить Фрола Силина, простого поселянина»). В противовес старой героике классической лит-ры — героике воинских подвигов, славы, долга — К. выдвигает «приятность вольной страсти», «любовь к красавицам», не знающую никаких преград: «любовь сильнее всего, святее всего, нескаеннее всего» (характерно, что содержание «богатырской сказки» К. «Илья Муромец» составляет не описание подвигов богатыря, а любовный эпизод в сентиментальном вкусе; в романтической повести «Остров Борнгольм» поэтизируется «беззаконная» любовь брата к сестре и т. п.). Идеалом К. является не пышное и суетное светское придворное существование, а «чувствительность и покой сельского мирного крова». Не деятельность, а созерцание; не внешние события, а внутренняя жизнь «чувствительной души». Соответственно этому в центре творческого внимания К. стоят не предметы, а ощущения, не столько сама действительность, сколько переживание ее. В его повестях впервые возникает личность автора, не зависимая от предмета изложения (рассказчик в «Бедной Лизе» и в др.); он охотно прибегает к рассказу от первого лица в формах «исповеди», «писем». Описание европейских стран дано не само по себе, а сквозь восприятие их «путешественником», т. е. самим К.: «Вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев, — пишет он в послесловии к «Письмам», — загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал, а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя?».

В своей лит-ой работе К. ощущает себя пионером, не имеющим никаких предшественников в русской лит-ре, вынужденным создавать на пустом месте: «Вознамерясь выйти на сцену, я не мог сыскать ни одного из русских сочинителей, к-рый был бы достоин подражания, и, отдавая всю справедливость красноречию Ломоносова, не упустил я заметить штиль его, вовсе не свойственный нашему веку». Искания «штиля, свойственного веку», ставили К. прежде всего перед проблемой образования нового яз. Отказ от искусственно-книжного, отвлеченно-торжественного, проникнутого «славянщиной» яз. «классиков», создание нового лит-ого яз., близкого живой разговорной речи, является одним из самых важных моментов лит-ой деятельности К. Однако, выводя лит-ый яз. за узкие пределы дворца, К. оставляет его в границах среднепоместной дворянской усадьбы. Подобно тому как лучшим гражданским состоянием К. считает состояние среднее «между знатностью и унижением», в своем творчестве он специально культивирует «средний стиль», в одинаковой степени чуждающийся как придворной «высокости», так и «грубой» простонародности (вместе с «протяжно парящими», «церковно-славянскими» словами изгоняются такие слова, как «парень», «пот» и т. п.). Наряду с классической лексикой К. отбрасывает и классический синтаксис, заменяя тяжеловесные латинско-немецкие конструкции сжато-ясной, симметрично построенной фразой французского типа. Стремление сблизить лит-ый яз. с разговорной речью заставляет К., пренебрегая традициями классической лит-ры, писать по преимуществу прозой. В стихах он равным образом обна-

руживает характерное тяготение к «белому стиху», одним из первых вводя его в русскую лит-ру. В противовес композиционной и языковой «нескладице» многотомных классических романов XVIII в. излюбленным жанром К. является жанр короткой новеллы — «чувствительной повести». Пользовавшаяся особенным успехом среди современников, вызвавшая огромное число подражаний, «чувствительная повесть» К. сконцентрировала в себе все особенности его стилевой манеры, выросшей в полной мере на основе социального бытия среднепоместного дворянства конца XVIII и начала XIX в. Возвращенное жалованной грамотой 1762 в свои поместья, дворянство испытывало потребность воспользоваться плодами многовековых усилий класса, после героики военных служб и походов насладиться мирной деревенской идиллией «в объятиях натуры». Пугачевское движение обнаружило всю непрочность этой идиллии, наглядно показав, как тонок слой, отделяющий крепостную «Аркадию» от зияющей под ней бездны. Еще резче это демонстрировала революция 1789. Из всех потрясений жизни К. французская революция была сильнейшим. О чем бы ни писал он в девяностые годы, мысль его неуклонно обращается к «ужасным происшествиям Европы». Революция превращает К. из республиканца в заядлого монархиста, из космополита, «всечеловека» — в русского патриота, стремящегося к себе домой, «на свою родину», с тем, чтобы уже никогда не расставаться с ее мирными пенатами». «Гром грянул во Франции... мы видели издали ужасы пожара, и всякой из нас возвратился домой благодарить небо за целость крова нашего и быть рассудительным». Однако и под мирным деревенским кровом и «в сельских кущах» призрак «всемирного мятежа», «грозных бурь нашего времени» продолжает «волновать всю душу» Карамзина.

Новое содержание требовало себе новых форм. По наблюдениям новейших исследователей «чувствительная повесть» лексически связана с идиллией, с пасторалью. В то же время идиллическая, пасторальная лексика сочетается в ней с прямо противоположным идиллии драматизмом сюжета («Бедная Лиза», ранняя повесть К. «Евгений и Юлия» и другие. Идиллией является и повесть «Наталья, боярская дочь», но действие последней отнесено Карамзиным в давно прошедшие времена). Стремление к идиллии и ее невозможность, недостижимость кладут на «чувствительную повесть» ту «печать меланхолии», которая составляет характернейшую особенность всего творчества Карамзина. Эта «меланхолия» обусловлена не только непрочностью настоящего и опасениями за будущее, но и тоской о прошлом. На фоне ветхой, разрушающейся деревенской усадьбы Карамзин сетует об упадке дворянского «духа», дворянской «твердости», «обращая нежный взор на прошедшее», с грустью вспоминая о блаженных феодальных временах, когда дворяне «жили в деревенских замках своих, как маленькие царьки» («Лиодор»). Этой тоской о прошлом объясняется и тяготение К. к историческим сюжетам (исторические повести, «История государства российского»). Упадочнические настроения свойственны и лирике К. В противовес «одическому вздорословию» — победной классической оде — основным лирическим жанром К. является элегия. Меланхолическому лирику К. «сумерки милее ясных дней», его «пленяют закатные часы», «когда светило дня на небе угасает»; «приятнее всего» ему «не шумная весны любезная веселость, не лета пышного роскошный блеск и зрелость, но осень бледная, когда, изнемогая и томною рукой венок свой обрывая, она кончины ждет» («Меланхолия», 1800). Однако К. не только грустит об увядании и грядущей гибели, но и пытается бороться с нею. «Аристократы, вы доказываете, что вам надобно быть сильными и богатыми в утешение слабых и бедных, но сделайте же для них слабость и бедность наслаждением! Ничего нельзя доказать против чувства: нельзя уверить голодного в пользе голода. Дайте нам чувство, а не теорию. Речи и книги Аристократов убеждают Аристократов, а другие, смотря на их великолепие, скрежещут зубами, но молчат или не действуют, пока обузданы силой».



М. Добужинский. Иллюстрация к «Бедной Лизе» Карамзина [1921]

Основной пафос творчества К. — нелегкая задача сохранить основанный на эксплоатации крепостнический строй и в то же время сделать этот строй «наслаждением» для самих

эксплоатируемых, доказать, что отношения между помещиком и крестьянами могут быть основаны на началах не силы, а гуманной «чувствительности». «Крепостничество есть зло», полагал К., но тем не менее считал, что «во всяком состоянии человек может найти розы удовольствия». «Крестьянин в своей тесной смрадной избе счастлив больше, чем молодой вельможа, к-рый истощает все хитрости роскоши для того, чтобы менее скучать в жизни» («Разговор о щастии»). Из всех состояний сам К. выбрал бы охотнее всего «самое ближайшее к природе»— состояние земледельца (правда, автор тут же оговаривается, что «по теперешнему учреждению гражданских обществ самым лучшим» является для него состояние, к к-рому он принадлежит — среднепоместного дворянина). В своих «чувствительных повестях» он рисует вместо «скрежещущих зубами», сдерживаемых только силой рабов столь «приятные» воображению «доброго помещика», «барина-отца», образы кротких и чувствительных поселянок и поселян («Бедная Лиза», написанная в доказательство того, что «и крестьянки чувствовать умеют»; «Нежность дружбы в низком состоянии»; «Фрол Силин» и др.). Тем же стремлением выработать защитное средство против революции продиктовано и основное дело жизни К. — его «История государства российского».

В лагере крайних консерваторов лит-ая деятельность К. была воспринята как потрясение не только всех лит-ых, но и политических основ. В 1809 один из современников доносил по начальству, что сочинения К. «исполнены вольнодумческого и якобинского яда... К. превозносят, боготворят. Во всем университете, в пансионе читают, знают наизусть... не хвалить его сочинения, а надобно бы их сжечь». В 1803 против К. резко выступил известный А. С. Шишков («Рассуждение о старом и новом слоге»), образовавший для борьбы с карамзинской языковой реформой специальное о-во «Беседа любителей русского слова». Сам К. не принимал участия в разгоревшейся борьбе, но за него вступились как его последователи, писатели-сентименталисты, так, в особенности, лит-ая молодежь—Жуковский, Батюшков, кн. Вяземский, объединившиеся в противовес «Беседе» в лит-ый кружок «Арзамас» *(см.)*, к к-рому примкнул и юноша Пушкин. Пушкин, к-рый начал свою деятельность в качестве младшего карамзиниста, до конца и с величайшим художественным блеском развернул все прогрессивные тенденции, заключавшиеся в творчестве К., сохранив за последним только историческое значение.

Библиография: I. История государства российского, изд. 2-е Сленина, 12 тт., СПБ., 1819 — 1824; то же, изд. 5-е Эйнерлинга, 3 тт., заключающих в себе 12 кн. (оба изд. с приложен. «Ключа» П. Строева), СПБ., 1842—1844; Переводы, тт. I—IX, изд. 3-е, СПБ., 1835; Сочин., тт. I—III, изд. 5-е А. Смирдина, СПБ., 1848; Избр. сочин. под ред. Льва Поливанова, ч. 1 (последующие не вышли), М., 1884; Русская поэзия, под ред. С. А. Венгерова, вып. VII, СПБ., 1901; Записка о древней и новой России, под ред. В. В. Сиповского, СПБ., 1914; Сочин., т. I (стихотворения), изд. Академии наук, П., 1917 (изд. остановилось на т. I); Бедная Лиза, с рис. М. Добужинского, изд. «Аквилон», П., 1921; Бедная Лиза (поясн. ст. и примеч. Н. Балаева), Гиз, М., 1930; Неизд. сочин. и переписка, ч. 1, СПБ., 1862; Письма к И. И. Дмитриеву, СПБ., 1866; Письма к П. А. Вяземскому, 1810 — 1826, сб. «Старина и новизна», кн. 1, СПБ., 1897; Переписка с Лафатером, «Сб. II отд. Академии наук», т. LIV; Из бумаг Карамзина, сб. «Старина и новизна», кн. 2, СПБ., 1898.

П. Белинский В., Литературные мечтания, Соч. Александра Пушкина (см. Собр. сочин.); Погодин М., Н. М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников, ч. 1—2, М., 1866; Сиповский В. В., Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника», СПБ., 1899; Сиповский В. В., Очерки по истории русского романа, т. I, вып. I и II (о повестях К.); Карамзин в Остафьеве, М., 1911; Яцимирский А. И., Карамзин, «История русской литературы XIX в.», изд. т-ва «Мир», т. I, М., 1916; там же, ст. П. Н. Сакулина, Литературные течения эпохи; Рожков Н., Тридцатые годы, «Современный мир», 1916, № 12; Фирсов Н., Н. М. Карамзин, «Исторические характеристики и эскизы», т. II, Казань, 1922; Плотников И., «Бедная Лиза» как типическое произведение сентиментального стиля. «Родной язык в школе», 1923, кн. II; Эйхенбаум Б. М., Карамзин, «Сквозь литературу», Л., 1924; Скипина К., Чувствительная повесть, и Роболит., Литература путешествий, сб. «Русская проза», под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова, Л., 1926; Маслов В. И., Оссианизм Карамзина, Прилуки, 1928; Сакулин П. Н., Горбачев Г., Капитализм и русская литература, изд. 3-е, М.—Л., 1930; Русская литература, ч. 2, М., 1929 (см. по указателю).

Ш. Пономарев С., Материалы для библиографии литературы о Н. М. Карамзине, СПБ., 1883; Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX столетие включительно, ч. 2, СПБ., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. II, СПБ., 1910; Пиксанов Н. К., Два века русской литературы, изд. 2-е, Гиз, М., 1924, стр. 28, 33, 36, 45, 57, 77 (разработка тем: Карамзин-лирик; Карамзин-новеллист; Карамзинская реформа литературного языка и др.); Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924. *Д. Благой*

КАРАТЫГИН Петр Андреевич [1805—1879]—артист петербургской придворной труппы, драматург, автор мемуаров; брат известного артиста-трагика Василия Каратыгина. Прошел школу классицизма, современник Шаховского, Гнедича, Катенина, Семеновой, Яковлева, Брянского и др. корифеев классической драматургии и сцены. Как артист К., по отзыву Белинского,—«талант односторонний, годный не для многих ролей, но тем не менее весьма замечательный». Приобрел имя в эпоху смены классических форм романтическими влияниями как автор мелодрам и гл. обр. водевилей. Почти все они представляют собой заимствования и переделки с французского и отчасти с немецкого. «Литературой» его творчество трудно назвать — это типичная театральщина, специально рассчитанная на сценический успех и не ставящая себе никаких иных задач. Многие водевили написаны на злобу дня и носят следы обывательского памфлета, персонального портрета и полемики, напр. водевиль «Горе без ума», направленный против критики, «Авось, или сцены в книжной лавке», заостренный против Греча и Сенковского, «Знакомые незнакомцы», сводящий счеты с Булгариным и Полевым, и др. К. до конца жизни оставался непримиримым врагом «натуральной школы» и очень враждебно встретил Гоголя. Написал около 75 произведений. Наибольший

успех имели и долго сохранялись в репертуаре водевили: «Знакомые незнакомцы», «Ложа 1-го яруса», «Вицмундир». К. оставил после себя обширные «Записки», не доведенные однако до конца и охватывающие период времени до 1847.

Библиография: I. Сочин., СПБ., 1854; Сборник театральных пьес, 3 тт., СПБ., 1880; Записки 1805—1879, изданы и ред. сыном К.—П. П. Каратыгиным, СПБ., 1880; Записки, нов. изд. по рукописи, под ред. Б. В. Казанского, 2 тт., изд. «Academia», Л., 1929 (в приложении даны воспоминания А. М. Каратыгиной и др. и перечень драматических произведений В. А. и П. А. Каратыгиных).

П. Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914. *Э. Б.*

КАРАЧАЕВСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.—Лит-ры как таковой у карачаевцев до советской власти, кроме устного народного творчества (по формам близкого к фольклору других народов Кавказа), не было. К. л. возникает лишь с появлением письменности. Первая карачаевская печатная книга появилась в 1916. Это карачаевский букварь «Ана-Тили» (Родной язык) Измаила Акбаева. Но в силу того, что эта книга была издана на основе арабского алфавита, не получившего никакого распространения в массах и поэтому обреченного на полную неудачу среди «малых» народностей, никаких других книг на карачаевском яз. не выходило до советской власти, если не считать агитационного листка, издававшегося в 1919 деникинским «агитпропом» «Освагом». Карачаевская письменность на основе латинизированного нового алфавита *(см. «НТА»)* возникает при советской власти. Автором первой советской книги, напечатанной латинизированным алфавитом, является Умар Алиев — поэт, переводчик, научный работник, автор карачаевской грамматики, русско-карачаевского и карачаево-русского словаря, карачаевской хрестоматии и ряда работ на карачаевском и русском яз. («Карачай», «Адыгея», «Кара-Халк»). Много вложено в К. л. Асхатом Биджиевым—поэтом, переводчиком и автором карачаевской хрестоматии «Bilim» (Знание). В области переводной и оригинальной лит-ры выдвинулся Исса Каракезов, поэт и первый переводчик «Интернационала» на карачаевский яз. Для работ этих и других авторов (среди к-рых следует отметить Ислама Карачайлы—см.) характерен один момент: упорное искание самостоятельных форм, наиболее удобных и приемлемых для творчества на карачаевском яз. и для перевода с других яз. на родной. Среди переводчиков, помогавших созданию литературного карачаевского языка, нужно отметить Алия Хасанова и Ромазана Текеева.

Первый период возникновения К. л. характеризуется преобладанием переводов, а настоящий — попытками в области оригинального творчества. Сильно способствовал развитию карачаевской литературы переход на латинизированный алфавит в связи с соответствующим решением об этом Первого всесоюзного тюркологического съезда в Баку [февраль — март 1926].

КАРАЧАЕВО-БАЛКАРСКИЙ АЛФАВИТ

На арабской основе	НТА	На русской основе	Примерное произношение
ا	a	а	а
ب	в	б	б
پ	p	п	п
ت	t	т	т (с придыханием)
ج	ç	дж	в карач.—англ. дж; в балк.—дз
چ	c	ч	в карач.—т; балк.—ц
خ	x	х	х
د	d	д	д
ر	r	р	р
ز	z	з	з
ژ	ƶ	ж	жь
س	s	с	с
ش	ş	ш	шь
غ	ƣ	г	глубокое (проточное) г
ف	f	ф	ф
ق	q	к	глубокое (заднее) к
ك	k	к	к
گ	g	г	г
ڭ	ŋ	нг	н (заднеязычное), нем. ng — lang
ل	l	л	л, ль
م	m	м	м
ن	n	н	н
ھ	h	г	нем. h
و	u	у	у
ۋ	y	ю	нем. ü
ۇ	o	о	о
ۆ	ɵ	ё	нем. ö
ە	e	е	е
ى	i	и	и
ي	j	й	й
ۍ	ь	ы	звук типа ы

Большую роль в деле укрепления латинизированной карачаевской письменности сыграла областная карачаевская газета «Таулу-Джашау», принявшая первой латинский алфавит и часто заменявшая в национальных школах учебники.

Библиография: Некоторые сведения о культурном строительстве в Карачае могут дать: А л и е в У м а р, Национальный вопрос и национальная культура в Северо-кавказском крае, Ростов н/Д., Крайнациздат, 1926; Е г о ж е, Карачай, Ростов н/Д., Крайнациздат, 1927; Е г о ж е, Адыге, Ростов н/Д., 1927; «Бюллетени Сев.-кавказского Горского научно-исследовательского института», Ростов н/Д., 1927 и сл.

Ислам Карачайлы

КАРАЧАЕВСКИЙ ЯЗЫК—яз. народа карачаевцев, в числе до 70 тыс. населяющих часть северного склона Кавказского хребта между отрогами Эльбруса и Черных гор, должен рассматриваться как западный «чокающий» диалект единого балкаро-карачаевского яз., к-рый, принадлежа к яз. турецкой системы, к так наз. кипчакскому ее фонетическому типу, в этом последнем отношении ближе всего стоит к кумыкскому яз. *(см.)*; он уклоняется вместе с ним от остальных членов кипчакской группы (татарского, башкирского, казакского, ногайско-каракалпакского, киргизского, алтайского, половецко-куманского яз.) в сторону юго-западной группы турецких яз. (турецкого, азербайджанского, туркменского, хорезмского) в отношении озвончения зачинного «k» в «g» перед гласными переднего ряда. Общая с кумыкским и утрата исходного заднеязычного носового «n» в родительном падеже, а также сонорного «r» перед аффиксальным «n» род. и вин. падежей.

К. яз. представляет большой интерес в лексическом отношении, содержа элементы скрещения с яз.: кабардинским, абхазским (абазинским), осетинским, чеченским (тушским), венгерским, сванским и, что особенно замечательно,—лазским. В лексике К. яз. обнаруживаются и следы манчжуро-тунгузского влияния, повидимому осуществленного в средние века через биляро-хазарский яз.

К. яз. обладает крайне слабо выраженными диалектологическими особенностями, в фонетическом отношении представленными, повидимому, лишь одной чертой — метатезой согласного соединения шипящих, свистящих или аффрикат с заднеязычным «x».

Библиография: М а р р Н. Я., Балкаро-сванское скрещение (Докл. Акад. наук, 1929, № 3); К а р а у л о в А., Краткий словарь балкарского яз., «Сб. материалов для описания местностей и племен Кавказа», 1912; Е г о ж е, Краткий очерк граммат. яз. «болкар», там же, вып. XLII, Тифлис, 1912; А к б а е в, Краткий руссно-карачаевский словарь, Баталпашинск, 1926; А л и е в У., Карачаево-балкарская грамматика, 1930; P r ö h l e W., Karatschaische Studien, Karatschaisches Wörterverzeichnis («Keleti Szemle», X), Balkarische Studien («Keleti Szemle», XV, XVI).

В. М.

КАРАЧАЙЛЫ Ислам [1896—]—псевдоним И с л а м а Х у б и е в а, карачаевского журналиста. Учился в гимназии в Ставрополе-Кавказском. Журналистом стал только при советской власти. Редактировал газету «Горская жизнь»—орган Карачаево-Черкесского обкома ВКП(б) (на русском языке) и «Таулу-Джашау»—на карачаевском яз. Работал в пятигорской газете «Терек» и ростовской газете «Советский юг». Много писал по вопросам быта, этнографии, лит-ры и культуры горцев. К.—автор нескольких критических работ о Пушкине, Льве Толстом, Лермонтове и др., вносящих существенные коррективы в оценку творчества этих классиков как «певцов Кавказа». В настоящее время — секретарь и соредактор журнала «Революция и горец» (Ростов н/Д.).

Библиография: Родной язык в горских областях, журн. «Революция и горец», № 1; Горцы и казаки в XVIII в., там же, 1928, № 2; Афганистан в положении кризиса, там же, 1929, № 1—2; Горцы и их борьба за свободу в творчестве Пушкина, там же, 1929, № 7—8, и др.

КАРАШЕВ Омар [1872 — 1920] — казакский поэт. Р. в крестьянской семье. Образование получил в татарской медрессе, в 1900 назначается указным муллой. В 1905 — 1906 К. увлекается идеей пантюркизма, принимает активное участие в национально-буржуазном движении, возглавляемом Байтурсуновым А. и Дулатовым Я., и, разочаровавшись в кадимизме (схоластическая школа Ислама), примыкает к джадидизму (реформистская школа Ислама). В 1911—1912 К.—один из видных идеологов казакского национализма. В 1920 во время командировки убит в казакском ауле бандитами. К. принадлежит ряд сборников стихов: «Карлыгаш», «Орпек» [1910], «Тумыш», «Бала-Тулпар», «Ага-Тулпар» [1911—1912], «Турымтой» [1917].

Карашев кроме своих произведений выпустил еще 2 сборника фольклора, стихов и эпических поэм казакских баев и батырей феодального периода («Кок сельдыр» и «Шаирлар»).

Г. Т.

КАРДАРЕЛЛИ Винченцо [Vincenzo Cardarelli, 1887 —] — современный итальянский поэт и критик, один из основателей римского литературно-критического журнала «Ronda» [1919]. Лит-ая группировка, образовавшаяся около К. в 1919, представляет собою объединение литераторов, мечтавших о возрождении после мировой войны классицизма, искусства для искусства. «Рондисты» процветали в период деятельности министерства Нитти, пытавшегося проводить политику демократического равновесия между фашизмом и социал-реформизмом. Платформа этой лит-ой группы была направлена против футуризма, а также против Кроче и его лит-ой школы. Книга К. «Viaggi nel tempo» (Путешествие сквозь времена, 1920), написанная в духе неоклассицизма, по существу является подражанием Леопарди. После фашистского переворота группа «рондистов» распалась, и почти все члены ее перешли в лагерь фашистов.

С. У.

КАРДУЧЧИ Джозуэ [Giosue Carducci, 1835—1907]—итальянский поэт и литературовед второй половины XIX в. Р. в Тоскане в семье врача, карбонара 1830. Воспитывался в атмосфере ненависти ко всему чужестранному и в духе либерального католицизма Мандзони и непротивленчества Сильвио

Пеллико. В своей работе «A proposito di alcuni giudizî su Alessandro Manzoni» [1873] он подробно рассказывает о том, как навязанное ему отцом чтение «Католической морали» Мандзони, «Обязанностей человека» Сильвио Пеллико и «Жития святого Джузеппе Калазанцио» некоего патера Тоссетти внушило ему сильнейшее отвращение к католической доктрине. Пребывание в коллегии Scolopî во Флоренции, в к-рой господствовал тот же культ Мандзони, окончательно оттолкнуло его от итальянского романтизма. В то же время усиленные занятия греческими и латинскими классиками и поэзией треченти́стов (гуманистическая поэзия XIV в.) дали отчетливую форму его мировоззрению. Свидетель событий 1848, войн и переворотов, в результате к-рых было достигнуто объединение Италии, К., хотя непосредственно и не участвовал в политической жизни, но до конца своих дней считал политику важнейшим делом писателя. К. оставался трубадуром борьбы за величие Италии даже после объединения, продолжая жить демократическими и революционными традициями, завещанными неаполитанскими республиканцами 1789, карбонарами 1820, «Молодой Италией» 1831. На протяжении истории Италии и всего человечества для К. не существует героев вне народных политических идеалов и чаяний, поэтов и писателей, не воспевающих красоты и величия борьбы народных масс. Гражданские добродетели, к-рых искал К., полностью отсутствовали у итальянской буржуазии после того как монархическая Италия дала ей возможность спокойно пожинать плоды революции; К. искал и находил их в далеком прошлом своей родины и в античном мире. «Неподражаемое искусство древних греков в весьма значительной степени было именно политическим искусством...» (Плеханов, Собр. сочин., т. XIV, стр. 117). Этих же идеалов К. искал в творчестве Данте, Петрарки, Бокаччо, каждый из к-рых по-разному подходил к политическим задачам Италии. XIV в. и представлял для него неисчерпаемый источник поэзии, к-рая основывалась на действенной природе человека, в противоположность средневековой аскезе и религии потустороннего.

Поэтические идеалы К., выросшие в период, когда в стремлении к объединению Италии, казалось ему, соединились все классы и слои общества, определяются преимущественно культом героя, суммирующего для него «всенародные» чаяния. Кардуччи непостоянен в своих политических симпатиях: демократ-республиканец по своему воспитанию и страстной натуре бойца, он то склоняется на сторону монархии (до 60-х гг.), когда считает, что она стремится опереться на народное движение, то переходит к резким обвинениям савойской династии в том, что она не доводит дела объединения Италии до конца. Эта своего рода романтика борьбы не покидает К. до конца его дней: в последние годы он поддерживает итальянскую политику экспансии, приветствует африканский поход и благословляет итальянских волонтеров, отправляющихся в Грецию для борьбы против Турции.

Основное значение К. заключается так. обр. в том, что он выразил стремления итальянской мелкой буржуазии за полвека, начиная от ее героической борьбы за освобождение «единой нации», с характерным для нее культом «вождя», и кончая ее империалистической романтикой. В истории Италии XIX века радикальная мелкая буржуазия несомненно сыграла революционную роль.



И ее поэт вел борьбу со всем тем, что накладывает путы и мешает движению вперед, что связывает мысль и волю его класса, что препятствует свободному проявлению заложенных в нем творческих возможностей. Вот почему он подымает над буржуазным болотом Risorgimento знамя борьбы, на к-ром написаны славные имена Мадзини и Гарибальди; противопоставляет тусклой современности исполненные воли к действию эпохи человеческой истории, вооружается языческой мудростью древних для борьбы с католической церковью; изгоняет из храмов святых аскетов, призывающих к рабству человеческой воли, и населяет их сонмами радостных образов греческой и римской мифологии. Из того же источника он черпает ненависть к итальянским романтикам, к их женственной изнеженности, фантастике и мистицизму, ибо они усыпляли в народе волю к борьбе не только своей проповедью примирения с существующим, но и размягченным стилем, в к-ром господствуют нервы за счет мускулов. К. решительно преобразовывает материю своей поэзии. Он делает темой своих стихов всю человеческую историю в ее величайших взлетах, он «воспевает теоретиков, поэтов и солдат республики, он складывает вдохновенный гимн

народу, борцу за свободу и правду» (Фриче). Он вводит новые, мужественные ритмы, заимствуя их у древних певцов народной свободы, у итальянских поэтов, мечтавших о свободе Италии, у таких европейских поэтов политического и социального протеста, как Гейне, Гюго, Шелли. Его философия борьбы выражена в знаменитом «Гимне Сатане» (Inno a Satana, 1863), представляющем страстный взрыв протеста против христианской церкви и проповедь безграничной свободы человеческой воли к жизни. В двенадцати песнях «Ça ira», посвященных Великой французской революции, он воспел борьбу народных масс с аристократами. Отвечая своим противникам, К. хорошо поиздевался над их либерально-вегетарианскими высказываниями.

«Аристократов повесят,—писал он в «Ça ira» [1883],— это плохо, без сомнения плохо. Но пусть скажет уважаемый М. Т., какие социальные, политические, религиозные революции совершались без жертв. Увы, вся человеческая история—это ужасный, кровавый прилив и отлив; но самый быстрый, самый глубокий, самый черный поток, идущий посредине, пролит благодаря царям, дворянам, священникам и вовсе не только на войнах, к-рые велись ими».

Определяющим для характеристики поэтического творчества К. являются его «Decenalia» [1871], «Giambi ed Epodi» [1867—1879], в к-рых выразились его политические идеалы, негодование против мелочности, трусости, продажности буржуазии. Классическая струя, выраженная в новых метрах и ритмах, заимствованных у древних, особенно сильно бьет в «Rime nuove» [1887] и «Odi barbare» (I—1877, II—1883, III—1889).

Предметом «Odi ed Epodi» являются отдельные эпизоды истории. Отлично владея материалом, К. переходит от отдаленных времен к современным событиям, от древнего Египта к Гарибальди. Тут же в девятнадцати эпических кадрах «Ça ira» проходят перед нами наиболее величественные моменты французской революции. Рисуя пейзажи родины (напр. «Alle fonti del Clitunno»), К. противопоставляет эпизоды героического прошлого Италии ничтожной современности. И тут он призывает Немезиду истории, к-рая не прощает малым людям мизерных дел, и предвещает «старой Европе» тот же конец, к-рый постиг Александрию, этот важнейший центр греко-восточной культуры.

В качестве историка лит-ры К. точно так же отдавал предпочтение темявлениям,к-рые свидетельствуют об органической связи лит-ры с социальной и политической жизнью Италии. Его перу принадлежат блестящие работы о Данте, Петрарке, Бокаччо, Парини, ряд исследований, посвященных любимому им треченто.

К лучшим работам К. в этой области принадлежит и опыт исторического синтеза эволюции итальянской лит-ры («Dello svolgimento della letteratura nazionale», 1868—1871; русск. перевод, Харьков, 1896).

Поэтическое творчество К. проложило дорогу двум наиболее крупным представителям итальянской лит-ры конца XIX и начала XX в.: Джованни Пасколи и Габриеле д'Аннунцио *(см.)*.

Библиография: I. Стихи: в журн. «Отечественные записки», 1876, IX; «Русская мысль», 1893, X; отдельные отрывки см. Ватсон М., Дж. Кардуччи, СПБ., 1899. Историко-литературные произведения: Очерк развития национальной литературы в Италии, 8 лекций, Харьков, 1898; Данте и его произведения, Харьков, 1899; Opere, 20 тт., Zanichelli, Bologna, 1889—1909.

II. Иванов М. М., Очерки современной итальянской литературы, СПБ., 1902; Оветт А., История итальянской литературы, перев. А. Усовой, СПБ., 1909 (то же, перев. С. И. Соболевского, Гиз, М., 1922); Фриче В., Литература эпохи объединения Италии (1790—1870), ч. 1, М., 1916; Луначарский А., Мещанство и индивидуализм, Гиз, М., 1923; Torraca F., G. Carducci commemorato, 1907; Jeanroy A., G. Carducci, l'homme et le poète, 1911; Williams O., G. Carducci, 1914; Papini G., L'uòmo Carducci, 1919; Carducci G., Pagine autobiografiche, Bologna, 1921; Evangelisti A., G. Carducci col suo maestro, Geremia Barsottini e col suo precursore Giovanni Fantoni, Bologna, 1924; Croce B., G. Carducci, Studi critici, изд. 2-е, 1927; Pinchetti B., La lirica italiana dal Carducci al D'Annunzio: Lineamenti estetici, G. Carducci, i poeti veriszi 1928; Ciarlantini F., Carducci, Roma, 1929.

III. Lignori E., Pelli A., Dizionario Garducciano, Firenze, 1913.

В. Узин

КАРЕЕВ Н. И.—*см.* «*Метод эволюционный*».

КАРИКАТУРА [от итальянского caricare — нагружать] — изображение какого-либо явления в смешном, нелепом виде путем намеренного искажения воспроизводимого материала, подчеркнутого нарушения привычных соотношений. Особенно резкую К. называют иногда шаржем (от того же слова, что и К., но в его французской редакции charger). Термин К. применим ко всем искусствам, но наибольшей отчетливостью пользуется в области изобразительных искусств.

Способы, при помощи к-рых достигается карикатурное искажение, весьма многообразны и могут основываться либо просто на чрезмерном подчеркивании имеющихся уже в натуре элементов, либо на приписывании изображаемому предмету признаков, в натуре ему не присущих. Наиболее распространенные из способов первой категории: а) гипербола, подчеркивающая имеющиеся в натуре признаки путем их чрезмерного преувеличения, б) комическая схематизация, подчеркивающая свойства натуры путем их обособления и отбрасывания всех остальных признаков, в) комическое остранение, заключающееся в полном игнорировании всех тех признаков, восприятие которых обусловлено целой сложной системой привычных, условных ассоциаций, — например в статье Толстого «Что такое искусство», где дано карикатурное изображение оперного спектакля, достигаемое путем полного игнорирования всех сценических условностей. Наиболее распространенные из способов второй категории: а) реализованная метафора, изображающая один предмет под видом другого, в чем-либо сходного с ним предмета, и наделяющая его признаками этого последнего; примером мо-

жет служить крыловская басня «Щука и кот», карикатурно изображающая под видом щуки адмирала Чичагова и в соответствии с этим приписывающая ему ряд «щучьих» признаков—зубастость, наличие хвоста и пр. (реализованная метафора в подобных случаях часто сопровождается аллегорией); б) экземплификация, заключающаяся в том, что предмету приписывается какая-либо произвольно измышленная автором черта: предмет изображается в произвольно измышленной ситуации, с целью наиболее яркого показа его характерных признаков и осмеяния всего предмета,— напр. карикатурное изображение Чернышевского в повести Достоевского «Крокодил», где произвольно взятая ситуация дает целый ряд поводов для представления Чернышевского в самом нелепом виде.

Даваемое в карикатуре подчеркнутое искажение действительности роднит карикатуру с гротеском, для к-рого подобное искажение служит главным определяющим признаком. Тем не менее карикатура и гротеск понятия пересекающиеся, но целиком не совпадающие: 1. для гротеска не обязательно всегда присущее К. осмеяние изображаемого предмета (так, сон Татьяны в «Евгении Онегине» — один из образцов гротескного творчества, но никак не может быть сочтен за карикатуру), романтический гротеск (напр. у Гюго, у Гофмана) особенно часто бывает совершенно лишен карикатурных заданий; 2. гротеск может рассматриваться только в качестве одного из многих средств карикатурного изображения, поскольку для К. вовсе необязательна фантастически преувеличенная, чудовищная нелепость гротеска, а часто достаточно бывает лишь подчеркивания, слегка превышающего норму. Гротеск всегда создает иллюзию особого мира, нарушающего самые основные законы природы, и тем самым отображает психоидеологию общественных групп, выведенных из устойчивого состояния и потерявших веру в устойчивость самой действительности. К. же может ограничиться лишь частичной нелепостью как результатом намеренного допущения, как явной условностью, выполняющей служебную роль в осмеянии данного предмета, и применение К. вполне совместимо с самой здоровой, самой устойчивой психоидеологией самых крепких общественных групп. Так, карикатурное изображение монахов у Бокаччо отнюдь не свидетельствует об упадочных настроениях торговой буржуазии эпохи Возрождения, а напротив, должно быть истолковано как симптом того, что буржуазия эта осознала необходимость бороться с пережитками феодального мировоззрения, затруднявшими ее рост.

Если карикатура может отличаться от гротеска самым своим методом и целеустремленностью изображения, то от пародии *(см.)* она отличается лишь предметом изображения, так что К. может быть названа пародией на изображаемый предмет (особенно часто таким предметом может являться известная, привлекшая к себе по той или иной причине общественное внимание личность), а пародия—К. на воспроизводимый стиль. Способ же, при помощи к-рого осуществляется эффект, в обоих случаях один и тот же: нарушение привычных соотношений, изображение в нелепом виде.

Тесное родство между К. и пародией наглядно подтверждается еще и тем, что в лит-ой практике они постоянно переплетаются друг с другом, достигая так. обр. наиболее полного осмеяния своего предмета. Так, в «Письмах темных людей», созданных гуманизмом молодой буржуазии в борьбе с церковным пленом феодализма, даны одновременно и карикатура на обскурантов и пародия на их схоластический стиль. Достоевский расправился с враждебной ему барственностью Тургенева двойным ударом карикатуры и пародии, дав в одном из героев романа «Бесы», писателе Кармазинове, карикатуру на житейский облик Тургенева, а в приписываемой тому же Кармазинову повести «Мерси» — пародию на тургеневский стиль, в частности на повести Тургенева «Довольно» и «Призраки».

По своей целеустремленности К. совпадает с сатирой и нередко поэтому бывает применяема с сатирическими целями. Но, во-первых, сатира пользуется, помимо К., и другими средствами осмеяния, среди которых одно из главных мест занимает ирония; во-вторых, для К. вовсе необязательна идеологическая заостренность сатиры, и карикатурное изображение не обязательно свидетельствует о социальном негодовании автора. Можно представить себе беззаботную К., выполненную в тонах легкой насмешки: таковы бытовые К. раннего Чехова (напр. Мерчуткина в «Юбилее», действующие лица в «Свадьбе» и т. п.).

Хотя сатирическое применение и необязательно для К., однако вне сатиры К. всегда стоит перед опасностью превратиться в безответственную легкую шутку, к-рая не может претендовать на серьезное общественное значение. Поэтому к К. так тяготеют всевозможные полемические жанры и журналистика. Поэтому наибольшее развитие К. исторически совпадает с наибольшим расцветом сатирического творчества и отмечает моменты наиболее напряженной социальной ломки, наиболее обостренной идеологической борьбы. К. на Сократа в «Облаках» и ряд карикатурных ситуаций «Женщин в народном собрании» свидетельствуют о том, что Аристофан напряженно следил за обостренной идеологической и экономической борьбой своей эпохи и страстно защищал интересы аристократии. Классовые противоречия средних веков оставили нам «Роман о Лисе», дающий в галерее К. всю социальную иерархию феодализма, осмеянную с точки зрения угнетенной буржуазии. Возрождение, помимо сатирических К. Бокаччо, оставило нам целую

серию так назыв. «макаронических» поэм *(см.)*, роман Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», насыщенный карикатурным материалом,—следы борьбы с наследием отжившего феодального миросозерцания. В XVIII в. К. составляет одно из излюбленных орудий Вольтера *(см.)*, имя к-рого в сознании его современников накрепко связано было с представлением о так наз. «персифляже» (persiflage), т. е. комическом снижении «высоких» предметов (примером чего может служить его «Девственница», где Жанна Д'Арк, национальная героиня монархической Франции, изображена в нарочито грубых, подчеркнуто-вульгарных чертах). Во вторую половину XIX и в начале XX вв. К. находит себе применение в творчестве Анатоля Франса, изобразившего в романе «Восстание ангелов» в тоне злой насмешки целый ряд библейских персонажей во главе с богом. Развитие К. у А. Франса свидетельствует о том, что, подобно сатире, К. может быть использована не только в борьбе с классово чуждыми явлениями, но и как орудие классового самобичевания. В советской литературе наиболее охотно пользуется К. Демьян Бедный в своих агитационных стихах, особенно в антирелигиозных; применял ее и Владимир Маяковский, зло издевавшийся в «Мистерии-Буфф» и «150 000 000» над мировой и отечественной буржуазией. *В. Дынник*

КАРИКАШ Фридьеш [Fridyes (Fritz) Karikás, 1893 —] — венгерский пролетарский писатель. Член компартии с 1917. К. начал писать лишь в эмиграции. По профессии—рабочий-металлист. Во время империалистической войны Карикаш в качестве военнопленного попал в Россию, служил затем, во время советской диктатуры в Венгрии, в венгерской Красной армии, после крушения советской власти эмигрировал в Вену, откуда снова попал в РСФСР, где стал красным директором одной фабрики. В своих рассказах Карикаш гл. обр. изображает бои венгерской Красной армии; это лучшие и наиболее популярные рассказы в молодой венгерской пролетарской литературе. Карикаш пишет необычайно просто, сочно и живо, всегда учитывая требования своего читателя. Он — большой знаток крестьянской психологии и хорошо владеет крестьянским языком.

Библиография: Крестьянские рассказы, изд-во «Московский рабочий», 1929.

КАРИМИ Фатых (Каримов) [1871—]— татарский буржуазный публицист и писатель. Лит-ую деятельность начал в 1900 рассказом «Джангир Махзум» (Сын муллы Джангир).

К. является в татарской лит-ре пионером борьбы за новую светскую школу. Художественная ценность его рассказов невелика; он больше резонер, чем художник. На яз. его заметно сильное турецкое влияние. Как публицист К. сыграл большую роль. Он организатор и редактор крупнейшей татарской буржуазной газеты «Вакт» (Время), органа оренбургских горнопромышленников Рамеевых [1906—1917]. Газета «Вакт» была руководящим органом татарской прогрессивной торгово-промышл. буржуазии и задавала тон националистическому движению среди татар. После Февральской революции К. отошел от «Вакт» и основал новую газету «Янга Вакт» (Новое время), к-рая в первом своем номере, накануне пролетарской революции [1/XI—1917] заявила, что «мусульмане не могут быть ни большевиками, ни меньшевиками, а должны остаться единой свободной нацией». После Октябрьской революции руководимая К. газета «Янга Вакт» переходит на позицию «признания» советской власти... и примирения большевизма с исламом, обнаруживая так. обр. буржуазное понимание Октябрьской революции.

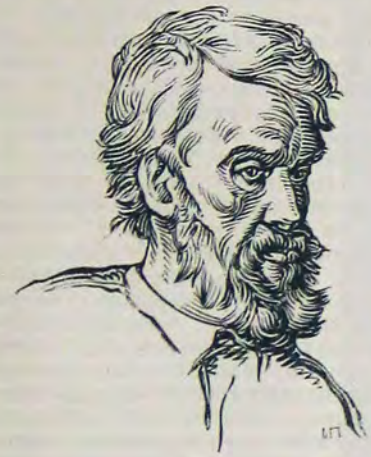
Сменовеховство К. завершилось сотрудничеством в советской печати: он работал в газете «Юл» (Путь) в Оренбурге, был корреспондентом газеты «Кзыл Татарстан» в Средней Азии. В настоящее время К.— сотрудник Центрального издательства народов СССР. *С. Г. Файзуллин*

КАРКО Франсис [Francis Carco, 1886—]— современный французский писатель. Основные черты творчества К.—нервность и острота переживаний, ирония и импрессионистичность яз. Тема романов К.—жизнь подонков современного Парижа, проституток, апашей и др.; в романе «L'équipe» (Артель, 1921) К. мастерски использует воровской жаргон. Филантропическое отношение автора к изображаемой им социальной среде иногда переходит в своеобразный протест против социальных условий, порождающих представителей «дна». Такого рода беспочвенный протест без всяких положительных социально-политических идеалов чрезвычайно характерен для богемы, типичным выразителем к-рой является К., начиная с первых сборников стихов; и неслучайно писатель с наибольшим пафосом изобразил певца богемы средневековья Франсуа Вийона—в романе-биографии «Le Roman de François Villon» [1926] — самом популярном произведении К., переведенном на многие яз. (русск. перев. «Горестная жизнь Франсуа Вийона», Б. Д. Левина, изд. «Прибой», Л., 1927). Для К. характерен патологический психологизм и в описании его героев. За последние годы [начиная с 1926] К. однако освобождается от патологии и импрессионизма, усваивает более сдержанную манеру письма, расширяет круг своих наблюдений, переходя к более широким бытовым картинам.

Библиография: I. На русском яз. кроме упомянутого: «Человек, которого выслеживают», Роман, перев. С. И. Васильева, под ред. Д. О. Гликмана, изд. «Мысль», П., 1923; Банда, Роман, перев. Р. В. Иванова, изд. «Мысль», Л., 1926; От Монмартра до Латинского квартала, перев. М. Е. Абкиной, изд. «Прибой», Л., 1927. Стихи: La bohème et mon cœur, 1912; Chansons aigres-douces, 1913; Petits airs, 1920. Проза: Instincts, 1911; Les innocents, 1916; L'équipe, 1921; Perversité, 1922; Homme traqué, 1922; Vérotchka l'étrangère, 1923; Rien qu'une femme, 1924; L'Amour vénal; Images cachées; Du Monmartre au Quartier Latin; Nuits de Paris, 1927; La légende et la vie d'Utrillo, 1929; Printemps d'Espagne, 1929; Rue

Pigalle, 1929; La rue, 1929; Chacun sa vie, 1929; Le Fanfaron, 1929.
II. Franc Nohain, Le cabinet de lecture, 1922; Martin du Gard M., Impertinences, 1924; Lefèvre Fr., Une heure avec..., v. I, 1924; Dubech L., Les chefs de file de la jeune génération, 1925; ряд рецензий на «Le Roman de François Villon» в «Nouvelle Revue Française», «Revue de Paris», 1926.
А. Ш.

КАРЛЕЙЛЬ Томас (правильнее Карлайль) [Thomas Carlyle, 1795 — 1881] — английский критик, романист, философ, историк и публицист. В 20-х гг. XIX в., когда Карлейль вступил в лит-ру, промышленный переворот в основном был закончен, крупная буржуазия закладывала фундамент своей эстетической культуры. Сын каменщика,



сельский учитель, профессиональный литератор, под конец жизни ректор honoris causa Эдинбургского университета, Карлейль соединял буржуазный культ сильной личности, «героя», с аристократическим пантеизмом ранне-шеллингианского типа; выдвигал теорию избранных, аристократии духа, которой надлежит править миром; в той же книге, в к-рой поддерживал справедливость требований чартистов, нападал одновременно и на буржуазию и на аристократию. Политико-исторические и философские теории К. легли в основу дальнейшего развития английской общественной мысли: известно его влияние на Диккенса, Дизраэли, Дж. С. Милля. К. же первый заговорил о «бóльшей Британии» (greater Britain),—формула, к-рая в 80-х гг. была развита его учеником и биографом Фраудом и наново повторена Дэльком — двумя первыми идеологами британского империализма.

Общеевропейская лит-ая заслуга К. — в создании методов «органической критики» *(см. «Критика»)*. Тэн неоднократно называет К. своим учителем и удивляется, что у К. отсутствует последний решающий момент анализа — социология. Задачей критики, по мнению К., является установление в исторической среде, взрастившей данного «героя», тех положительных идеалов, к-рые осуществляло его жизнетворчество. Иными словами, жизнь и творчество суть неразъединимые части единого исторического конструктивного процесса. В этом признании разумности и телеологичности исторического процесса — идеализм К. и ключ к его теории «героев», возрождающейся ныне в Англии в критических высказываниях и при той же философской концепции у Честертона. «Герой» воплощает «разумный», т. е. положительный, конструктивный момент исторического процесса. Ни Вольтер, ни Руссо, ни даже Дидро не являются по К. «героями», т. к. их деятельность привела к революции. «Героями» являются создатели систематических построений—полицейского государства (Кромвель, Фридрих II), волевой эстетики (Шиллер), философии приятия мира (Гёте). Анализ художественной практики автора (Гёте, Шиллер, Бернс, Стерлинг и т. д.) ведет к раскрытию в лит-ом творчестве все тех же положительных идеалов сильной воли. Отсюда чрезвычайно характерные для взглядов К. переоценка С. Джонсона *(см.)* и полное непонимание всей французской буржуазной литературы середины века — Бальзака, Сю, Жорж Санд и др.

Другая заслуга К.—создание философского романа-памфлета «Sartor Resartus, жизнь



E. Sullivan. Илл. к «Sartor Resartus» Карлейля (XX в.)

и замечания проф. фон Тейфельсдрека из Вейснихтво» (1831; в досл. перев.: «заштопанный портной» и «проф. Чертоводерьмо из Нивестьгде»)—романа в большой степени автобиографического, построенного не без влияния Рихтера *(см.)* и целиком посвященного проблеме «философии одежды», т. е. по су-

ществу философской проблеме о несходстве видимой личины, к-рую надевают на себя люди, с их внутренней сущностью. Проблема эта была поставлена в плане не столько психологическом, сколько социальном.

Особое значение К. для Англии заключается в том, что он пропагандировал мало до него известную англичанам немецкую романтическую литературу: Рихтера, Гофмана, Музеуса, Фуке («Образцы немецкого романтизма», 4 тт., 1827). Сюда же относится его перевод романов Гёте, книга о Шиллере, публичные лекции о немецкой лит-ре и т. д.

В настоящее время в Англии возрождается интерес к К. со стороны реакционных кругов. Новые английские исследователи (Честертон и др.) акцентируют в К. поиски единого положительного воззрения, к-рое К. называл религией, не находя иного, более точного термина.

Библиография: I. Изданий К. очень много. Наиболее доступное собр. сочин., Chapman Hall. L., 1895, в 37 тт.; сюда не входят воспоминания (лучшее изд. под ред. Портона) и переписка с Эмерсоном [1883] и Гёте [1887]; Песнь о Нибелунгах, «Биб-ка для чтения», 1857, II; Нибелунги, «Современник», 1841, XXIV; 1842, XXV; Герои и героическое в истории, «Современник», 1856, и отд. изд. в перев. В. И. Яковенко, СПБ., 1891 (изд. 2-е, СПБ., 1898); Алмазное ожерелье, «Заря», 1869, VII; История французской революции, перев. под ред. Н. Ляшевского, т. I, Бастилия, М., 1866 (изд. 2-е, В. И. Яковенко, СПБ., 1907); Исторические и критические опыты, М., 1878; Загадка сфинкса, М., 1900 (из «Past and Present»); Новалис, перев. Лазурского, М., 1901; Sartor Resartus, перев. Н. Горбова, М., 1902 (изд. 2-е, М., 1904); Теперь и прежде, перев. Н. Горбова, М., 1906; Этика жизни, перев. Е. Синеруковой, под ред. и с предисл. В. В. Битнера, СПБ., 1906.

II. Лучшая биография написана лит-ым душеприказчиком Карлейля Фраудом—4 тт., Лондон, 1890. Очень важны автобиография Дж. С. Милля и письма жены Карлейля; в настоящее время выходит многотомная биография D. A. Wilson'a. Маркс К. и Энгельс Ф., Собр. сочин., т. VIII, О «Latter-day pamphlets»; Энгельс Ф., Положение в Англии (о «Past and Present»); Лавров П. А., Этюды о западной литературе, П., 1923; Тэн И., Новейшая английская литература, СПБ., 1876; Гензель П., Томас Карлейль, СПБ., 1903; Даурe, Т. Карлейль, М., 1916; Кареев Н., Томас Карлейль, П., 1923; Chesterton G. K., Carlyle, L., 1926; Lehman B. H., Carlyle's theory of the hero, its sources, development, history and influence on Carlyle's work, 1929; Dunn W. H., Froude and Carlyle. A study of the controversy, N.-Y., 1930. Карлейль и немецкая литература: Streul W., T. Carlyle als Vermittler deutscher Literatur und deutschen Geist·s. Zürich, 1895; Schöder B., Carlyle's erster Faustaufsatz, Braunschweig, 1896; Neff C., Mill of Carlyle, 1924.

T. Левит

КАРМАНСКИЙ Петро [1878 —] — современный галицко-украинский поэт. Образование получил в гимназии и на философском факультете Львовского университета; учился также в богословской католической коллегии в Риме. К. является одной из центральных фигур объединения галицких модернистов «Молода муза» *(см.)*. В книге «Блудні огні», а также и в др. книгах немало стихотворений на гражданские темы, в к-рых слышатся иногда даже нотки социального протеста. Однако общая настроенность творчества К.—лирико-меланхолическая. По кругу своих эмоций и по формальным приемам К. близок русскому эстетизму; на его поэзию оказала также сильное влияние католическая мистика. Ряд украинских поэтов, вышедших из Галиции или Буковины (Загул, В. Кобылянский и др.), находились под влиянием Карманского. После войны Карманский выпустил книжку сатир на темы военной эпохи («Al fresco»).

Библиография: I. Произведения К.: З теки самовбийці. Психилогічний образок у замітках і поезіях, Львів, 1899; Ой, люли, смутку, Львів, 1906; Блудні огні, Львів, 1907; Пливем по морі тьми, Львів, 1909; «Al fresco», Віршована проза, Львів — Київ, 1917. В настоящее время вышла новая книга стихов Карманского, еще не имеющаяся в СССР.

II. Белецкий А., Антология украинской поэзии в русских переводах, вступ. статья, ГИУ, 1924; отдельно та же статья на украинском яз.: Двадцять років нової української лірики, ГИУ, 1924; Рудик Д м., Молодомузуї, «Життя й революция», 1925, XII; подробная библиография до 1919 в «Хрестоматії нової української літератури», М. Плевако, ч. 2.

М. Степняк

«КАРМАНЬОЛА» — французская революционная песня, в первоначальном составе («К. о роялистах») сложившаяся в эпоху Великой французской революции среди простонародья Парижа,—особенно революционной бедноты («санкюлотов»),—в бурные дни взятия Тюильри и заключения королевской четы в Тампль [авг. 1792]. Мотив «К.» был занесен в Париж с юга марсельцами, сыгравшими значительную роль в генетворчестве революции. Происхождение «К.» не установлено. Первоначально «К.» называлась по-видимому провансальско-пьемонтская пляска (типа bourrée), в к-рой партнерами выступали карманьолы, сезонники (при сборе винограда) из Карманьолы и др. местностей Пьемонта. Карманьолы — пьемонтская беднота—носильщики, чистильщики сапог, подметальщики — один из наиболее экспансивных элементов среди парижских санкюлотов (откуда и якобинский костюм назывался «К.»). Мотив «К.»—южно-французский; мотив припева «К.» совпадает со старинной песенкой лионских ткачей-канютов («Les tisserands font plus que les évêques»).

В августовские дни 1792 «К.» состояла из 12—13 куплетов: г-н Вето (прозвище короля со времени борьбы из-за права veto) изменил отечеству, г-жа Вето интриговала против народа. Но швейцарцам не удалось отстоять дворца. Людовик XVI и Мария Антуанетта заключены в Тампль. Затем идет призыв к объединению в борьбе с врагами народа, виват в честь марсельцев и бретонцев, противопоставление парижских санкюлотов и всей страны горсти роялистов и аристократов. Первоначальный текст распевался в различных вариантах, легко подвергаясь изменениям,—напр. намек на казнь Людовика XVI и прибавленный стих к куплету о г-же Вето после казни королевы. В революционной армии прибавился космополитический куплет о солдатском котелке (gamelle), к к-рому стекутся хлебать все народы, вместо того чтобы резать друг друга. Этот куплет впоследствии приобрел особую значимость.

«К.» запечатлела ряд исключительных событий Великой французской революции. Форма баллады придала ей особую эмоциональность и вместе с тем эпичность. «К.» легко вбирала в свой состав новые исторические переживания и лозунги, но это лишило ее первоначальной цельности.

Став сразу чрезвычайно популярной, «К.» приплясывалась с кружением на припеве вокруг алтарей отечества и на площадях, исполнялась хором и публикой в театрах, игралась военным оркестром, служила военным маршем, увлекала поэтов («Jolie chanson sur l'air de Carmagnole» Флориана) и драматургов и вызвала ряд подражаний и пародий. Бонапартом «К.» была запрещена.

«К.» воскресает в Июльской революции 1830 и Февральской революции 1848. В это время начинают оформляться «республиканские куплеты» «К.» («Что нужно республиканцу»). В них находит отражение республика с ее социально-политическими учреждениями. В последние годы Второй империи в «республиканскую К.» вкладывается революционно-социалистическое содержание, и из противоаристократической и республиканской она превращается в противобуржуазную и социалистическую.

Коммуна заменила в «республиканской К.» стихи о «свободе человеческого рода»—«Коммуной человеческого рода». Подавление Коммуны вызвало куплет «Vive la Commune de Paris». В разное время при Третьей республике—особенно после ее первых острых социальных боев в 1883 (бурная стачка углекопов в Монсо лэ-Мин) — стали обращаться новые революционно-социалистические куплеты (иногда называемые «социальной К.») о закрытии казарм, роспуске парламента, захвате земли, заводов и банков, экспроприации буржуазии, объединении крестьян и рабочих — «fourches et fusils, ça ira» (аллитерация) — в единую армию восстания и о разделе продуктов труда поровну. К ним в анархистски настроенных рабочих кругах прибавляются куплеты о динамите и бомбах, причем один из них, с припевом «Aux dictateurs — la bombe», был приписан Кропоткину. В К. все чаще вплетается «Ça ira» в его новой, противобуржуазной форме. Новые наслоения вытесняют первонач. текст (буржуазия давно перестала петь «К.»), оставляя из него как балладное ядро лишь куплеты о г-не и г-же Вето, и те с новым припевом против буржуа. До середины 90-х гг. «К.» — излюбленная песня франц. рабочих. Но эпос «К.» изжил себя, а лозунговые наслоения были неопределенны и разноклассовы. Среди гэдистов, а с 1899 среди всех вообще французских социалистов «К.» уступает место пролетарскому гимну — «Интернационалу».

«К.», наряду с переводами, вызвала ряд самостоятельных «К.» на др. яз. Таковы немецкая «К.» с припевом «Ja, man ruft schon kühn — Vive la Commune» и еврейская «К.» (в соединении с «Ça ira»), сложенная под впечатлением убийства Плеве (ту и другую см. «Chansonnier international du Révolté», Лондон, 1906).



Кетэ Кольвиц (Käthe Kolwitz). «Карманьола»

Библиография: I. Тексты — во многих сб. песен и отдельных изд. Русск. перев.: Василенко Вл.в «Антологии революционной поэзии», под ред. В. Казина и С. Обрадовича, М., 1924; Остроумова Л. (только куплеты о г-не и г-же Вето) в сб. «Революционная поэзия на Западе», под ред. и с предисл. Л. Гроссмана, М., 1927; Усова Д. в нотном изд. «Карманьолы», М., 1929. Все это переводы первоначального текста «Карманьолы».

II. Pierre C., Les hymnes et les chansons de la Révolution, P., 1904; Tiersot J., Les fêtes et les chants de la Révolution française, P., 1908 (русск.

перев.: Тьерсо Ж., Празднества и песни Французской революции, 1918). *А. Дробинский*

КАРМЕН Л. О. (псевдоним Лазаря Осиповича Коренмана) [1876—1920]—беллетрист. Первые очерки и зарисовки К. освещали быт одесских портовых «дикарей»—люмпенпролетариев, беспризорных детей, забитых каменоломщиков и т. д. Оживление революционного движения в начале 900-х гг. вызвало в демократических кругах интерес к социальным «низам», и написанные с большим знанием среды и любовью к «отбросам общества» очерки К. были очень популярны одно время. Рассказы первого периода творчества К. написаны под сильным влиянием раннего Горького. После революции 1905 К. сотрудничает в петербургских «толстых» журналах; в эту пору он значительно расширяет свою тематику, оставаясь однако на прежних буржуазных радикально-демократических позициях.

Библиография: I. Дикари, Одесса, 1901; Дети-глухари, Одесса, 1902; Рассказы, Одесса, 1903; На дне Одессы, Одесса, 1904; Рассказы, т. I, СПБ., 1910; Под красной звездой, Одесса, 1919; К солнцу, М., 1923; Рассказы о пятом годе, изд. «Биб-ки Огонька», М., 1925; Накануне, Сб. рассказов, М., 1927.

II. Львов-Рогачевский В., Предисловие к «Накануне»; Сверчков Дм., Предисловие к книге: «Рассказы о пятом годе». Рецензии на «Накануне», «Красная новь», 1927, V (Н. Тиц); «Октябрь», 1927, VI (Н. Ларионов).

КАРОНИН (псевдоним Николая Елпидифоровича Петропавловского) [1857—1892]—писатель-народник. сын сельского священника. В 1874 Каронин был арестован и судился по «делу 193 о революционной пропаганде», но оправдан; в 1879 снова привлечен в качестве обвиняемого по делу о тайной типографии. В 1881 выслан в административном порядке на 5 лет в Западную Сибирь.

Литературная деятельность К. делится на два периода. К первому относятся его очерки и рассказы из крестьянской жизни, объединенные в три серии. Первая серия—«Рассказы о парашкинцах» [1879—1881]. В них жестоко, прямо и правдиво изображен распад крестьянских устоев, расслоение крестьянства, очень четко дан образ крестьянина-кулака — Епишки. Патриархальные устои, столь любовно зарисованные Златовратским, распались — «парашкинцы бегут» из деревни и даже «не вместе и не на новые места», а в одиночку, кто куда может. В жизни деревни остаются, как замечает К., «мелочи и пустяки». Их К. изображает во второй серии рассказов, так и озаглавленных: «Рассказы о пустяках» [1881—1883]. Торжество кулачества в борьбе с общинными началами К. изображает, не приукрашивая его, но и не отрицая «прогрессивных» в условиях наступающего капитализма его сторон. Третья серия крестьянских рассказов озаглавлена «Снизу вверх». Центральный художественный образ их — Михайло Лунин. Он сын бедняка-крестьянина, сознательно ушедший в город от деревенской нищеты. Автор-народник не позволяет ему вполне слиться с городскими рабочими, а заставляет его думать о том, как бы помочь деревне выбраться из той «ямы», в к-рую ее забросила история. Таким образом в рассказе «Снизу вверх» налицо отход Каронина от народничества.

Во второй период своего творчества К. преимущественно изображает среду мелкобуржуазной народнической интеллигенции («Бабочкин», «Мой мир», «На границе человека», «Борская колония» и др.). Противоречия, свойственные неустойчивой мелкобуржуазной идеологии, проходят красной нитью через все фигуры этих рассказов. У Бабочкина «душа полна благородства, а дела его трусливы», у него есть «идеал», а он освобождает «бубновых тузов», «какая-то хворь овладевает его душой», «расколотый пополам, он едва владеет собой». От неустойчивости своего социально-срединного положения страдает и герой повести «Мой мир». Он мучается вопросами: «Кто же я в самом деле — герой или поросенок?». Ему тяжело жить «двойником», у него нет твердой классовой почвы: «Где граница между моим и общественным?» Большая повесть изображает интеллигентскую колонию, ее зарождение и печальный распад («Борская колония», 1891). В лице Дениса Чехлова («Учитель жизни», 1891) К. дает законченный образ разночинного интеллигента, чувствующего свое социальное одиночество и пытающегося найти руководящую нить жизни в слабых отголосках толстовского учения.

В творчестве К. закреплена так. обр. вся та гамма социальных противоречий, к-рая была присуща части мелкобуржуазной интеллигенции, еще отвлеченно ориентирующейся на «народ», но уже осознающей его глубокую политическую пассивность и забитость. Этими негативными сторонами своего творчества Каронин представлял большую ценность для русских марксистов (ср. напр. положительную оценку К. Плехановым, подчеркнувшим большую познавательную ценность изображения К. разложения деревенских «устоев»).

Как и большинство других народников, К. тяготеет к серии очерков со сравнительно слабой разработкой фабулы, но с богатыми жанристскими описаниями и обилием этнографических характеристик.

Библиография: I. Наиболее полное собр. сочин., в изд. К. Т. Солдатенкова, под ред. А. А. Попова, 2 тт., изд. 2-е, М., 1899.

II. Слепцов А. А., Петропавловский (Каронин), «Русское богатство», 1893, VI; Богданович А. И., Петропавловский-Каронин, «Мир божий», 1898, XI (то же в сб. «Годы перелома», СПБ., 1908); Скабичевский А., Мужик в русской беллетристике, «Русская мысль», 1899, IV—V, или в Собр. сочин. Скабичевского; Неведомский Мих., Зачинатели и продолжатели, П., 1919 (ст. «От эпохи опеки к эпохе самоопределения», гл. V); Колпенский В., Памяти Н. Е. Петропавловского (Каронина), «Каторга и ссылка», 1923, VI (ср. «Былое», 1906, X); Плеханов Г. В., Собр. сочин., т. X, Гиз, М.—Л., 1924 (статья о Каронине); Горький М., О писателях, изд. «Федерация», М., 1928 (и в Собр. сочин., т. XVI, Гиз, М.—Л., 1927); статьи Буша В. и Племянниковой В. в сб. «Литературные беседы», II, Саратов, 1931.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включ., ч. 2, СПБ., 1902; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924. *В. Буш*

КАРОТТИ Артуро [Arturo Carotti, 1875— —] — итальянский писатель, видный журналист, политический деятель. Сын мелкого фабриканта. Как социалист подвергался политическим преследованиям и эмигрировал в Сев. Америку, где продолжал свою лит-ую деятельность, одновременно работая на фабрике. С 1913 по 1922 — член итальянского парламента, сначала от социалистической, а потом от коммунистической партии, в организации к-рой принимал участие. Был редактором нескольких социалистических еженедельников.

К. автор ряда романов и новелл. Большинство его романов — научно-фантастического содержания. Некоторые из них интересны своею ярко выраженной социалистической тенденцией. Ценнее в художественном отношении серия его произведений для детей, написанных им в СССР и изданных на русском яз. Одно из них — «Нинни и Чикка против фашистов», — выдержавшее за сравнительно короткое время несколько изданий, считается одним из наиболее удачных произведений для детей в итальянской послевоенной левой лит-ре. *Ю. К.*

КАРПЕНКО-КАРЫЙ Иван Карпович [1845—1907] (настоящая фамилия Т о б и л е в и ч) — украинский драматург и артист. Отец его — обедневший шляхтич-чиншевик, мать до замужества — крепостная. Образование К.-К. получил в уездном училище. В 14 лет поступил на службу писцом. В течение 23 лет был чиновником и долгое время состоял секретарем городской полиции в Елисаветграде, откуда был уволен и сослан [1883] за снабжение паспортами революционеров.

В 70-х гг. К.-К. примыкает к украинскому народническому течению, чуждому радикальных социальных идей, занимающемуся изучением истории и этнографии, не шедшему дальше задач вполне легального культурничества. Рано развивается у К.-К. любовь к театру. Обладая незаурядным актерским талантом, он долгое время однако предпочитал бродячей актерской жизни устойчивое положение чиновника и владельца солидного хутора (полученного в приданое за женой). Только под влиянием семейных потрясений и увольнения в 1883 К.-К. поступил на сцену, но в том же году был сослан (вторую половину ссылки он отбывал на своем хуторе). С 1889 до конца жизни он не покидает уже сцены и является выдающимся артистом. Писать К.-К. начал поздно: его первая пьеса появилась в 1883, а до нее был напечатан лишь один его рассказ.

К.-К. жил в эпоху, когда под натиском ломавшего все преграды капитализма изживались остатки феодализма, гибло дворянско-помещичье землевладение и шло быстрое расслоение деревни. С одной стороны, вырос и укрепился предприимчивый «хозяйственный мужик», не только весьма искусно грабящий односельчан, но и перехватывающий земли у разорившихся помещиков («баре горят, а мужики с пожара таскают» — говорит карпенковский персонаж); с другой стороны, быстро пролетаризировалось малоземельное крестьянство. Господство рынка, власть денег углубляли классовые противоречия, формируя новые социальные взаимоотношения. Процесс капитализации и пауперизации деревни и является основной темой творчества К.-К. Его возмущают бедствия,



к-рые, как ему кажется, «город несет селу», но о радикальной борьбе с ними он не задумывается. В своем творчестве К.-К. выражает лишь настроение и психологию вполне обеспеченного и лояльно настроенного хуторянина-собственника, обеспокоенного надвигающимися бедствиями и растущими хозяйственными затруднениями.

Реакция 80-х гг. привела писателя к полной аполитичности. Произведения К.-К. этого периода проникнуты идеями самоусовершенствования и своеобразным морализмом. Центральной фигурой его пьес становится жадный кулак-приобретатель. К.-К. великолепно изучил этот персонаж и ярко обнажает, заостряя карикатурной штриховкой, его грубую хищническую природу. Интересно проследить в ряде его комедий и драм последовательный рост «приобретателя». К. дает яркую художественную историю этого персонажа. В первых его произведениях — драме «Бурлак» [1883] и комедии «Розумний і дурень» [1885] — кулаки действуют пока еще в сравнительно скромных масштабах, применяют примитивные формы грабежа; здесь кулак — в стадии «первоначального накопления». В комедии «Сто тысяч» [1890] дан кулак-ростовщик — Калитка, — жадно сгребающий вокруг себя земельные пространства («Ах, святая землица... приобрел бы тебя без счету»). В пьесе «Хазяїн» [1900] изображен могущественный аграрий, миллионер Терентий Пузырь. Не в пример предшественникам, вынужденным еще приспособляться к крестьянину, Пузырь находится в состоянии открытой классовой войны с средним крестьянством и батраками. К

услугам Пузыря государственный аппарат и вооруженная сила. На мужицкой земле изворотливый хозяйчик, мелкий кулак, постепенно превращается в крупного хищника-агрария, напролом идущего к своей единственной цели—наживе. Формы эксплоатации, им применяемые, соответственно разнообразятся и становятся все жестче в зависимости от изменения социально-экономической обстановки и обострения классовой борьбы.

Чутьем художника угадывая социальную природу и значение Калиток, Пузырей и Окуней, К.-К. все же был далек от понимания подлинной их классовой сущности и не сумел противопоставить им сколько-нибудь убедительных положительных героев. Через всю свою жизнь К.-К. пронес идеалистическую, «от дедов унаследованную» веру в то, что «правда там, где святая природа, где землю орошают трудовым кровавым потом»; характерно, что город навсегда остался ему чуждым, в нем он видел лишь средоточие зла и общественных недугов. Неудивительно после этого, что рецепты справедливой, разумной жизни, данные К.-К., реакционны даже для своего времени: его положительные герои рекомендуют напр. «священное писание» в качестве весьма радикального средства для усовершенствования людей. Не понимая движущих сил общественной жизни, К.-К. склонен рассматривать кулаков-потовыжимателей как моральных уродов.

Наряду с типами «приобретателей» К.-К. дал фигуры всевозможных посредников (факторов, сутяг-писарей, дельцов-«аблакатов»), появляющихся в период закрепления капитализма на Украине. Под конец жизни К.-К. становится типичным либералом, ратующим за «прогресс». В канун крестьянских восстаний на Украине в 1899 он пишет «Саву Чалого», где проводит мысль о возможности классового мира между шляхтой и крестьянством, об их «общем интересе», выводя на первый план героев «приобретательства», гибель к-рых он предчувствует. Однако бедноту, эксплоатируемых, К.-К. рисует пассивной, лишенной инициативы толпою. В одной из последних своих пьес «Хазяін» К.-К. вскользь упоминает о крестьянском бунте и высказывает полное непонимание и растерянность перед событиями 1905.

Кроме уже упомянутых пьес, К.-К. принадлежит ряд исторических и историко-бытовых пьес («Гандзя», «Чумаки»), а также ряд пьес психологически-бытового характера; в противовес предшествовавшей украинофильско-народнической традиции, культивировавшей «народную» драму «с пением и танцами», они отличаются целеустремленным действием («Безталанна»—о раздвоении психики, «Батькова казка»—о ревности). Особо следует еще упомянуть комедию, точнее трагикомедию, «Мартин Боруля», обнажающую общественно-психологические корни честолюбия. Драматург-артист, К.-К. отдал некоторую дань и эффектной театральности. Исторические драмы, в основу к-рых К.-К. клал народные думы и песни или подлинные события, менее удачны—они несколько напыщенны и надуманны.

На К.-К. значительное влияние оказал Островский, от которого он перенял основные элементы композиции (полная интереса завязка, широкое, плавное течение действия) характеристику образа, речевую полноту и выразительность. Но вместе с тем К.-К. основательно переплавил различные (лит-ые и театральные) влияния и нашел свои творческие пути, особенно в выборе сюжетов пьес. Сюжеты К.-К. брал непосредственно из жизни: в основе каждой бытовой и психологической его пьесы лежит конкретный житейский случай. В такой «документальности»—особенность творчества К.-К., она же обусловила и реализм его пьес. Практик театра, К.-К. серьезно считается с требованиями сцены и часто прибегает к испытанным драматургическим приемам как в разработке отдельных сценических положений, так и в обрисовке характеров.

К.-К. является одним из самых сильных драматургов своего времени. Драма его положила начало новым течениям в украинском театре. Предшественники К.-К. насаждали гл. обр. этнографическую пьесу, отражавшую в театре народнические увлечения простонародной речью, песней и фольклором, и подавали весь этот материал в мелодраматической или в комедийно-опереточной форме. К.-К. решительно порывает с этой традицией и переходит к реально-бытовой пьесе, к-рую он строит уже на социальной основе. В соответствии с этим индивидуальная интрига у К.-К. часто отодвигается на второй план, уступая место общественным коллизиям. От К.-К. ведет свое начало в украинском театре также психологическая (буржуазная) драма. Большое общественное значение его заключается в художественном показе расслоения деревни и мастерской обрисовке кулака-эксплоататора, не превзойденных никем из его современников и сохраняющих интерес к его пьесам до сих пор.

Библиография: I. Важнейшие издания: Тобілевич Іван (Карпенко-Карий), Драми и комедії, тт. I—IV, Одеса, 1897—1903; т. V, Полтава, 1905; Тобілевич Іван, Вибрані твори, з передмовою О. Дорошкевича, «Книгоспілка», Київ, 1925; Тобілевич Іван (Карпенко-Карий), Твори, тт. I—VI, ДВУ, Харків, 1929 — 1930.

II. Огоновський О., Історія літератури руської, ч. 2, Львів, 1889; Франко Іван, Іван Тобілевич (Карпенко-Карий), «Літер.-наук. вістник», Київ, 1907, кн. XI; Тобілевич С., Життя Івана Тобілевича, «Літер.-наук. вістник», Київ, 1912, кн. IX; 1913, кн. I—III, VII—VIII, IX—XII; Юноша В., Островський—Карпенко-Карий, Збірник «Січ», Катеринослав, 1919, кн. I; Ефремов С., Карпенко-Карий, Критично-біографічний нарис, Київ, 1924; Корнік В., Нарис історії української літератури, т. II, ДВУ, Харків, 1929. *И. Шевченко*

КАРПОВ Евтихий Павлович [1857—] — драматург и режиссер. Примыкает к течению тенденциозной гражданской драмы (Потехин, Дьяченко, Чернявский и другие), противопоставляемой мелодраме и относя-

щейся по приемам письма к школе Островского. К. был близок к народническому движению, дважды арестовывался и ссылался. В тюрьме в 1881 пишет свою первую драму «Тяжкая доля», в к-рой отражает расслоение деревни и ее пролетаризацию. К. идеализирует в народнических тонах связь с деревней, гуманно сочувствуя тяжкой «бедняцкой доле». Так например в драме «Шахта „Георгий“» К. изображает двух пролетариев: одного — порвавшего с землей и ассимилировавшегося в индустриально-промышленных условиях, пьяницу, распутника, и другого — тоскующего в шахте, где «страшно», и стремящегося из черной пыли ее на деревенский простор, являющийся для него символом настоящей «Рассеи». Этой идеологии наивно-либерального народничества К. остается верен и в других своих пьесах этого периода. Постепенно эволюционируя с годами «вправо», К. становится в искусстве «консерватором» и находит даже возможным занять пост главного режиссера в театре А. С. Суворина (издателя «Нового времени») в Петербурге. К. долгое время был управляющим труппой Императорского александринского театра в Петербурге. Из пьес К. наиболее прочно держались в репертуаре «Рабочая слободка» и «Шахта „Георгий“».

Библиография: I. Часть пьес К. собрана в книгах: Народные драмы, М., 1897; Драматические сочин., т. I, М., 1909; Беллетристические произведения К. печатались в «Русской мысли» («На пахоте», Повесть), 1892, IV—VII, «Русском богатстве» («Чариков», Очерк), 1892, IV—V, «Русских ведомостях» и др.

II. Фидлер Ф., Первые литературные шаги, М., 1911 (автобиография).

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX стол. включит., ч. 2, СПБ., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914. *Э. Б.*

КАРПОВ Михаил [1898—]—крестьянский писатель, член ВКП(б) с 1918. Учился в университете и комвузе. В 1925 выступил с книжкой рассказов и повестей, написанных в период 1921—1923. Основная повесть сборника «Апрельские прели» хотя и эскизна, но все же представляет известный интерес. Автор описывает те коллизии, к-рыми была полна крестьянская жизнь в первые годы советской власти. На одной стороне — темная колеблющаяся масса и подымающий голову кулак, на другой — охваченный новыми веяниями крестьянский молодняк; расхлябанный партийный интеллигент-судья и студент, будоражащий деревню и вступающий в борьбу с кулаком.

Повесть является как бы эскизом большого романа. Проблема послеоктябрьской русской деревни разрабатывается автором и в романе «Пятая любовь». Главные герои, хотя и видоизмененные, те же, что и в «Апрельских прелях», но на обширном фоне романа они выступают рельефнее. В канву романа введены новые группы и лица: искренняя, но мало сознательная деревенская ячейка, взбудораженная молодежь, организуемая приезжим коммунистом в комсомол; сельский учитель-индивидуалист, превратившийся в общественника под влиянием того же коммуниста, и рабкор с большим общественным чутьем, но обретающийся духовно еще во власти деревенской тьмы.

Главный герой романа — деревенский активист из демобилизованных красноармейцев—дан как новая общественная личность, перерождающаяся в процессе эволюции общественных отношений и с большим трудом искореняющая навыки, унаследованные



от старого мира. Дефекты романа — пристрастие автора к натурализму в изображении любовных эксцессов и многословие. В позднейшем романе «Карбуш» К. изображает незнакомое ему дореволюционное рабочее подполье. Неудивительно, что автор с темой не справился: его герой шаблонно героичен, сюжет грубо тенденциозен.

Библиография: I. Апрельские прели, Повести и рассказы, изд. «Прибой», Л., 1925; Карбуш, альманах «Прибоя», II, Л., 1926; Пятая любовь, изд. «Пролетарий», Харьков, 1927; То же, изд. 3-е, 1929; Мелкие рассказы перепечатанные отдельными изданиями.

II. Горбачев Г., Два года литературной революции, Л., 1926; Штейнман З., Мих. Карпов, «На литературном посту», 1926, V—VI; Левидов М., Простые истины, М., 1927; Николаева Т., Мих. Карпов, к характеристике творчества, «Октябрь», 1927, III.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М.—Л., 1928. *М. П.*

КАРПОВ Пимен [1884—] — современный писатель. Р. в селе Турка, Курской губ. Печатается с 1908. Первую книгу «Говор зорь» выпустил в 1909, первую книгу стихов — в 1911. В сб. статей «Говор зорь» К. трактует о народе и интеллигенции. «Народ» за редкими исключениями идеален и даровит. Интеллигенция за редкими исключениями тщеславна, эгоистична, настроена эксплоататорски. К. причисляет к ней помещиков, людей интеллектуального труда и вообще горожан кроме рабочих, на к-рых он смотрит как на группу угнетенную, но вырождающуюся и нежизнеспособную. Единственно здоровый класс по Карпову— крестьянство. Создание народно-деревенской культуры — задача народа и отдельных интеллигентов, которые пожелают отрешиться от городской жизни. К. считает, что борьба за политическую свободу крестьянству со-

вершенно не нужна, а выгодна только интеллигенции; «народу» же нужна только земля и улучшение материальных условий. Социологически беспомощная книга К., проникнутая своеобразным вульгарным народничеством и национализмом, представляет собой своеобразный отклик на сб. «Вехи». К. примыкает к группе художников патриархально-кулацкой деревни (Клюев, Клычков), но отличается от них значительной степенью деклассации, своеобразного люмпенского отщепенства.

К. всецело подчинился формальным влияниям символизма и декадентства. В сборниках его стихотворений «Звезды» и «Русский ковчег» трудно различить поэтическое лицо К.: так сильны здесь воздействия Сологуба, Брюсова и др. По содержанию стихи К. неопределенно гуманитарны. По форме—зачастую очень архаичны, пестрят образами архистратигов, архангелов и т. д. Лексика их изобилует славянизмами. В 1914 К. выпустил роман «Пламень», в к-ром пытался в художественной форме воплотить свои антиинтеллигентские и антигородские настроения. Роман этот отличается необыкновенно кричащей формой и исключительным обилием мелодраматических эффектов и ужасов.

В рассказах пооктябрьского периода К. разрабатывает мотивы ущемленности деревенского интеллигента, обиженного городом, затертого и головотяпством деревенской советской общественности и темнотой деревенского быта. Это подчеркивание безвыходности деревенского бытия — прямой мост к реакционному отрицанию возможности переделки деревни.

Библиография: I. Говор зорь, изд. Пушкинского т-ва, СПБ., 1909; Знойная лилия, Стихи, изд. «Союз», СПБ., 1911; Пламень, Роман, изд. «Союз», СПБ., 1914 (конфискован и сожжен); Трубный голос, Рассказы, Гиз, М., 1920; Звезды, Стихи, изд. «Поморье», М., 1922; Русский ковчег, изд. «Новая жизнь», М., 1922; Богобес, Драматический эскиз, изд. то же, М., 1922, и др.

II. Блок А., Пламень, «Знамя труда», 1918, № 151 (по поводу одноименной книги К.), или Собр. сочин., т. VII, «Алконост»; Иванов-Разумник Р. В., Жертва вечерняя, сб. «Творчество и критика», П., 1922.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917 — 1927), т. I, Гиз, М.—Л., 1928.

КАРР Альфонс [Alphonse Karr, 1808 — 1890] — французский писатель. Происходит из офранцуженной немецкой семьи. Готовился к профессуре, но стал журналистом; сотрудничал в «Фигаро». Написал лирическую поэму «Sous les tilleuils», переделанную затем в сентиментальный роман, имевший громкий успех [1832]. За ним последовала серия повестей и романов («Une heure trop tard», 1833; «Fa dièse», 1834; «Le chemin le plus court», 1837; «Geneviève», 1838, «Hortense», 1842; «Fort en thème», 1853; «Les femmes», 1853), написанных в своеобразно-эскизной манере, без разработки характеров, с меткими деталями, остроумными сатирическими выходками, легким и живым, но весьма неровным газетным стилем. Особое место среди произведений Карра занимают полуфантастические дневники («Promenades hors de mon jardin», 1855; «Lettres écrites de mon jardin», 1857, «La pêche en eau douce et en eau salée», 1858), отражающие пантеистические настроения К. Он был типичным мелким земельным собственником, идеализировавшим прелести сельской жизни и ненавидевшим город с его сутолокой, борьбой партий, буржуазной культурой. Отсюда и политическая физиономия К., его мнимая аполитичность и анархические идейки, выражающие протест против победоносного шествия промышленного капитализма. С 1839 К. издавал сатирические сборники «Les Guêpes», выходившие маленькими томиками до 1849, в 1852 превратившиеся в «Bourdonnements», а затем возобновленные под прежним названием. Сатира К. лишена всякой политической остроты; ее банальность обеспечила ей успех у мещанской публики. После революции 1848 К. ввязался в политику и пытался пройти в учредительное собрание по списку умеренных, поддерживая в своем «Journal» генерала Кавеньяка, лидера республиканской буржуазии.

Воцарение Наполеона III заставило его эмигрировать. Воспоминания К. вышли в свет под заглавием «Le livre de bord» (4 vv., 1879 — 1880).

Библиография: I. Русск. перев.: Арфа Берты, «Телескоп», 1835; Бес в Париже, Париж и парижане, 2 чч., СПБ., 1846; Желтые розы, «Северная пчела», 1848; Клотильда, Роман, СПБ., 1858; Норманская Пенелопа, Роман, СПБ., 1860; Под липами, перев. А. М., 3 чч., М., 1862 (ранее—СПБ., 1859); Тщеславие, «Вестник иностранной литературы», 1896; Мысли-шутки, Стихотворения в прозе, перев. А. В. Амфитеатрова, «Новый журнал иностранной литературы», 1897; на франц. яз., кроме перечисленных выше см. L'esprit d'A. Karr. 1877; Les Guêpes, P.—Nice, 1839—1876, 447 вып.

II. Molènes P., de, A. Karr, «Revue des deux Mondes», 1842; Lévy R., La vie et les idées politiques d'A. Karr, «Revue bleue», 1911, № 192 (№ 1); Mirecourt F., de, Alphonse Karr, 1853 et 1858. *С. М.*

КАСАТКИН Иван Михайлович [1880 —] — современный писатель. Р. в бедной крестьянской семье. «В детстве и юности прошел очень много специальностей», был в ученьи «у серебряных дел мастера», «служил в трактирах, торговал в разнос книжками, гребешками, карандашами и прочей мелочью» (из автобиографии). Работал слесарем на Сормовском и Путиловском заводах, был машинистом, сплавщиком леса, помощником лесничего и т. д. Член ВКП(б) с 1902. После Октября — партийно-советская, литературно-редакционная работа (редактор «Красной нивы»). Первый рассказ, написанный в нижегородской тюрьме в 1904, был напечатан в волжской газете «Судоход» в 1907. После этого К. печатался в сб. «Знание» и в ряде журналов.

Основная тема К.—жизнь деревни первых двух десятилетий XX в. К. изображает бедняка, надрывающегося и затравленного кулаком. «Куриный надел», беспощадность во взимании подушного налога понуждают бедняков бросать деревню и уходить навсегда в город, на промыслы. Это отражено в рассказах «Петрунькина жизнь», «Тюли-люли», «С. Микульское», где на фоне северной приречной деревни рисуется быт бедняков, попавших в лапы хищных лесопромышленников Колокольниковых и пароходчиков Подлунников-

вых. В новых социальных условиях бедняк только озлобляется, однако на высоту социального протеста против эксплоатации он подняться еще не может. Свое отчаяние и гнев он способен лишь излить в форме «замысловатой» ругани («Путь-дорога», «Осенний ветер»). Жажда мести толкает его на кражи («Тимоха Жваха»); он поджигает



имущество своего поработителя («Водчья песня»); или в пьяном исступлении избивает приятеля («Как это было»). Бедняки К., не видя впереди выхода, считают себя обреченными на тяжелую жизнь. И только наиболее передовые связывают свою личную судьбу со строем общества, коренное изменение которого должно освободить их от эксплоатации. «К-рого сословия больше, тому и правеж в руки. Вот бы как надо...», рассуждает деревенский любомудр («С докукой»). Если бедняк представлен в произведениях К. во всем его своеобразии, с большим знанием его психологии, то кулак дан поверхностно и художественно неубедительно. Не удались К. и интеллигенты и рабочие-кустари. Сознавая руководящую роль рабочего класса, К. находится однако во власти либерально-демократических настроений («Из жизни странника»). У него сильна тенденция к жалости и желание бежать от социальной несправедливости, а иногда и от людей на лоно природы («Лесовица», «Унжаки», «Лоси»). Свойственные К. созерцательно-индивидуалистические настроения и обусловливают выбор им жанра психологической новеллы, к-рая преобладает в его творчестве.

После Октября К. написано всего несколько рассказов. В них те же герои: малыши-бедняки Гришка («Райпросвет и Гришка»), Силашка («Тюли-люли»), бедняк и интеллигент-учитель на фронте гражданской войны («Вражья сила», «Летучий Осип»). От старых, дореволюционных героев они однако отличаются своей бодростью и верой в светлое будущее.

Библиография: I. Собр. сочин. с литературно-критическим очерком И. Кубикова, «ЗИФ», М.—Л., 1928—1929 (т. I. Мужик и др. рассказы; т. II. Волчья песня и др. рассказы; т. III. Кузькина мать и др. рассказы), и многочисленные отд. изд. сборников рассказов.

II. Клейнборт Л., Очерки народной литературы, Л., 1924; Лидин В., Писатели, М., 1926; Ревякин А., И. М. Касаткин, «Крестьянский журнал», 1927, VIII, X; Кубиков И., Иван Касаткин, вступит. ст. к Собр. сочин. Касаткина.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М., 1928.

А. Ревякин

КАСПРОВИЧ Ян [Kasprowicz, 1860—1926]—польский поэт, один из главных представителей «Молодой Польши» *(см.)*. По происхождению крестьянин, получил высшее образование. В первые годы своей деятельности за участие в национально-народническом движении был арестован и просидел полгода в прусской тюрьме. К этому времени относятся революционные стихотворения К. Но по мере того как К. отходит от народнически-социалистического движения, в поэзии его начинают преобладать религиозные темы. Первая стадия этого процесса — борьба с религией. Такова поэма «Христос» [1891], в к-рой олицетворение недовольства и возмущения — Люцифер — побеждает Христа. Дальнейшие произведения Каспровича в большинстве своем проникнуты глубоким пессимизмом. В них поэт отрекается от прежних радикальных воззрений, восстает против толпы («ты была мне некогда богом, толпа»). Анархический индивидуализм чрезвычайно характерен для крестьянского в своей основе творчества К. Выброшенный из старой колеи благодаря развитию капитализма, разлагающему деревню и пролетаризирующему крестьянство,—он потерял прежние свои моральные и экономические устои. Книга его гимнов «Погибающему



миру» [1901], отражающая искания человека, потерявшего веру в прежние догмы, является самым сильным его произведением. В гимне «День гнева» (Dies irae), изображающем день Страшного суда, поэт вопрошает всевышнего, по какому праву карает он людей за грехи, к-рые он, всемогущий, мог предотвратить и вина за которые поэтому

ложится на него самого. В гимне «Святый Боже, святый всесильный», навеянном воспоминаниями о голоде и море 1873 в прусской Польше, К. требует, чтобы бог или спас народ от бедствий, или страдал вместе с ним, и кончает возмущенным протестом против равнодушия творца мира, заставляющего созданную им тварь страдать и гибнуть. Во второй книге гимнов («Salve Regina») уже намечается примирение поэта с религией; здесь даются жуткие портреты грешников, как Иуда, Саломея и т. д., или святых, как Франциск Ассизский, и бог здесь только доброе начало. Художественная ценность этой книги значительно ниже первой. Революция 1905 — 1906, толкнув К. окончательно вправо, как бы иссушила источники его творчества. Лирика К. становится все бледнее; в последние годы К. переходит к идиллической поэзии, соответствующей миросозерцанию сытого крестьянина-кулака, и становится заурядным версификатором. К. также принадлежит ряд образцовых переводов произведений английских, немецких, французских, итальянских и древнегреческих поэтов.



Владислав Скочиляс. Иллюстрация к поэме «Танец разбойников» Каспровича (Варшава, 1929)

Библиография: I. Поэмы. На взморье. Dies irae. Моя вечерняя песенка, перев. Вл. Ленского, СПБ., 1908; Все изданы во Львове: Poezje, 1889; Chrystus, 1891; Z chłopskiego zagonu, 1891; Świat się kończy, драма, 1891; Anima lacrymans, 1894; Bunt Napierskiego, драма, 1894; Miłość, 1894; Krzak dzikiej róży, 1898; Baśń nocy świętojańskiej, драма, 1900; Ginącemu, światu, 1901; Salve Regina, 1903; Uczta Herodjady, драма, 1905; O bohaterskim koniu i wałącym się domu, 1906; Ballada o słoneczniku, 1908. Chwile, 1913; Księga ubogich, 1916; Marchołt, 1920; Księga miłości, 1922; Mój świat, 1925.

II. Янимирский Я., Новейшая польская литература от восстания 1863 до наших дней, т. II, СПБ., 1908 (со сводом мнений польских критиков о К.); Przybyszewski St., Z gleby kujawskiej, Варшава, 1902; Chmielowski B., J. Kasprowicz, Варшава, 1904; Nowaczyński, Szkice literackie, Познань, 1918. *Г. Каменский*

КАССАК Людвиг [Lajos Ludwig Kassak, 1887 —] — один из виднейших лириков и прозаиков венгерской лит-ры. Рабочий-металлист по профессии, К. выступил впервые в печати в 1911 в центральном органе соц.-дем. партии Венгрии: «Голос народа» (Népszava). В первом значительном произведении К. в прозе, «Королевство Мишилло» (Misillò Királysága), описана в ярких натуралистических красках борьба крестьянской семьи за землю. Первые лирические произведения К. написаны под сильным влиянием Уота Уитмена, Андреаса Ади (Ady) и Бела Ревес (Révész). Сб. стихов «Wagner Maszkjaban» (Под маской Вагнера, Будапешт, 1915), проникнутый гуманистически-пацифистскими идеями, обратил на себя внимание богатством формы и языка. В том же году К. основал активистский *(см. «Aktion»)* орган «A Tett» (Дело, 1915), объединивший вокруг себя группу молодых писателей и художников, большинство которых во главе с Кассак явились революционерами лишь в области литературных форм. После запрещения цензурой пацифистского «Дела» К. издает журнал «Ма» (Сегодня, 1916). Группа революционно настроенных писателей от журнала вскоре совсем отошла, т. к. последний был далек от широких революционно настроенных рабочих масс. К 1915—1919 относятся лучшие революционные стихотворения К. Сб. стихотворений и рассказов того времени («Egy szegény léleck megdicsöülésc, 1917), несмотря на свою формальную вычурность и перегруженность, внес свежую струю в затхлую атмосферу лит-ой жизни Венгрии и вызвал живую полемику. Во время советской диктатуры К. был членом лит-ой директории и являлся вместе со своей группой мишенью для нападок контрреволюционеров. Однако К. все же остается типичным представителем анархистского буржуазного искусства. В открытом письме («Письмо Бела-Куну во имя искусства», 1919) он требует защиты искусства от политики. После падения советской власти К. был арестован, затем бежал в Вену, где продолжал издавать журн. «Ма». В 1920 К. выпустил роман из эпохи советской диктатуры и сменившего ее белого террора («Maglyák énckelnek», Вена). Книга эта, несмотря на формальную отяжеленность и идеологическую путаницу,— героический эпос пролетарской революции и последняя революционная вспышка творчества К. Последующие произведения его проникнуты безграничным пессимизмом. Ок-

ружающая действительность — цепь непонятных для поэта явлений, подавляющих его. В дальнейшем К. все более приближается к лагерю контрреволюции. В центральном органе венгерских соц.-дем. выступает с нападками на коммунистов и сотрудничает в ряде буржуазных журналов. В 1926 появился автобиографический роман «Жизнь одного человека», в к-ром К. с большим мастерством рассказывает о своих годах учения и скитаний в качестве рабочего. Но книга эта только доказывает, что несмотря на свое пролетарское происхождение К. далек от пролетарской идеологии. Свое прошлое писатель расценивает с точки зрения «люмпенпролетария». В последующей книге «Дни, наши дни» [1928], отображающей процесс превращения прокурора-белогвардейца в социалиста, отошедший от пролетариата, фетишизирующий буржуазию К. не сумел правдиво изобразить представителей ни того, ни другого класса.

Последний роман—«Angyalföld»—натуралистическая зарисовка будапештского предместья. Действующими лицами являются по преимуществу люмпенпролетарии. К. издает в настоящее время «A Munke» (Работа), «журнал человека и надклассового искусства», в к-ром внешней революционностью пытается отвлечь рабочую молодежь от революционной борьбы и коммунистического движения, проповедует «чистое», аполитичное искусство и занимается прямой провокацией в отношении революционных писателей (см. открытое письмо Международного бюро революционн. литературы к Кассаку в № 2 «Вестника иностранной литературы» за 1930). *А. Барта*

КАСТИЛЬО Флоренсио, **дель** [Florencio del Castillo, 1828—1863]—один из выдающихся представителей мексиканской новеллистики середины XIX в., прозванный «мексиканским Бальзаком». Сотрудник республиканских изданий, депутат конгресса, К. был активным деятелем буржуазного либерально-реформистского движения и принимал участие в борьбе за провозглашение республики и за захват власти генералом Хуаном Альваресом [1855]. Участвовал в борьбе против французской интервенции, был взят в плен с оружием в руках и заключен в тюрьму в Вера-Крусс, где и умер.

Литература была для К. второстепенным делом. Он оставил ряд новелл и повестей, в к-рых едва ли не впервые в мексиканской лит-ре наметил пути социально-психологического повествования в духе Жорж Санд и Бальзака. Основной повествовательный мотив К.—конфликты личного сознания под влиянием данных социально-экономических условий. Тема о власти денег над любовью лежит в основе повести «Amor y desgracia»; теме любви-товара в условиях буржуазного строя посвящена повесть «La Culpa» и т. д. К. является типичным представителем мелкобуржуазного морализма, следующего патриархальным традициям и враждебного морали буржуа-финансиста, приходящего на смену старомодному буржуа, ремесленнику и торговцу. В этом отношении вполне правильно утвердившееся в мексиканской критике сравнение К. с Бальзаком, к-рому он однако неизмеримо уступает и размером своего дарования и масштабом своей лит-ой продукции.

Библиография: I. Obras completas de Florencio M. del Castillo. Primera edición precedida de algunos rasgos biográficos por L. G. Ortiz, México, 1872.
I. Viramonte L., La novela en México y el realismo en el arte, México, 1909; Gamboa F., La novela mexicana, México, 1914. *К. Д.*

КАСТИЛЬОНЕ Бальдасар [Baldasare Castiglione, 1478—1526], итальянский политический деятель и писатель. Получил классическое воспитание в гуманистической школе и рыцарское — при дворе Моро. После падения Сфорца поступил на службу к Франческо Гонзага, а затем к урбинскому герцогу Гвидобальдо ди Монтефельтро, двор к-рого описан им в «Книге о царедворце» (Il libro del Cortegiano).



Эта книга представляет собой ряд связанных единством идеи и действующих лиц диалогов, в к-рых дается исчерпывающее описание совершенного придворного. Это своего рода рыцарский устав, отражающий новые социальные отношения в период наивысшего расцвета Ренессанса. Наряду с «Неистовым Роландом»» Ариосто и новеллами Банделло «Книга о царедворце» представляет собой один из наиболее замечательных памятников эпохи нарождающейся феодально-католической реакции. Ариосто в поисках идеального рыцаря вынужден углубиться в средние века, реставрировать далекий мир феодального эпоса, лишь слегка трансформируя его в целях сближения с современностью,—Кастильоне формирует образ своего совершенного рыцаря из материала, к-рый в изобилии представляет ему усложнившаяся социальная обстановка Италии. В конечном счете его царедворец — тот же паладин средневекового феодального властелина; однако не в одной беззаветной вассальной преданности и отваге его главное оружие: он—

реальный политик, пользующийся в интересах своего классового господства всем тем арсеналом средств, с к-рым победоносно выступала на историческую сцену городская буржуазия: свободные искусства, положительные науки, личные качества (virtù в широком смысле этого слова). Его царедворец—синтетический образ помещика XVI в., приобревший все преимущества образованности и светскости для того, чтобы укрепить свои социальные и политические привилегии. «Книга о царедворце» так. обр. идеологически оформляет то классовое расслоение, к-рое характеризует эпоху упадка Ренессанса, кладет резкую грань между борющимися социальными группами, городской буржуазией и дворянством, и в этом отношении, несмотря на внешне спокойную форму беседы, предназначенной для развлечения, является не чем иным, как боевым манифестом аристократии, призывающим дворянство к восстановлению феодальных традиций и упрочению их с помощью оружия. Этой острой социально-политической установкой и объясняется тот громадный, успех, к-рый имела эта книга в странах, где усиленно проводилась или подготовлялась дворянско-помещичья реставрация.

Библиография: I. Il cortegiano, con una prefazione O. Bacci, 1915.

II. Бургхардт Я., Культура Италии в эпоху Возрождения, 2 тт., СПБ., 1905 — 1906; Хоментовская А. И., Кастильоне, друг Рафаэля, П., 1923; Дживелегов А., Очерки итальянского Возрождения. Кастильоне, Аретино, Челлини, М., 1929; Cian V., Candidature nuziali di Castiglione, 1892; Marcello S., La cronologia del «Cortegiano» di B. Castiglione, 1895; Jackson T. G., A holiday in Umbia and the «Cortegiano» of Castiglione, 1917; Cartwright I., B. Castiglione the perfekt courtier, his life and letters, 1908. *В. Узин*

КАСЫДА. *АРАБСКАЯ К.*—Касыда—самый «высокий» и устойчивый жанр арабской и вообще ближневосточной лирики. Название происходит от глагольного корня, означающего «направлять(ся) к цели», вероятно потому, что поэт здесь ставит определенную цель и должен итти к ней установленным путем. Целью бывает прославление или порицание племени (своего и чужого), позже восхваление покровителя и выпрашивание подарка. Есть К., где центр тяжести—в самовосхвалении или в дидактических сентенциях. Так. обр. термин К. покрывает собой оду, сатиру-инвективу и отчасти элегию, непременно значительной длины. Канонический план К. делится на 5 частей. Отдельные части К. редко связаны переходами; они самостоятельны и пишутся отдельно. Целое объединяется тематически (очень слабо) мотивом поездки и гл. обр. единой рифмой и единым метром всей К., иногда и сотни строк (формула рифмы по полустишиям, т. е. нашим строкам—*a, a, в, a, c, a*...).

К.—самая прочная твердыня арабского классицизма. В разные эпохи делались попытки реформировать К., вводя в нее упрощенный размер, более свободный план, или вовсе отказаться от этой формы. Тем не менее она процветает и в наши дни с сохранением всего старинного антуража (верблюдица, пустыня, следы на песке) или с заменой их поездом, городом, пароходом, что производит на арабов впечатление футуристического скандала. *Л. Н.*

ПЕРСИДСКАЯ К.—В классической персидской лит-ре К. является одной из основных лит-ых форм; развиваясь первоначально под влиянием выработанной арабской К., персидская К. сохранила ее основные черты: монорифмичность, структуру отдельных частей и общую «целевую» установку. К К. как основной форме придворной поэзии (мэдхвала, панегирик, хеджв—хула, сатира-пасквиль) прежде всего применялись требования поэтического стиля, лит-ой техники, и потому К. является наиболее законченной, разработанной формой. В форме К. поэты часто откликались на различные события личной и общественной жизни.

В суфийской лит-ре К.—или размышление на мистико-пантеистические темы, или поучение, или гимн космическому единству. В новейшей персидской поэзии К. является чаще всего просто стихотворением на «гражданские» темы, иногда сатирой, соединяющей критику общественную с пасквильными, порой циничными выпадами личного характера.

К. как своеобразная лит-ая форма (монорифмичность при значительной длине стихотворения) не была заимствована европейской лит-рой; для видов ее (ода, элегия, сатира и т. п.) уже имелись свои традиционные формы, более соответствовавшие направленности европейской поэтики.

В немногочисленных стихотворных переводах на русский яз. больших К. форма ее, как общее правило, не передается (напр. К. Саади в переводе Ф. Е. Корша, «Персидские лирики», М., 1916; Дж. Руми, «Восточные сборники», М., 1924, и др.). *А. С.*

Библиография: I. Русск. прозаические перев. касыд (Муаллак) см.: Крымский А. С., История арабской литературы, т. I, 1911. Немецк. перев. касыд см.: Graf von Schack, Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien.

II. Rückert F. (W. Pertsch), Grammatik, Poetik und Rhethorik der Perser, Gotha, 1874; Browne E., Literary History of Persia, v. II; Gibb E., History of Ottoman Poetry.

КАТАЕВ Валентин Петрович [1897 —] — современный писатель. Р. в Одессе в семье учителя. Печатался в «Одесском листке», в журналах «Весь мир», «Пробуждение», «Лукоморье». В 1915 ушел добровольцем на войну. Был дважды ранен, раз контужен и отравлен газами. После революции печатался в журн.: «Красная новь», «Новый мир», «Россия», «Леф», «30 дней» и др.

Основной мотив творчества К., повторяющийся в разных вариациях: жизнь прекрасна и «оправдана» «сама по себе» тем, что она — жизнь. С наибольшей выпуклостью этот мотив выражен в повести К. «Отец», по собственному признанию автора — самой любимой и «пережитой» им вещи [1922 — 1925]. Больной, изможденный и хилый старик-отец беззаветно и преданно любит своего сына, трогательно ухаживает за ним,

когда тот в беде, продает свои последние пожитки, чтобы аккуратно приносить «передачу» арестованному. Но сын молод, здоров, эгоистичен, хочет наслаждений, и, когда его наконец освобождают из тюрьмы, он совершенно забывает об отце. Кто же по К. прав: сын или отец? По К. оба одинаково правы. Отец умирает одиноко в голоде, живя из милости «на чужих хлебах», но сына он (как в этом убеждает нас К.) всецело оправдывает. «Его последние слова были, — рассказывает одна из героинь повести, — предоставьте природе делать свое



дело. Предоставьте природе...» Тот же основной подход к миру является центральной идеей, настроением большинства других произведений К. Одинокая, потерявшая все лучшее в жизни Наталья Ивановна решила покончить с собой. Она уже приготовила отраву. Но случайно подвернувшееся письмо о пережитых страданиях и счастьи и «рыжие крестики» засохшей сирени заставили ее «вспомнить свою любовь к мужу, смерть ребенка, расстрел брата, голод... Вся счастливая, трудная, изумительная, невыносимая, обыкновенная человеческая жизнь представилась ей... И она поняла, что в жизни равны и счастье, и горе, и любовь, и смерть. Что нет в жизни ни взлетов, ни падений. Она поняла, что умирать ей не надо...» («Рыжие крестики»). С точки зрения такого «непосредственного» подхода к миру любовь к женщине, «непосредственнейшее» восприятие мира, должна была играть в творчестве К. огромную роль. Отсюда — ряд рассказов о любви, где это чувство представлено как цель и смысл жизни («Зимой», «Опыт Кранца»). Ибо когда уходит любимая женщина — «Что же мне делать? Жизнь незаполнима» («Зимой»). Характерно также, что единственный сильный рассказ К. из эпохи империалистической войны («Земляки») дает любовно-половую сторону трудной солдатской жизни. В рассказе «Человек с узлом» трактуется проблема убийства вперемежку с нежно-любовными лирическими мечтами и т. д.

Каков социальный смысл этой философии «непосредственной жизни», к-рая «изумительна» и «оправдана» сама по себе? Это — философия мещанства, философия людей, к-рые не хотят переделывать жизнь, устали бороться с ее невзгодами и способны только наслаждаться ею. К. никогда не поднимается в своем творчестве до общественно-значительной сатиры. Дальше поверхностных, внешних наблюдений юмор его не простирается, и поэтому он неизбежно переходит в веселое зубоскальство. Даже заведомо крупные, социально ясные явления К. мельчит, превращает в «шутку». Так построены его две крупнейших юмористических вещи: повесть «Растратчики» и пьеса «Квадратура круга». Растратчики у К. превращаются в безобидных, смешных дурачков, которых собственно грешно обидеть. И растрату-то они производят случайно, беззлобно, сами не ведая, что творят, как дети. Не за что таких людей судить: их можно «пожалеть», на них достаточно «накричать». И так по-детски трогательно «ощущает Ваничка», осужденный на 5 лет, «всю свежесть и молодость движущейся вокруг него жизни», так лирически мечтает о возврате к честной, трудовой жизни... Наконец и собственно выразительные средства К. вскрывают ту же социальную природу среднекультурного, зажиточного, городского мещанства. Эпитеты, сравнения, художественные детали, ассоциации мысли и т. п. — все это ограничено узким, преимущественно домашне-городским и книжным мирком. «Мать с дорогим, как японская чашка, лицом»; «крымские яблоки облаков»; «волны швабрами били в слепой маяк»; «щелк ночных выстрелов, похожий на щелк биллиардных шаров»; «...жизнь его, начавшаяся... голосом мамы, в к-ром, тысячу раз знакомый, блестел кремнистый путь и звезда говорила со звездой...»; «друг Эдуарда озабоченно продавал юбку английского шевиота, еще пахнувшую духами и смутно напоминавшую щелканье крокетных шаров и дачный скрип гамаков...» В этих деталях, ассоциированных с «мамой», декламирующей Лермонтова и т. п., «духами», вызывающими воспоминания о крокете и дачных гамаках, эмоционально и образно закреплен конкретный мир зажиточного городского мещанства, откуда К. вырастает и получает свои слова, краски и «философию». В последний период К. пытается преодолеть обывательскую ограниченность своего кругозора и приблизиться к социалистической стройке (см. его пьесу «Авангард», очерки и т. д.).

Библиография: I. Собрание сочинений, 2 тт. «ЗИФ», М., 1928.

II. О «Растратчиках»: Шафир А., «Красная новь», 1927, VI; Майзель М., «Октябрь», 1927, VI; Смирнов Н., «Новый мир», 1927, IX; В. К., «На литературном посту», 1927, XI—XII; Лежнев А., «Печать и революция», 1927, IV; Майзель М., «Звезда», 1927, VI; Ермилов В., «Правда», 1927, 29/IV. О «Квадратуре круга»: Лежнев А., «Правда», 1928, 8/IV, и др. О творчестве В. Катаева: Машбиц-Веров И., На грани, «На литературном посту», 1930, XI. Автобиографические

сведения — см. в сборнике Лидина Владимира, Писатели, Москва, 1926.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917 — 1927), т. I, Гиз, М., 1928.

И. Машбиц-Веров

КАТАЕВ Иван [1902 —] — современный писатель. Р. в семье профессора. Печататься начал с 1921. В первые годы своей литературной деятельности Катаев писал стихи, в последнее время он перешел к прозе. Член ВКП (б). В 1923 — 1925 состоял в ВАППе, с 1926—в «Перевале» *(см.)*. Выдвинулся как один из руководителей этой организации.

Основные вещи К.: «Сердце» [1928], «Жена» [1928], «Поэт» [1928], «Молоко» [1930]. Тематика К. взята из современной действительности. Героями его являются ком-



мунисты или советские работники. Но критический анализ быстро устанавливает мнимую коммунистичность его героев («Сердце»): коммунист Журавлев не видит за вещами производственных отношений тех людей, которые являются их творцами. Творчество К. пронизывает пламенная вера в человека, мелкобуржуазный «гуманизм». Любовь к людям стирает у него классовые грани, проявляется она большей частью через жалость, даже к классовым врагам. Его герои первые протягивают ветку мира. К. полагает, что пролетариат как «класс-победитель» есть в то же время «всепрощающий класс».

Изображение классового врага несчастным и жалким в современных условиях обостреннейшей классовой борьбы демобилизует и разоружает массового читателя. Герои Катаева неспособны подняться до понимания необходимости напряженной классовой борьбы. Они не сознают необходимости революционного насилия во имя того же гуманизма. Героям К. не под силу усвоить известный тезис Ленина, что пролетарская «нравственность подчинена вполне интересам классовой борьбы пролетариата» и что высшим критерием пролетарской этики является только революционная целесообразность. Гуманизм К. доминирует над классово-пролетарской моралью.

Герои Катаева считают себя жертвами долга, обреченными жить, работать и умирать во имя других, ради неясного будущего. Раздвоенность интеллигентской «души» героев К. выражается в их стремлении к счастью и одновременно к жертвенности, препятствующей этому счастью; она проявляется также и в их тяготении к коллективу, в бегстве от одиночества, являющегося «тоской и смертью», и одновременно в любви к уединению.

У героев К. нет сильных и волевых эмоций, их заменяет пассивность. Творчеству К. свойственны тонкий и мягкий лиризм, ирония, никогда однако не переходящая в сатиру. Трагичность и значительные конфликты отсутствуют в его творчестве.

Библиография: Бочачер М., Гальванизированная воронщина, «Печать и революция», 1930, III; Его же, Сердце-повелитель (о творчестве И. Катаева), там же, 1930, IV; Лежнев А., О молодых писателях, там же, 1929, II—III; Ровесники, сб. содружества писателей «Перевал», М., 1930.

М. Бочачер

КАТАЛЕКТИКА—учение о законстантной части стиха, т. е. о словах, расположенных после конечного стихового ударения. Такие слоги могут отсутствовать (акаталектика, мужское окончание) или наличествовать (гиперкаталектика) в том или ином числе: один лишний слог дает женское или хореическое окончание (⏑–), два — дактилическое (⏑–⏑), три — гипердактилическое, или пеоническое (⏑–⏑⏑); случаи 4, 5, 6, и т. д. слогов окончаний редки (пример в кн. Брюсова В., Опыты, М., 1918). Значение К. в том, что, варьируя окончания строк, она дает возможность создавать своеобразные ритмические инерции, характеризующие и определенные строфы *(см. «Строфика»)* и отдельные стиховые системы (напр. вольный стих, свободный стих или белый стих, где особенно распространена «игра» К., т. е. смена тех или иных сочетаний различных окончаний). В том случае, если определенное чередование окончаний закономерно проводится через все стихотворение, мы имеем урегулированную К., в противном случае — не урегулированную. Случаи, когда повторяющиеся окончания сопровождаются звуковыми повторами *(см. «Повтор звуковой»)*, образуют рифму. В теориях стиха, оперирующих понятием стопы *(см.)*, к К. относят случаи соотношения последней стопы (а не ударения) со следующими за ней слогами: в этом случае помимо гиперкаталектики (т. е. лишних слогов) и акаталектики (т. е. отсутствия лишних слогов) различают еще и К. в узком смысле (усечение), т. е. потерю стопой заканчивающего ее безударного слога или слогов, так:

«Мчатся тучи, вьются тучи,
Невидимкою луна...» (Пушкин)

в первом случае дают акаталектику, а во втором — К., а строка:

«Мой дядя самых честных правил...»

— гиперкаталектику.

КАТАРСИС — «очищение», в греческом религиозном врачевании — освобождение тела от какой-нибудь вредной материи, а «души» от «скверны» и болезненных аффектов. По уче-

нию Аристотеля, трагедия «при помощи сострадания и страха производит К. подобных (т. е. сострадания, страха и родственных им) аффектов» («Поэтика», гл. VI). Истолкование этих слов представляет значительные трудности, т. к. Аристотель не объясняет, как он понимает это «очищение», а греческое выражение «катарсис аффектов» имеет двоякий смысл и может обозначать: 1. очищение аффектов от какой-либо скверны, 2. очищение души от аффектов, временное освобождение от них. Однако систематическое обследование применения термина «К.» у Аристотеля и других античных теоретиков убеждает в том, что К. следует понимать не в этическом смысле как нравственное очищение аффектов (Лессинг и др.), а в вышеупомянутом медицинском (Бернайс): все люди подвержены ослабляющим аффектам, и, согласно учению Аристотеля, одной из задач искусства является безболезненное возбуждение этих аффектов, приводящее к К., т. е. к разряжению, в результате к-рого аффекты на время оказываются как бы удаленными из души. Трагедия, возбуждая в зрителе сострадание и страх, производит разряжение этих аффектов, направляя их при этом по безвредному руслу эстетической эмоции, и создает чувство облегчения, подобно тому как в греческом религиозном врачевании «энтузиастические» (кликушеские) состояния излечивались с помощью исполнения перед больными энтузиастических мелодий, к-рые вызывали повышение аффекта и последующий К. Представления о К. были перенесены из религиозно-медицинской сферы в область теории искусств повидимому еще до Аристотеля (вероятно пифагорейцами): у Аристотеля учение о К. является уже скрытой полемикой против Платона, отрицавшего социально-педагогическую полезность драмы.

Библиография: I. Аристотель, Поэтика, русск. перев. Н. И. Новосадского, Л., 1927; Комментарии к «Поэтике» Schlemihl'я, изд. 2-е, Lpz., 1874; Bywater'a, изд. 2-е, Oxf., 1911; Rostagni, Torino, 1927.

II. Классические исследования о К.: Bernays I., Zwei Abhandlungen über d. aristotelische Theorie d. Dramas, 2 Aufl., Berlin, 1880; Döring A., D. Kunstlehre des Aristoteles, Jena, 1876; Weil H., Études sur le drame antique, P., 1897; Finsler G., Plato und die aristotelische Poetik, Lpz., 1900; Knoecke F., Begriff d. Tragödie nach Aristoteles, Berlin, 1906; Его же, Über d. Katharsis d. Tragodie nach Aristoteles, Berlin, 1908; Süss W., Ethos, Lpz., 1910; Howald, Eine vorplatonische Kunsttheorie, «Hermes», 1919; Иванов В., Дионис и прадионисийство, Баку, 1923.

III. Важнейшая лит-ра по К.—см. Аристотель, Поэтика, перев. Н. И. Новосадского, Л., 1927, стр. 111—113 (ср. стр. 15—20 и 34—36). *И. Троцкий*

КАТАСТРОФА [греч. katastrophé]—«поворот», «переворот», момент разрешения той напряженной ситуации, к-рая создана предшествовавшей К. борьбой, развивавшейся в течение драматического действия и «заданной» в экспозиции и завязке.

Теория К. затрагивается уже в античной поэтике: в своем рассуждении о комедии Донат различает три важнейших момента в структуре драмы: протасис, эпитасис и К. Теоретики Ренессанса стремились примирить это деление на три части с требованием Горация о делении на пять актов; К. отводился пятый акт. Немецкие теоретики XIX в. (Фрейтаг), исходя преимущественно из структуры драм Шиллера, намечают в строении драмы пять основных моментов: экспозицию, нарастание, высший момент, поворот и К.

Являясь конечной вершиной действия, К. не является однако непосредственно его концом: действие может продолжаться и после К., но уже в том направлении, к-рое определено К. Самый характер К., та или иная степень ее напряженности, конкретное ее наполнение и т. д. определяются естественно характером того стиля, к к-рому относится каждое данное драматическое произведение.

Так, пятичленное деление далеко не всегда осуществляется в драме; во многих случаях К. сводится не к разрешению конфликта, разыгрывающегося перед зрителями, но к раскрытию соотношений, установившихся до начала действия и известных зрителям (но не действующим лицам). Такова техника К. в «трагедии рока»,—античной, неоклассической и романтической. Натуралистическая драма Ибсена, опуская все промежуточные звенья, проводит перед зрителем лишь одну К. Изменяется и мотивировка К. Если поэтика реализма и натурализма требует каузальной оправданности К. в действии и характерах персонажей драмы, то поэтика символизма и романтизма допускает в К. deux ex machina *(см.)*. То же наблюдается и по отношению к содержанию К. В античной драме, где драматический конфликт развертывался обычно в плане борьбы героя и «рока», К. заканчивалась гибелью героя; в позднейшей драматической литературе понятие К. значительно шире и относится вообще ко всякому конечному результату столкновения противоборствующих в драме устремлений.

Понятие К. приурочивается обычно к драматическому жанру; по существу однако К. как разрешение того действенного напряжения, к-рое создается в художественном произведении его противоборствующими устремлениями, присуща всякому фабульному лит-ому произведению как таковому, т. к. последнее немыслимо без определенно развивающегося действия в широком смысле этого слова, без организующего его конфликта *(см.)*.

Так. обр. К., если не рассматривать ее как специфический термин именно античной трагедии, представляет собою общекомпозиционную категорию, являясь разрешением конфликта — в частности и в драме, где она только более ярко выражена внешне.

Библиография: Fiedler H., Die Darstellung der Katastrophe in der griechischen Tragödie, Erlangen, 1914; см. также библиографию в ст. «*Драма*» (общая теория драмы) и «*Трагедия*». *Т. и Ш.*

КАТАХРЕЗА [греч. katachresis, лат. abusio]—термин традиционной стилистики, обозначающий употребление слов в переносном смысле, противоречащем их прямому, буквальному значению, причем противоречие это выступает или благодаря необычному

соединени о слов в переносном значении или благодаря одновременному употреблению слова в прямом и переносном значении. Пример К.: «С другой стороны сидел, о б л о к о т и в ш и на руку свою... г о л о в у граф Остерман-Толстой» (Л. Толстой); «В безмолвии ночном живей г о р я т во мне змеи сердечной у г р ы з е н ь я...» (Пушкин. Слово «угрызенья» в сочетании с глаголом «гореть» может быть понято и в буквальном смысле).

В широком смысле под понятие К. может быть подведено всякое употребление слова, при к-ром забывается его этимологическое значение,—ср. «цветное белье», «красные чернила», «путешествовать по морю». Это отмечалось уже античными теоретиками, которые выделяют катахрезу «необходимую» [abusio necessaria—Квинтилиан], «когда на неимеющее своего наименования переносится наименование ближайшее». В этом смысле К.—необходимый и неизбежный момент почти всякого семантического развития.

Как неправильный троп К. производит обычно непредусмотренное автором комическое впечатление логической несовместимостью соединенных образных выражений: «Правое к р ы л о фракции р а з б и л о с ь на несколько р у ч е й к о в».

Библиография: Ст. «Катахреза» и «Метафора» в «Словаре литературных терминов», издания Л. Д. Френкель, М.—Л., 1925; G e r b e r G., Die Sprache als Kunst Bromb., 1871; M e y e r R., Deutsche Stilistik, München, 1930. *Р. Ш.*

КАТАЯ Вейне [V. Kataja, 1867 — 1914] — популярный финский писатель-беллетрист. Крестьянин по происхождению и социальному положению, К. описывает жизнь деревни и природу северной Финляндии. С 1901 по 1913 К. опубликовал больше 30 тт. рассказов, романов и новелл.

Романтик в ранних произведениях («Ирья», «Горе», «На исходе жизни», «К новой жизни» и др.), К. впоследствии приблизился к реализму, особенно в изображении деревенской жизни; внимание художника привлекает жестокая борьба крестьянина с природой и деревенский быт. По идеологии своей К. близок к зажиточному крестьянину, хозяйственному мужику. Кругозор писателя ограничивается интересами его героев—крестьян. Отношение деревни к культуре и политике — основная проблема его творчества («Под видом закона», «Казенный бедняк-арендатор», «Со шведской границы», «Контрабандисты», «На лесовозах в Айрисельгя» и др.). По форме произведения К. близки к творчеству Ю. Ахо *(см.)*. *К. В. С.*

КАТЕНИН Павел Александрович [1792 — 1853] — русский поэт, драматург и критик. Служил в министерстве народного просвещения, участвовал в войнах с Наполеоном 1812—1814. В 1817—член тайного общества. В 1820 вынужден покинуть военную службу, а в 1822 выслан в деревню в Костромскую губ., где живет три года без права выезда, а потом семь лет добровольно. Вернувшись в Петербург, через два года уехал на военную службу на Кавказ, в 1838 подал в отставку, конец жизни провел в имении, слывя среди соседей безбожником и вольнодумцем.

К.—центральная фигура лит-ой группы 10-х — 20-х гг. прошлого столетия, к-рое Тынянов вряд ли точно и полно назвал «младшими архаистами» (Грибоедов, Кюхельбекер). Обуржуазившаяся часть среднего дворянства отказывается от придворно-официального стиля классицизма, разрабатывает идеи индивидуализма, культивирует интимистское искусство. Однако перерастание буржуазных тенденций в осознанный либерализм и даже революционность (декабризм) естественно породило тягу к иному—пафосно-монументальному, гражданственному стилю (Плехановым отмечена сходная эволюция французского буржуазного искусства XVIII в. от сентиментализма к революционному классицизму). Эта тяга и проявилась в деятельности Рылеева и «младших архаистов», опиравшихся на пафосную поэзию классицизма, но трансформировавших и деформировавших ее принципы своим новым либерально-буржуазным (хотя и очень сильно окрашенным в дворянские цвета) содержанием. Разгром 14 декабря 1825 обусловил неудачу и затухание этой тенденции и изолированность К. в лит-ре.

Непосредственно политический либерализм К. сказался в трех его произведениях. Он перевел одну из песен Великой французской революции «Отечество наше страдает», ставшую одной из любимых песен декабристского подполья. Зашифрованно либерализм К. выражен в «Элегии» и «Старой были», направленной против Пушкина за примирение последнего с царизмом. Однако вся лит-ая деятельность К., богатая смелым и талантливым экспериментаторством и новаторством, питается сходными с поэзией Пушкина социальными корнями. Борясь против приглаженной эстетской манерности, интимизма карамзинистов, К. разрабатывал «большие формы» (трагедия, эпос), жадно отыскивая соответствующий лексический строй, метры и строфику. Один из первых он ввел в драму пятистопный белый ямб, в эпос—октавы и терцины, смену метров в одном и том же произведении (в стихотворении 1819 «Мстислав Мстиславич» метр меняется 12 раз). Борясь с приглаженной балладой Жуковского за русскую тематику и народную лексику баллады, К. выражал свойственную декабристам тенденцию буржуазного патриотизма (в своих балладах «Ольга», «Убийца» и др. К. является непосредственным и во многом блестящим предшественником Пушкина). Поэзию К. высоко ценили Грибоедов, Кюхельбекер и во многом резко расходящийся с К. Пушкин. К 30-м гг. К. сошел с литературной арены.

Библиография: I. Сочин. и перев. в стихах П. Катенина, 2 чч., СПБ., 1832; Княжна Милуша, СПБ., 1834; Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину со вступительной статьей А. А. Чебышева, «Русская старина», 1909—1911, и отдельн. изд.

П. П е т у х о в Е., П. А. Катенин, «Исторический вестник», 1888, IX; Б е р т е н с о н С., П. А. Катенин, СПБ., 1909; П и к с а н о в Н. К., Заметки

о Катенине, «Пушкин и его современники», вып. XII, СПБ., 1909; Рованов И. Н., Пушкинская плеяда, М., 1923; Тынянов Ю., Архаисты и новаторы, Л., 1929. Беллетристическое изображение Катенина: Писемский А. Ф., Люди сороковых годов (Катенин выведен под именем Коптева); Тынянов Ю., Смерть Вазир-Мухтара, Л., 1929.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914. *Г. Лелевич*

КАТКОВ Михаил Никифорович [1818 — 1887] — известный журналист и публицист. Р. в Москве, в семье мелкого чиновника. Учился на словесном отделении Московского университета, где увлекался философией, изучал Гегеля и на этой почве сблизился с кружком Белинского. Лит-ую деятельность начинает в 1839 сотрудничеством в «Московском наблюдателе» и «Отечественных записках» рядом переводов из Гейне и Шекспира и несколькими статьями о русской поэзии, написанными в национально-романтическом духе. С 1845 по 1850 К. — адъюнкт Московского университета по кафедре философии.

Известность К. приобретает с 1856, когда совместно с К. М. Леонтьевым начинает издавать «Русский вестник» *(см.)*. Первоначально этот журнал выражает взгляды правого крыла либерально-монархической партии, выдвигает идею местного самоуправления под руководством землевладельческой аристократии наподобие английской «джентри» и поддерживает подготовлявшиеся в 50-х гг. реформы (крестьянскую, судебную, цензурную и др.) с тем однако, чтобы они не нарушали общих начал монархического государства. Но при весьма скромном либерализме Катков с самого начала ведет борьбу с социалистическими «разрушительными» течениями, борьбу, доставившую ему впоследствии громкую славу вождя «национально-охранительного» лагеря.

Уже в 1856 в статье о Пушкине он ополчается против Чернышевского. В начале 60-х гг. поднимает резкую полемику против «Современника» и «Русского слова» — органов радикальной мелкой буржуазии, разражается статьями против Герцена, обвиняя его в провокации молодежи на революционные выступления. В период польского восстания [1863] К. открывает в «Русском вестнике» и в газ. «Московские ведомости» яростную кампанию за беспощадное подавление «мятежа» и выступает в защиту известного усмирителя повстанцев Муравьева-«вешателя». Статьи по польскому вопросу снискали К. необычайную популярность в среде реакционного дворянства и сделали его официальным выразителем шовинистической политики великодержавного государства.

К. требует усиления репрессий против революционного движения, берет под обстрел земство, суд присяжных и т. д. Наряду с «польской интригой» мелкобуржуазная интеллигенция становится для К. одним из жупелов, в к-ром перепуганное призраком революции реакционное дворянство видело угрозу своему существованию. К систематическим нападкам на печать радикального лагеря присоединяется поход против университетского самоуправления и наконец внедрение в среднюю школу пресловутой «толстовской системы классического образования», главным инициатором и вдохновителем к-рой был К. В последние годы царствования Александра II, в период лорис-меликовской «диктатуры сердца», К. становится в некоторую реакционную оппозицию правительству, возлагая на «либерализм» последнего ответственность за размах революционного движения. Зато после 1 марта он

Из карикатур «Искры» на Каткова



Фрейнд. «Наглядный способ мокания пера в разум» [1863]

приобретает руководящее влияние на черносотенную политику Александра III.

Катков оставил заметный след в истории русской публицистики, сумев объединить вокруг себя все темные силы дворянско-помещичьей реакции.

Библиография: I. Собр. статей по польскому вопросу, помещавшихся в «Московских ведомостях», «Русском вестнике» и «Современной летописи» 1863—1864, 3 выпуска, М., 1887; Полное собр. передовых статей «Московских ведомостей» [1863 — 1887], 25 тт., М., 1897; О Пушкине, М., 1900.

II. Неведенский (Щегловитов) С. М., Катков и его время, СПБ., 1888; Арсеньев К., Мнимое беспристрастие, «Вестник Европы», 1888, IX (о книге Неведенского); Любимов Н. А., М. Н. Катков и его историческая заслуга, СПБ., 1889; Сементковский Р., М. Н. Катков, его жизнь и литературная деятельность, СПБ., 1891 (изд. 2-е, 1910); Феоктистов Е., За кулисами политики и литературы, Л., 1929.

III. Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов покойных русских писателей, вып. VII, М., 1893 (биография, список работ Каткова и литературы о нем), и дополнения в последующих выпусках; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914 (библ. указания не позже 1899). *Е. Тагер*

КАТРЕН [франц. quatrain]—законченная по смыслу отдельная строфа из четырех строк. Метр и расположение рифм не канонизированы, но наиболее частая форма—«*abba*». К. появляется во французской поэзии очень рано: уже в «Jeu d'Adam» XII в. наиболее важные места текста выделены К. из десятисложников, встречаются К. и из александрийских стихов. Образец К. из восьмисложников дает напр. знаменитая «эпитафия» Вийона. Сжатая форма К. применяется для различного рода надписей, эпитафий, дидактических изречений; легко поддается она и эпиграмматическому заострению. Многочисленные образцы русского К. дают эпиграммы Пушкина, Соболевского и др. поэтов первой половины XIX в. Образцом неэпиграмматического К. может служить тютчевское: «Умом России не понять»...

К. или картетом (quartette) называются также четырехстрочные строфы сонета *(см.)* в отличие от трехстрочных терцетов (terzette).

КАТУЛЛ Валерий [87—около 54 до христ. эры]—древнеримский поэт-лирик эпохи развития римского торгового капитала, приведшего к падению республики и победе цезаризма. Сохранилось 116 его стихотворений. Принадлежа (повидимому) к средним землевладельцам Северной Италии, К. в поисках карьеры переселился в Рим и окунулся в легкомысленную жизнь молодежи родственных ему промежуточных социальных групп, экономически и политически теснимых крупной торговой буржуазией, делавшей «революционную» политику. Среди них образовалась группа молодых поэтов «неотериков», культивировавших заимствованный из греческой «александрийской» поэзии жанр мелких лирических стихотворений. Этот жанр возник на почве развитого индивидуализма греческой буржуазии, в условиях шумной жизни большого торгово-капиталистического города и по форме был удобен для передачи мимолетных впечатлений и разнообразных переживаний поэта. К. — самый талантливый из этих «неотериков», иногда просто версификаторов. Часть его стихотворений (эпиграммы, памфлеты и др.) воспроизводит быт окружавшей его интеллигентской богемы с ее эротикой, пирушками, ссорами и дружбой. Та же эротика заполняет и основную массу стихотворений К., изображающих его роман с женщиной, воспетой им под именем Лесбии. Это была Клодия, сестра демагога Клодия Пульхра. Ее образ очерчен чрезвычайно реально. Часть произведений К.— резкие памфлеты против возвышающегося Цезаря и его сторонников. Социальные группы, теснимые растущим капитализмом и не сумевшие войти в русло капиталистического развития, не могли не быть в оппозиции к надвигавшемуся цезаризму. Разочарованный ходом событий в Риме, поэт, как видно по некоторым стихотворениям, отправляется на службу в Малую Азию, но и там не может угнаться за дельцами новой формации и возвращается к патриархальной жизни в свое поместье. В самом типичном из его восточных стихотворений («Аттис») оскопивший себя молодой жрец Кибелы несется из культурного центра Малой Азии к «ледяным логовищам зверей» и «в бесплодные земли». В этом стремлении к бегству от культуры на лоно дикой природы ярко отразились романтическая разочарованность и внутренний разлад социальных групп, к к-рым принадлежал К. Он — яркий представитель нового сниженного реалистического стиля. Об этом свидетельствует тематика его произведений, размер стихотворений (чаще всего греческий одиннадцатисложник, близкий к разговорной речи), лексика, воспроизводящая живой городской жаргон. Многие поэты высоко ценили К.: Байрон, Гейне и др., у нас— Пушкин (ср. передачу 27 ст. К. «К мальчику»), Блок, Брюсов.

Библиография: I. Русские стихотворные перев.: полный — А. Фета, М., 1886; перевод 87 стихотворений с введением А. Пиотровского, изд. 2-е, «Academia», Л., 1929; новое французское изд., перев. Lafaye, P. (Les belles-lettres); немецкое изд., Friedrich, Lpz., 1908.

II. Общий анализ: Ribbeck, Geschichte d. römischen Dichtung, B. I; Ф. Е. Корш, Римская элегия и романтизм, М., 1899. *Н. Дератани*

КАУДЗИТЕС, братья [Матис, 1848—; Рейнис, 1839—1920]—крестьянского происхождения (Старо-Пебальгская вол., Лифляндской губ.). Работали там же в качестве сельских учителей. Авторы очень популярного в Латвии романа в трех частях «Эпоха землемеров» (Mehrneeku laiki, 1879), персонажи которого стали нарицательными. В нем нашли яркое отражение столкновение патриархальных этических и правовых норм и религиозных взглядов с нормами укрепляющихся в с. х. денежно-меновых отношений. Капиталистические отношения в деревне, чрезвычайно усилившие дифференциацию крестьянства, отображаются авторами с бичующим сарказмом и едким юмором во всей неприкрашенной наготе. С другой стороны, авторы любовно идеализируют образы, воплощающие патриархальные «добродетели». Положительные герои, еще сохранившие слабый отблеск революционных устремлений вырождающегося национально-революционного движения,—пассивно-одинокие и бессильные; они уже не заражают и не увлекают читателя.

Художественная и общественная ценность романа—в его сатире. С исключительно едкой сатиричностью выведены герои, усвоившие или усваивающие все «пороки» капиталистического общества. Комичные в своем внешне-напускном и смешном блеске городской культуры, лицемерящие даже перед богом, они отвратительны своим угодничеством, тупостью, рвачеством, мелочным эгоизмом и ничем не прикрытым «законным» хищничеством. Реалистическая струя, связанная с этими образами, разбавляется сентиментализмом, идеализацией отходящих в прошлое патриархальных отношений. Композиция романа построена на случайностях, характерных для немецких уголовных романов, из которых Каудзитес немало по-

заимствовали. К., не видящим реальной силы, могущей повернуть колесо истории, остается надеяться только на случайность. Роман является выражением отчаяния и негодования средних слоев крестьянства, понявших, что недавние всенародные вожди «национального пробуждения» удовлетворились добытыми для верхушечных слоев привилегиями, лозунги национального революционного движения превратились в пустозвонную декламацию, а общественные дела и органы самоуправления — в места наживы и самодовольного хвастовства. В этом большая общественная ценность и историческое значение романа, авторы к-рого в дальнейшем ушли с литературной арены. Тем не менее после Нейкена братья Каудзитес по праву считаются основоположниками реалистического стиля в художественной латышской литературе.

Библиография: II. K l a u s t i n s c h R., «Mehrneeku laiki», Riga, 1909; U p i t s A., Latweeschu jaunakàs rakstneezibas wehsture, Riga, 1921; S e i f e r t s T., Latweeschu rakstneezibas wehstur', Riga, 1923; K l u s s a i s, Peesihmes par latweeschu ideologyas wehsturi, Mask., 1925. *Ю. Янель*

КАФКА Франц [Franz Kafka, 1883 — 1926] — видный представитель пражской группы немецких писателей (Макс Брод, Густав Мейринк и т. п.).

К. написал 3 тт. романов и новелл; значительнейшие из них — частью незаконченные—были изданы только после его смерти (под редакцией Макса Брода). К ранним произведениям К. относится его новелла «Превращение», где главным героем является беспредельно одинокий человек. Позднее проблема одиночества ставится Кафка более конкретно. Так, в «Процессе» одиночество героя обусловливается его положением обвиняемого, в «Замке» — тем, что он чужак, и наконец в романе «Америка» неопытный юноша пр доставлен самому себе в тяжелых условиях жизни современной Америки. Этим героям противополагается определенная социальная среда: мещанство, мелкая буржуазия в «Превращении», разные социальн. прослойки крупной и мелкой буржуазии и люмпенпролетариата в «Америке».

Противопоставление одинокого окружающему его миру дается К. так, что одинокий уступает напору среды; лишь в романе «Америка» представляется возможным противоположный результат. Пессимистическое отрицание действительности проявляется у К. главным образом в том, что более одаренная личность погибает и торжествует тупое и ограниченное мещанское окружение. К. можно считать выразителем психоидеологии нисходящего класса, точнее говоря, той его прослойки, к-рая находится в оппозиции к собственному классу. Это — представитель мелкобуржуазной интеллигенции эпохи империалистической войны. Кафка принимал участие в органах немецкого экспрессионизма — «Weisse Blätter» и «Aktion». *Б. Р.*

КАЦ Моисей Абрамович [1885—] — еврейский журналист-фельетонист, член ВКП(б). С 1901—член евр. нац. соц. партии (С.С). Журналистикой занимается с 1905. С 1906 по 1912 писал гл. обр. по вопросам профдвижения, в 1907 редактировал журнал «Profesionele Bawegung» в Вильне; напечатал несколько рассказов и переводил на еврейский яз. Рихарда Демеля, Гейне. При царском режиме был 9 раз арестован. В 1913 эмигрировал в Америку, где занимался лит-рой.

В 1917 вернулся в Россию, редактировал газету «Nay zait» в Киеве. В 1919 был редактором еврейского отдела Всеукриздата (Киев); с конца 1919 до середины 1926 — в рядах американской компартии, один из редакторов еврейской коммунистической газеты «Freiheit» в Нью-Йорке. В 1930 написал первую биографию Ленина на еврейском яз.; опубликовал ряд статей по еврейской лит-ре. С 1926 по 1928 писал фельетоны в «Эмес» и был редактором изд-ва «Школа и книга» в Москве; с 1928 — редактор евсекции Центриздата.

КАШАК — *см.* «*Кассак*».

КВИТКА Григорий Федорович (лит-ый псевдоним Г р ы ц ь к о О с н о в ь я н е н к о) [1778 — 1843] — украинский писатель. Дворянин по происхождению, К. не был связан с поместьем и почти не имел соб-



ственных крепостных крестьян, жил на проценты с капитала и жалование. В классовом отношении К. явился типичным представителем обуржуазившегося дворянства, связанного культурой и традициями с дворянством, а экономическими интересами — с буржуазией. Отсюда сочетание реакционности его политических взглядов с передовыми (по сравнению с массой коренного имперского поместного дворянства) его взглядами на украинский яз. и лит-ру.

В истории украинской лит-ры К. занимает почетное место «отца украинской прозы»: своими «Малороссийскими повестями [1834 — 1837], рассказываемыми Грыцькой Основьяненко», оказал сильное влияние на всю последующую украинск. лит-ру. Старая

украинская националистическая народническая критика (Ефремов) объявила Квитку «певцом закрепощенного, подневольного крестьянства», писателем, к-рый впервые ввел в мировую литературу крепостного как определенный лит-ый тип. На самом же деле К. в своих украинских повестях почти ни единым словом не упоминает о крепостном праве и мало касается экономического положения крестьянства. Его крестьянские



А. Самохвалов. Иллюстрация к «Пану Халявскому» Квитки-Основьяненки [1930]

типы по преимуществу принадлежат к так наз. вольному казачеству, государственным крестьянам, которые пользовались значительными привилегиями (вплоть до права иметь собственных батраков) и с дальнейшим развитием города постепенно переходили в мещанское сословие. В жанровом отношении К. дал образцы сентиментальной повести («Маруся», «Искренняя любовь»), пародийно-сатирической повести («Конотопская ведьма»), юмористического рассказа («Солдатский портрет») и т. д. Выдержанные преимущественно в сказовой манере, они имитируют стиль народного рассказа.

К. писал также и на русск. яз. В 1816 появился ряд его стихотворений и юмористических фельетонов в харьковских журналах «Украинский вестник», «Харьковский демократ». Позднее [в 1829—1830] появились две части его комедии «Дворянские выборы», к-рую некоторые современники (С. Аксаков, Н. Полевой, К. Ушаков) считали образцом русской самобытной комедии; комедия была запрещена к постановке. Несколько комедий, написанных одновременно с «Дворянскими выборами», успеха не имели. Одна из них — «Приезжий из столицы», — напечатанная лишь в 1840, по своему сходству с «Ревизором» Гоголя давала повод к неоднократным сравнениям обоих произведений и попыткам установить между ними генетическую связь. В течение 30-х гг. К. пишет задуманный весьма широко сатирический роман «Похождения Пустолобова», однако под влиянием цензуры К. постепенно выхолащивает сатирическую суть романа, пока наконец не убивает ее совершенно. Появившись в 1841, роман был встречен с недоумением и успеха не имел. Расцвет литературной деятельности К. приходится на 1838—1843, когда успех украинских повестей писателя дал повод к авторизованным русским переводам. Громадным успехом пользовался роман «Пан Халявский», давший в сгущенно юмористических тонах описание украинской старосветской жизни; роман этот до последнего времени выдержал 22 изд., и собственно лишь благодаря ему имя К. сохранилось в памяти русского читателя. Из других русских произведений К. можно отметить ряд историко-бытовых очерков и статей («Головатый», «Панна Сотниковна», «Украинские дипломаты», «1812 год в провинции» и т. д.).

В последние годы жизни писатель неоднократно пытался писать в духе натурализма («Знахарь», «Ярмарка» и т. д.). Современная критика относила К. к числу непосредственных предшественников Достоевского («Бедные люди»).

Особо следует упомянуть о деятельности К. как украинского драматурга. Большой популярностью пользовались его пьесы «Шельменко, волостной писарь», «Шельменко-денщик», «Сватання», до последнего времени ставящиеся на украинской сцене в провинции. Имя героя первой из них — пройдохи Шельменко — стало нарицательным. Следует также отметить драму К. «Искренняя любовь» (Щира любість) — была переведена Островским и ставилась на петербургской сцене.

Влияние К. наиболее сильно сказалось на творчестве ближайшего к нему поколения писателей 50—60-х гг., представителей так наз. «этнографической школы». Творчество А. Стороженка, М. Номиса, отчасти П. Кулиша и др. непосредственно связано с творчеством К. Позднее эта связь становится менее заметной, хотя и не исчезает совершенно.

Библиография: І. Повісті Григорія Квітка (Основьяненка), 2 тт., СПБ., 1858; Драматические сочинения Григория Квитки (Основьяненка), 2 тт., СПБ., 1862 (оба изданы под ред. П. Кулиша); Собр. сочин. Квитки, изданное харьковским губернским земством под ред. А. А. Потебни, 6 тт., Харьков, 1887—1894 (драматические произведения сюда не вошли); Твори, под ред. В. Бойко, тт. I, III, Київ, 1918; Вібрані твори (Избранные произведения), под ред. А. Шамрай, 2 тт., Київ, 1928. В настоящее время Гиз Украины издает под ред. И. Айзенштока первое полное собрание произведений К., со вступительными статьями и примечаниями.

II. Данилевский Г. И., Украинская старина, Харьков, 1866 (первая полная биография писателя, не утратившая и в настоящее время характера первоисточника); С. Р. [Ускова], Григорий Квитка, Биографический очерк при IV т. его сочин., под ред. А. А. Потебни, Харьков, 1894; Плевако М., Г. Квітка-Основьяненко, Харьков, 1916; Бойко В., Життя та літературна творчість Г. Квіткі-Основьяненка, «Твори», т. I, Київ, 1918; Срезневский И. И., Г. Ф. Квитка и И. И. Срезневский, «Sertum bibliologicum в честь проф. А. И. Малеина», П., 1922; Айзенштокъ И., Г. Ф. Квітка; Погорілъ М. П., «За сто літ», кн. II, ДВУ, 1928; Плетньов П. О., «За сто літ», кн. V, ДВУ, 1930. Главнейшие историко-литературные работы о Квитке: Сумцов Н. Ф., Г. Ф. Квитка как этнограф, «Киевская старина», 1893, № 8; Богалей Д. И., Исторические повести и статьи Г. Ф. Квитки, там же; Горленко В., Живописец малороссийской старины, «Русский архив», 1895, № 4; Волков Н. В., К истории русской комедии. I. Зависимость «Ревизора» Гоголя от комедии Квитки «Приезжий из столицы», СПБ., 1899; Лященко А. И., «Ревизор» Гоголя и комедия Квитки «Приезжий из столицы», сб. «Памяти Л. Н. Майкова», СПБ., 1902; Батенов Н., Г. Ф. Квитка как вдохновитель Н. Гоголя. К вопросу о литературном заимствовании, Харьков, 1916; Плевако Н., О стиле и языке повести Г. Ф. Квитки «Маруся», Харьков, 1916; Айзенштокъ И., К вопросу о литературных влияниях (Г. Ф. Квитка и Н. В. Гоголь), «Изв. Отд. русск. яз. и словесности Акад. наук», т. XXIV, кн. I, II., 1919; Шамрай А., Шляхи квітчиної творчости, «Вібрані твори», т. I, Київ, 1928; Айзенштокъ І. Проти традиції (Новій Квітка), «Критика», 1928, № 10; Фінкель Ал., Майстерність «Конотопскої відьмі», «Плуг», 1928, № 11; Зеров Микола, Квитка и пізніша українська проза, «Життя й революция», 1928, № 12; Айзенштокъ І., До соціології повістей квітчиних, «Червоний шлях», 1928, № 12; см. также предисловие И. Айзенштока к изд. «Пана Халявского», Харьков, 1928. Итоги изучения Квитки подводит сб. Института Тараса Шевченко «Квітка-Основьяненко», Харьков, 1929.

III. Баженов Н. М., Г. Ф. Квитка-Основьяненко (Библиографический указатель), «Изв. Отд. русск. яз. и словесности Акад. наук», т. XV, кн. I, СПБ., 1910; Тарновский Вадим, Г. Ф. Квитка-Основьяненко (1778 — 1928), Киев, 1928.

И. Айзенштокъ

КВИТКО Лейб [Leib Kwitko, 1895 —] — современный еврейский поэт. С детства трудовая жизнь, полная нужды и скитаний. Ранние стихотворения К., вошедшие в его первую книгу «Trit» [1919], проникнуты романтическими настроениями, но и тут уже ярко проявляются пробуждающиеся в поэте, но еще не осознанные революционные устремления. Поэт сам называет себя «сыном плебса»; по словам еврейского критика поэт воплощает в себе «силу недифференцированного плебса, еще не знающего на ком и ради чего испытать ее» (Литваков). В поэме «In roytn Šturm» [1919] поэт впервые формулирует свое активное отношение к революции, порывая с наследием веков и становясь нога в ногу с «гоем» (т. е. не-евреем) в общей борьбе за новое будущее. Волна петлюровщины, захлестнувшая кровью Украину, отразилась в творчестве К. книгой стихов «1919», рисующих жуткие переживания погромов. Эта книга, написанная им в эмиграции, проникнута националистическими настроениями. В дальнейшем К. все более приближается к осознанию революции и советской действительности, становясь в ряды левых «попутчиков».

Яркой отличительной чертой, характеризующей все творчество К., является своеобразная установка на народность, сказывающаяся как в речевой стихии поэта, так и во всем построении его образов. От фольклорного гротеска «ночного рынка» с его «черным бытом» (в раннем сборнике «Trit») К. приходит к ясности и бодрости детских стихотворений, собранных в книге «Ring in Ring» [1929]. «Детские» мотивы занимают вообще большое место в творчестве К.; здесь К. дал непревзойденные в еврейской лит-ре образцы.

Последнее время К. пробует свои силы также в области прозы. После беглых фрагментарных очерков («Ba Riogrander Fel», 1928), рисующих революционную борьбу германского пролетариата в большом портовом городе, К. выступил с широко задуманным романом «Ljam un Petrik» [1930], в к-ром художественно суммирует «опыт» своего тяжелого детства.

Библиография: I. Книги стихотворений: «Trit», Киев, 1919; «Grin Gros», Берлин, 1922; «1919», Берлин, 1923; «Ring in Ring», Харьков, 1929; «Gerangl», Харьков, 1929. Проза: «Ba Riogrander Fel», Харьков, 1928; «Ljam un Petrik», Харьков, 1930. К. принадлежит также ряд переводов с украинского, белорусского и других языков.

II. Dobruschin J., Gedankengang, Киев, 1922; Ojslender N., Weg-ajn, weg-ojs, Киев, 1924; Litwakow M., In Umru, т. II, М., 1926; Winer M., Wegn L. Kwitkos Kinderlider, «Di rojte Welt», 1929, № 2—3.

III. Reizen L., Leksikon fun der jid. Literatur, B. III. 2 Ausgabe, Вильно, 1929.

А. Гуриттейн

КЕВЕДО и ВИЛЬЕГАС Франсиско [Francisco de Quevedo y Villegas, 1580 — 1645] — испанский писатель. Р. в Мадриде в близкой ко двору аристократической семье.



К. — яркий выразитель идеологии деградирующего феодального дворянства, цепляющегося за остатки «доброго старого времени». Психоидеологией этой классовой группы обусловливается, с одной стороны, его тяготение к изысканному яз. и стилю, сделавшее его одним из крупных представителей прециозной поэзии *(см.)*, с другой — сатирическое жало, направленное против измельчавшего и потерявшего сознание собственного достоинства дворянства.

Однако центром его творчества является плутовская новелла «История жизни жулика по имени Паблос, образца бродяг и зеркала пройдох» (Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños, 1626); новелла в сатирической, часто грубой и резкой форме, безжалостно клеймит разнообразные стороны испанской жизни. Столь же резкими сатирическими чертами отмечены и его «Видения» (Sueños, 1627). Большое значение в истории испанской поэзии имела и поэзия Кеведо, в которой любовная лирика и романс переплетаются с философскими сонетами и сатирическими пьесами. В поэзии, как отчасти и в прозе, К. является последователем консептизма *(см. «Испанская литература»)*, против к-рого он теоретически борется; осуждая обилие латинских слов и мифологических имен у Гонгоры, он уснащает свои произведения изысканными эпитетами, утонченными метафорами, неожиданными сравнениями, сложными антитезами и каламбурами.

Библиография: I. Obras completas, ed. M. Menendez y Pelayo, Madrid, 1897 — 1907 (изд. не закончено, вышло 3 тт.); Obras escojidas, p. E. Ochoa, P. 1842.

II. Морозов П. О., Испанский Вольтер, «Вестник Европы», 1883, XII; Mérimée E., Essai sur la vie et les œuvres de F. Quevedo, P., 1886; Soler C., Quen fué F. de Quevedo, Barcelone, 1889. *Д. В.*

КЕГЕЛЬ Макс [Max Kegel, 1850 — 1902] — немецкий поэт, наборщик, активный работник соц.-дем. рабочей печати; основал первый соц.-дем. сатирический листок «Der Nussknacker».

К. — один из первых соц.-дем. рабочих поэтов; написал популярный в Германии «Марш социалистов». Стихотворения К. печатались в соц.-дем. рабочей прессе 80-х—90-х гг., они собраны в сб. «Gedichte», серии «Deutsche Arbeiterdichtung», издаваемой Дицтцом. Произведения К., как и других ранних рабочих писателей, еще мало самостоятельны. Замечается сильное подражание напр. Фрейлиграту. Революционность этих стихотворений еще очень неопределенна. Мещанские тенденции части рабочего класса и части германской социал.-демократии еще тогда сказывались в стихотворениях некоторых рабочих поэтов, в том числе и Кегеля. Мы часто встречаем у него наряду с революционными и мещанские религиозные мотивы, умаляющие революционную значимость поэзии Кегля. *А. З.*

КЕГЕН — *см. «Японская литература».*

КЕЙРОШ Хозе Мариа, португальский писатель — *см. «Эса де-Кейрош».*

КЕЛЛЕР Готфрид [Gottfried Keller, 1819 — 1890] — немецко-швейцарский писатель, один из самых ярких представителей буржуазно-реалистического стиля периода утверждения капитализма в Германии. Сын токаря-республиканца, К. еще в 1839 выступал против поповско-реакционного переворота в Цюрихе. В 1840 — 1842 учился живописи в Мюнхенской академии художеств. В 1842 вернулся в Цюрих, где жил до 1848. Там он сблизился с немецкими политическими поэтами и писателями-эмигрантами (Л. Фоллен,



Гервег, Фрейлиграт, Руге и др.). Принимая активное участие в политической борьбе между республиканско-либеральной буржуазией и иезуитской реакцией, К. выступает в качестве политического поэта. Его боевой лозунг: «Утверждение лит-ых байбаков, что злободневно-политические события не имеют настоящей поэтической ценности — ложь». В 1846 вышел первый сборник его политических стихов: кроме страстного пафоса в этих стихах уже намечается то жизнеутверждающее отношение к действительности, к-рое впоследствии стало основой творчества К. После победы его партии К. ушел от политически-злободневной тематики. Победившее буржуазно-либеральное правительство предоставило поэту стипендию, дав ему так. обр. возможность учиться с 1848 — 1850 в Гейдельбергском университете, где он слушал Л. Фейербаха и Гетнера. Эти, а также ближайшие проведенные в Берлине годы [1850 — 1855] являются решающими в эволюции К. от идеалиста и романтика, каким он был в период своего пребывания в Мюнхене, до материалиста и реалиста. Эта эволюция, типичная для части немецкой мелкобуржуазной интеллигенции, приспособившейся после 1848—1849 к победоносно развивавшейся на основе компромисса с реакцией буржуазии, находит свое отражение в значительнейшем романе К. «Der Grüne Heinrich» (Зеленый Генрих—первая ред. 1854 — 1855, вторая, в корне изменяющая весь роман—1879—1880). Герой романа—поэт и художник, при-

надлежит к «проблематическим натурам», столь характерным для предмартовской мелкобуржуазной интеллигенции, не способной к практической жизни. Но наряду с этим Генрих — представитель новой бюргерской идеологии, философского материализма, он решительно отвергает потусторонний мир и проповедует материализм Фейербаха. Во второй редакции, расширив роман (70 глав вместо 38), К. удалил романтически-субъективистические мотивы и превратил пессимистический конец первой редакции в оптимистический.

В 1851 К. издал второй сборник своих стихов, но скоро перешел от лирики и драмы (отрывок «Тереза») к новелле, к основному жанру стиля утверждавшей себя буржуазии (в сущности роман «Зеленый Генрих» также состоит из серии новелл, объединенных личностью главного героя). В 1855 он вернулся на родину в Цюрих, где служил 15 лет в должности городского писаря. В 1856 вышел первый том новелл «Люди из Сельдвилы» (Die Leute von Seldwyla); лучшие из них: «Romeo und Julia auf dem Dorfe», «Die drei gerechten Kammacher» и др.; новеллы эти, как и «Зеленый Генрих», отличаются богатством красок (современник Келлера, драматург О. Людвиг, сравнивает его новеллы с полотнами Тициана и Джорджоне), необыкновенной силой вымысла и реалистического изображения. В позднейших сборниках—«Семь легенд» (Sieben Legenden, 1872), «Цюрихские новеллы» (Zürcher Novellen, 1878)—объективно-реалистическое изображение окончательно торжествует над романтическим воображением. К. считается одним из лучших новеллистов в немецкой лит-ре (П. Гейзе называет его «Шекспиром новеллы»). Своего наивысшего мастерства К. достигает в сборнике «Семь легенд», где превращает католически-аскетические мотивы потустороннего мира в земные, материальные, жизнеутверждающие, исходя из той основной для его мировоззрения идеи, что атеизм лучше всего способствует поэзии и искусству и что, в противовес идеализму, отказ от мыслей о потустороннем мире послужит поэзии лишь на пользу. К. до конца своей жизни оставался верным идеалам либеральной просветительской буржуазии и материалистическому мировоззрению. «Наука,—писал К.,—должна помогать народу переходить в действие. Когда философы не популяризируют своих открытий, тогда попы и мракобесы берут на себя эту работу и делают ее таким образом, что это служит лишь им самим на пользу».



Гальм. Иллюстрация к «Трем праведным гребенщикам» Келлера (Мюнхен, 1920)

Последний сборник стихов К. «Эпиграмма» (Das Sinngedicht, 1882) и большой исторический роман «Martin Salander» [1886], трактующий о борьбе двух поколений (отцов и детей), значительно слабее предыдущих его вещей.

Библиография: I. На русск. яз.: Ромео и Джульетта в деревне, Повесть, СПБ., 1858; Знамя семи, Повесть из швейцарской жизни, «Русское богатство», 1881, II—III; Gesammelte Werke, 10 Bde, 1 Aufl., 1889—1890, подготовлено самим К.; Nachgelassene Schriften und Dichtungen, 1893; историко-критич. изд., Maync, 6 Bde, 1921—1922, Nussberger, 8 Bde, 1921, J. Frainkel, 10 Bde, 1927; G. Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher, 3 Bde, hrsg. von J. Bächtold, 1892—1896 (нов. изд. 1915); Briefwechsel mit Theodor Storm, hrsg. von A. Köster, 1904; Briefwechsel mit Paul Heyse, hrsg. von Kahlbeck, 1919; Briefwechsel mit J. Widmann, hrsg. von Max Widmann, 1922.
II. Аксельрод Ида, Готфрид Келлер, в кн. «Литературно-критические очерки», Минск, 1923; Brahm O., G. Keller, 1863; Köster A., G. Keller, 1899—1917; Baldensperger, G. Keller, sa vie et ses œuvres, 1899; Huch R., G. Keller, 1904; Brunner P., Studien und Beiträge zu G. Kellers Lyrik, 1906; Waldhausen E., Die Technik der Rahmenerzählung bei G. Keller, 1911; Witkop, G. Keller als Lyriker, 1911; Beyel F., Zum Stil des «Grünen Heinrich», 1914; Jaeggi Fr., G. Keller und Jean Paul, 1914; Beckenhaupt K., Die Entstehung des «Grünen Heinrich», 1915; Weinmann-Bischoff A., G. Keller und die Romantik, 1917; Leitzmann A., Die Quellen zu G. Kellers Legenden, 1919; Schaffner P., «Der Grüne Heinrich» als Künstlerroman, 1919; Spitteler K., G. Keller, 1920; Ermatinger E., G. Kellers Leben, Bde I—III, 1922; Enders C., G. Keller, 1921; Settelo P., Symbolische Kunst bei G. Keller, 1921; Gleichen-Russ A., Von G. Kellers Weltanschauung, 1921; Maync, G. Keller, 1923; Köster A., G. Keller, 4 Aufl., 1923; Neis E., Romantik und Realismus in G. Kellers Prosawerken, 1930.
III. Bächtold J., G. Kellers Bibliographie, 1897. *Ф. Шиллер*

КЕЛЛЕРМАН Бернгард [Bernhard Kellermann, 1879 —] — немецкий писатель. Р. в Фюрте, сын чиновника. Занимался живописью. Много путешествовал: Италия, Франция, Англия, Америка, Япония, Персия и СССР. В империалистическую войну был военным корреспондентом «Берлинер Тагеблатт».

К.— неоромантик. Мы находим у него все отличительные черты неоромантизма: культ личности, ее чувств и настроений и противопоставление ее обществу, отход от подлинной жизни в мир грез, психологических изломов.

В первом романе К. «Иестер и Ли» [1904] особенно выпукло изображена расслабленность копающихся в себе интеллигентов. Вместо психологического анализа дается только «настроение». Во втором романе — «Ингеборг», отмеченном сильным влиянием Гамсуна, много места уделено мотиву одухотворенной природы, к-рая служит зеркалом

болезненных переживаний героя, преклоняющегося перед ее стихийными силами. Герой (князь) взят вне социально-классовой среды, но вся книга ясно говорит о его классовой природе. Против «опустошающих душу», «обескрыливающих» ее материализма и атеизма К. написал, подражая Достоевскому, роман «Der Tor» (1909, в русском переводе — «Идиот»). При явном сочувствии автора викарий Грау рассуждает здесь так: «Человечеству угрожает банкротство, если оно не вспомнит о самом ценном—душе. Не-



смотря на гигантский прогресс цивилизации, современному человечеству недостает самого главного — чувства. Оно потеряло пламенную веру средневековья, его углубленный мистицизм. Нет больше мощных движений, энтузиазма, возвышенных идеалов и нет мистерии, чувства». Мелкий буржуа, К., с его презрением к городу, не заметил «мощного движения» пролетариата, как он никогда не замечал борьбы классов. «Борьба» самодовлеющих личностей с самими собой, узко личные коллизии — вот исключительная сфера его внимания. Правда, в романе «Море» [1910], вдохновленном Стриндбергом, выражен некоторый протест против прогнившей буржуазной цивилизации, против чрезмерной эксплоатации масс. Среди бретонских рыбаков, тружеников моря, ведущих тяжелую и примитивную жизнь, поселился горожанин, бежавший от большого города, от всех условностей его культуры. В описании жизни рыбаков, моря и настроений, возникающих в этой обстановке у разочаровавшегося во всем горожанина,—суть всего романа. Пятый роман К. «Туннель» [1913] как будто выходит из узкого круга сугубо личных переживаний; в нем писатель впервые подходит к социальным проблемам. «Песней песней личности и культурной работы» называют это произведение. Но поэмы творческих достижений цивилизации все-таки не получилось. К. дал яркую картину развития индустриальной техники и достижений человеческого гения; последними писатель оправдывает жестокость поступательного движения капитализма. Фигура инженера Аллана все заслоняет. Стихийное волнение рабочей массы, к-рая дана лишь схематично, кончается ее смирением и покорностью. Даже в тех немногих своих произведениях, где К., отдавая дань требованиям времени, спускается с высот романтической мистики, христианского идеализма и неврастенической эротики, он нигде не дает образа живого рабочего. Не только рабочая среда, но и революционное (или хотя бы общественное) движение незнакомы ему, главное, психологически чужды. Масса, поскольку о ней упоминается в «Туннеле», обманываемая, эксплоатируемая, отчаявшаяся и погибающая, — всегда «чернь», а капиталисты—«богатство, власть, гений и смелость». К. преклоняется перед этими «всемогущими людьми, шествующими по земному шару, как призраки золота, созидающие и разрушающие», и дает идеализированный образ капиталиста, а рабочего превращает в автомат. Гимном капиталу как «самой великой державе мира» кончается книга Келлермана.

На империалистическую войну 1914—1918, в к-рой Германия потерпела крушение, К. отозвался романом «9 ноября» (Der 9 November, 1921). Построен он на сопоставлениях: праздная, веселая и себялюбивая жизнь так наз. высших кругов,—ужасы фронта, разорение и нищета в городах. Но это «здесь» характеризуется с большой художественной законченностью и выпуклостью, а «там» почти не изображается, за исключением нескольких небольших картин; о нем лишь напоминается в риторических вставках. Революционная среда представлена только эпизодической, нежизненной фигурой прорицающего юродивого из интеллигентов, мистика и пацифиста. «Картина революции в общем мало удалась К., представляя сюжет, непривычный для его таланта, ограниченного буржуазными тенденциями... Смысла Октябрьской революции он совершенно не понял» (В. Фриче). Конечно К. сочувствует идеалистическому представлению об освобождении человечества, но он нигде не высказывается против буржуазно-капиталистического строя и его основы—частной собственности. В годы инфляции и величайших потрясений К. выпускает роман, в котором даже эпоха не определена — роман на тему личной любви и отречения от нее («Случай из жизни Шведенклея», 1923). Если в «Ингеборг» эта сугубо личная тема местами звучала с силой неподдельной искренности, то через семнадцать лет она потеряла свою действенность. В революционную эпоху писатель увидел только уединившихся в свой сытый личный мирок богатых холостяков, вздыхающих о молодости. Поэт душевных изломов, болезненного (и ограниченного узко личными этическими переживаниями) альтруизма, К. наряду с образами слабовольных неврастеников всегда стремился дать также образ «сильной личности». Та-

ковы, напр., его Мак-Аллан (роман «Туннель») и Хехт Бабенберг («Братья Шелленберг»). Но зыбкое психологическое построение последнего романа рушится: Венцель Шелленберг — олицетворение «здорового» эгоизма и деляческих инициативы и энергии—под влиянием раскрывшейся измены жены сдает свои позиции, «перерождается» и становится жалким продолжателем раньше так высмеиваемых им «реформаторских» планов своего брата. В рассказе «Die Heiligen» (Блаженные, 1922) К. возвращается к приемам своего первого периода, но написан он в ином идеологическом плане. «Блаженные» — мученики идеи-мечты, «чудаки», маниаки вселенской любви, несущие на себе крестную ношу альтруизма. Показательно «место действия»: поэт как бы хочет сказать, что истинная, бескорыстная и жертвенная любовь сохранилась только у безумных. Они — великомученики идеи альтруизма. Природа понимает их, ее сердце бьется созвучно с их чуткими сердцами. Совесть человечества укрылась в душах сумасшедших, превратив их в «святых». Только атмосфера глухого отчаяния и разочарования во всей буржуазной культуре могла породить подобное произведение. Однако решительно порвать с буржуазной цивилизацией, к-рая своим «бездушным машинизмом» убила «совесть человечества», писатель не может. И в этом произведении, как и в предыдущих, К. является типичным выразителем идеологии мелкой буржуазии, «одной стороной своей души» презирающей капиталистический мир, а «другой» — преклоняющейся перед ним. Эта «двойственность» писателя сказалась и на стиле его произведений.

По манере письма К.—импрессионист. Фактура стиля К. — музыкального характера. Он пишет короткими фразами, прекрасно владея ритмом слова. Созвучные гимны одухотворенной природы и одинокой, замкнувшейся в себе личности, живущей, поющей и страдающей в своем мире мечты и тоски, сливаются в элегическую симфонию мягких красок и нежных звуков, пронизываемых («Ингеборг») диссонансами страдания и боли. В «Иестер и Ли» и особенно в «Ингеборг» нет почти никаких событий, и центр тяжести не в совершающемся, а в том, как оно отражается в душе главного персонажа. Действие совершается в психике героя и только отсюда проецируется на внешний мир.

Но наряду с картинами реалистического импрессионизма К. прибегает и к символам. Непосредственное восприятие природы переходит у него в мистицизм, во «вселенское» чувство, богоискательство (Грау, «вдыхающий» бога, к-рый повсюду, и т. п.). В «9 января» он отдал дань экспрессионизму, перегрузив роман духами убитых, поднимающихся из могил, кошмарами и лихорадочными фантазиями. Главные и почти единственные персонажи в романах К., его «герои»: художник («Иестер и Ли»), князь («Ингеборг»), священник («Идиот»), инженер и капиталист («Туннель»), богатый архитектор («Шведенклей»), крупный предприниматель («Братья Шелленберг»), сумасшедший («Блаженные»).

Кроме романов К. написал две книги о Японии («Ein Spaziergang in Japan» и «Sassa Ioassa»), книгу о Персии, военные дневники — «Der Krieg im Westen» [1915] и «Der Krieg im Argonnenwalde» [1916] и пьесу «Die Wiedertäufer von Münster» (Мюнстерские перекрещенцы, 1925). Последняя трактует о религиозном коммунистическом движении в средние века. Характерно, что К. для изображения типов правдоискателей должен был обратиться к далеким временам.

Не являясь писателем революционным, К. лойяльно относится к СССР (он — член О-ва друзей новой России).

Библиография: I. Все романы К. переведены на русск. яз. и имеются в различных изданиях.

II. Фриче В., Новейшая европейская литература, вып. I, М., 1919; Его же, От войны до революции, «Красная новь», 1921, № 2; Левман С., Рабочий в западной литературе, «На посту», 1923, № 4; Мáца И., Литература и пролетариат на Западе, М., 1927; Лукьяновский Б. К., Сб. «Иностранные писатели в школе», М., 1927; Wien A., Die Seele der Zeit, 1921; Stammler W., Deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Bresl., 1924.

III. Тарсис В., Старцев И., Урбан С., Современные иностранные писатели, Гиз, М.—Л., 1930.

Б. Гиммельфарб

КЕЛТУЯЛА Василий Афанасьевич [1867 —] — современный литературовед. Родился в Кишеневе, Бессарабской губ., в семье кустаря. Учился в приходской школе, затем в гимназии, к-рую окончил в 1887.



Окончил Историко-филологический ин-т в СПБ. С 1891 преподавал латинский яз., русский яз., русскую лит-ру в средних учебных заведениях в Петропавловске, а с 1895 в СПБ. В 1912 читал лекции по методике русской лит-ры на курсах по подготовке преподавателей средних школ. С 1919 до 1922 — 1923, т. е. до слияния с Ин-том им. Герцена, состоял профессором в Педвузе им. Некрасова в Петрограде. С 1923 и до настоящего времени состоит штатным профессором ЛГУ, возглавляя кафедру фольклора и русской лит-ры до XIX в. Основной и наиболее фундаментальной работой К. является его «Курс истории русской

лит-ры до XVIII в.» в двух книгах (СПБ., 1906, и СПБ., 1911; первая в 1913 вышла вторым изд.). Сокращенный учебник для средней школы, написанный на основании этого курса, был отвергнут Ученым комитетом министерства народного просвещения. Автору вменялось в вину то обстоятельство, что он подходит к материалу с точки зрения «спорной» социально-экономической теории и в своих пересказах памятников иллюстрирует теорию исторического материализма. Работа К. по истории русской лит-ры вызвала сочувственный отзыв Г. В. Плеханова и ряд рецензий, в к-рых отмечалась близость К. к марксизму. Для того времени книги К. несомненно представляют выдающееся явление в истории русской науки о лит-ре. Подходя исторически к взглядам на историю русск. лит-ры, К. отверг «народническую» точку зрения, явившуюся, по мнению К., результатом не научного исторического исследования, а сложившуюся в процессе развития русской демократии в XVIII—XIX вв. Отвергая народническую точку зрения на русский литературный процесс, К. выдвинул, хотя и недостаточно четко, принцип классового деления русского общества. Отзывы на работу К. вызвали его злопыхательский по отношению к марксизму ответ, в к-ром он подчеркнул свое расхождение с экономическими материалистами в следующих пунктах: 1. Экономику он ставит не на первое, а на третье место, 2. публицистический момент выбрасывается им совершенно, 3. своим методом он провозглашает чистый объективизм. Возражая своим рецензентам против зачисления его сторонником экономического материализма, К. конечно был прав, т. к., несмотря на все положительные стороны, его работа никак не может быть названа марксистской. Современное марксистское литературоведение сравнительно легко обнаруживает методологические недочеты трудов К.: отсутствие понимания лит-ры как идеологического отражения борьбы классов, неверное решение проблемы отбора материала, его классификации, чрезмерную описательность, эмпиризм и т. д.

Приближаясь к марксистскому литературоведению в период его начального становления, К. разошелся с ним впоследствии, от конкретных историко-литературных работ перейдя к изложению системы своих теоретических воззрений на литературоведение. Его «Метод истории лит-ры» — книга сугубо схоластическая. Проблема метода низведена К. до степени частичного и вспомогательного приема — он различает «методы» социально-генетический, формально-эволюционный, филолого-генетический и много других, эклектически сочетая их друг с другом. Идя в разрез с марксистским воззрением на поэтическое произведение как на специфическую образную форму классовой психоидеологии, К. трактует его как объект «воздействия» разнообразных внешних факторов. Теория факторов, с к-рой так ожесточенно боролись и будут бороться марксисты, воскрешена К. в наиболее плюралистической и механистической ее вариации.

Библиография: I. Курс истории русской литературы, ч. 1, кн. I, СПБ., 1906 (изд. 2-е, перераб. и дополн., 1913), кн. II, СПБ., 1911; Краткий курс истории русской литературы, СПБ., 1908 (то же, изд. 2-е, 1912), кн., II, П., 1915; Предмет, задачи и метод истории литературы, «Родной язык в школе», 1919, кн. I; Основы историко-материалистического подхода к изучению литературных произведений, там же, 1924, кн. VI; Историко-материалистическое изучение литературного произведения, Л., 1928; Метод истории литературы (Схема историко-литературного познания), Л., 1928; Слово о полку Игореве. Тексты, перевод, примеч. и объяснительные статьи, Гиз, М.—Л., 1928; Былины, тексты, примеч. и объяснительные статьи, Гиз, М.—Л., 1928 (изд. 3-е, 1930).

П. Гросман-Рощин И. С., Организованная путаница, «На литературном посту», 1926, № 7—8; Полянский В., Историко-материалистический метод проф. Келтуяла, «Печать и революция», 1926, № 8; То же, в кн. «Вопросы современной критики», М., 1927. Рецензии: Виноградова Н. в «Изв. отд. русского языка и словесности Академии наук», т. XI, СПБ., 1906; Сакулина П. Н. в «Вестнике воспитания», 1906, XIII; Яцимирского в «Русской школе», 1906, XI; Коробкин Н. в «Русской школе», 1912, II, Нусинова И. в «Вестнике Комакадемии», 1927, кн. XX; Рогожина И. в «На литературном посту», 1928, № 6; Ларского Л. в «Читателе и писателе», 1928, № 10, и другие.

М. Добрынин

КЕЛЬТСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ—лит-ры кельтских народов *(см. «Кельтские языки»)*. От лит-ры континентальных кельтов до нас ничего не сохранилось ввиду запрета записывать свои произведения, лежавшего на друидах и поэтах. Мы располагаем лишь свидетельством древних о том, что у галлов были какие-то космогонические и героические поэмы. Что касается лит-ры островных кельтов, то в XIX в. были сделаны две попытки их синтетической характеристики. Первая из них принадлежит Э. Ренану («La poésie des races celtiques», в «Essais de morale et de critique», 1859), к-рый считает главными свойствами кельтской поэзии абстрактность, кротость, пассивность, мечтательность. С другой стороны, Matthew Arnold («The Study of Celtic Literature», 1867) считает таковыми страстность чувств, фантастичность и меланхолию. Обе эти характеристики, содержащие некоторую долю истины (особенно—вторая), весьма односторонни и страдают отсутствием учета социальных условий, а также недостаточным знакомством с материалом. Островные К. л. распадаются на два периода — до реформации (период национальной независимости) и после (период порабощения Англией). В первый период, насквозь феодальный, литература носит ярко аристократический характер, так как профессиональные поэты и рассказчики *(см. «Барды»)*, состоя на службе у королей и князей, выражают преимущественно их династические и националистические интересы. Господствующими жанрами в Ирландии являются эпос и история, в Уэльсе — лирическая поэзия. Основные особенности К. л. по сравнению с континентально-европейскими лит-рами той эпохи—национальная замкнутость (особенно в Ирландии), областной характер, прозаическая форма эпоса полное отсутствие драмы, обилие сатиры

схоластическая виртуозность метрики, идущая нередко в ущерб содержанию, крайняя консервативность форм и стиля. Во второй период К. л. все более подвергаются влиянию европейских лит-р (больше всего английской), особенно в XIX в., когда в Ирландии и Уэльсе впервые начинают писать романы, а затем и драмы. Однако все эти произведения носят характер слабых, мало оригинальных подражаний, отмеченных тем же условным традиционализмом. Демократические тенденции можно изредка встретить лишь в устной народной лит-ре (сказки, песни), крайне развитой у кельтов. Бретонская художественная лит-ра обоих периодов крайне скудна, а шотландская является сколком с ирландской *(см. подробнее «Бретонская», «Валлийская», «Ирландская» лит-ры)*. Дважды элементы фантастики и чувствительности в К. л. повлияли на европейские лит-ры: в XII в., дав сюжеты для романов Круглого стола, и в XVIII в.—через посредство «Оссиана» Макферсона [ок. 1762].

Библиография: Arbois de Jubainville, Littératures celtiques, vv. 1—10, 1883—1901; Le Braz A., Théâtre celtique, 1905; Tourneur V., Histoire des études celtiques, 1905; Zimmer H., Die keltischen Literaturen, в томе «Die romanischen Literaturen und Sprachen mit Einschluss des Keltischen», в серии «Die Kultur der Gegenwart» P. Hinneberg'a, Teil I, Abt. XI, I, 1909; Dottin G., Les littératures celtiques, 1924. *А. Смирнов*

КЕЛЬТСКИЕ ЯЗЫКИ — одна из групп так наз. индо-европейских яз. *(см.)*. Ближе всего К. яз. стоят к италийской группе, разделяя с нею ряд новообразований в морфологии. Что касается большой общности словарного запаса К. яз. с германскими, то она объясняется очевидно долгим культурным обменом, зависящим от древнего соседства этих народов. Распространение К. яз. шло параллельно с расселением кельтов, к-рые из своей первоначальной родины (между Рейном и Дунаем) проникли сначала в Северную Германию, затем около 800 до христ. эры—на Британские острова, около 600-х гг.—в Галлию, около 500-х гг.—на Пиренейский полуостров, около 400-х гг.—в область между Дунаем и Альпами, в Богемию и в Сев. Италию, а в III веке в Грецию и Малую Азию (галаты). Но всюду К. яз. смешивались с говорами туземного населения (среди к-рого завоеватели-кельты оказывались в решительном меньшинстве) и окрашивались их чертами. Это обстоятельство, в связи со скудостью дошедших до нас остатков континентально-кельтского яз. (на территории древней Галлии), мешает нам составить ясное представление о древних К. яз., относящихся к раннему периоду расселения кельтов и являвшихся несомненно уже в ту пору конгломератом диалектов, лишенным строгого единства. Но многочисленные следы К. яз. мы находим в европейской топономастике, напр. в названиях Рейна (Rēnos), Дуная (Danuuios), Вены (Vindo-bōna) и т. п. По-настоящему нам известны лишь островные К. яз., частично выжившие до наших дней *(см. «Бретонский яз.», «Валлийский яз.» и «Ирландский яз.»)* и распадающиеся на две ветви: 1. гаэльскую (или гойдельскую) и 2. британскую (или британскую, иногда, менее точно, называемую также кимрийской или кимрской). К гаэльской ветви относится ирландский (или ирский) яз., а также шотландский (или эрский) и мэнкский, к-рые оба являются собственно диалектами ирландского; к британской ветви, охватывавшей до англо-саксонского завоевания [V в. христ. эры] всю Англию, принадлежат валлийский (или кимрийский) яз. и корнийский (вымерший в XVIII в. яз. английского Корнуолла) вместе с бретонским, к-рый является продуктом смешения и диалектального развития двух предыдущих на почве Арморики (французской Бретани).

Библиография: О яфетидизмах в К. яз. см.: Марр Н. Я., акад., Из поездки к европейским яфетидам (Яфетический сборник, III); Holder A., Altkeltischer Sprachschatz, 1891 (этимологический словарь К. яз.); Stokes Wh. und Bezzenberger A., Urkeltischer Sprachschatz, 1894 (работа, сильно устаревшая; готовится новое, переработанное издание); Tourneur V., Esquisse d'une histoire des études celtiques, 1905; Pedersen H., Vergleichende Grammatik der keltischen Sprachen, 2 Bde, 1908—1913; статьи Zimmer H., в томе «Die romanischen Literaturen und Sprachen», 1909 (в серии «Die Kultur der Gegenwart» P. Hinneberg'a); Thurneysen R., Die Kelten in ihrer Sprache und Literatur, 1914; О нынешнем состоянии К. яз. см. ст. Zimmer'a H. в «Preussische Jahrbücher», тт. XCII [1898], XCIII [1898] и XCIX [1900]. *А. Смирнов*

КЕМАЛЬ-НАМЫК [1840 — 1888] — турецкий поэт, беллетрист и революционер. Р. в семье главного астронома дворца турецкого султана. Первые его стихи написаны в духе застывших канонов турецкой поэзии. Резкий



поворот в творчестве К.-Н. совершается с его вступлением в политическое о-во «Ени-Османлылар» (Новые османцы), организованное военно-чиновничьей верхушкой османской империи. Это общество боролось за конституционный режим, за просвещенную монархию против восточно-мусульманского самодержавия, и К.-Н. как один из передовых представителей буржуазной мысли второй половины XIX в. вел активную борьбу с османским деспотизмом в рядах этого общества. Османское правительство всячески старалось изолировать К.-Н., высылая

его в самые отдаленные губернии в качестве губернатора.

Наибольшего расцвета творчество К.-Н. достигло в годы его борьбы с самодержавием. В эти годы он редактирует революционную газету «Хуррийэт» (Свобода), издаваемую в Лондоне; активно участвует в газетах «Тасвир Эфкяр», «Мухбир», «Ибрет», «Хадика», «Дюжен» и т. д.

Образы родины, «национальной» героики и идея патриотизма являются основными в произведениях К.-Н. Почти все стихотворения последнего периода—роман «Джезми», пьеса «Ватан» и др.—насыщены этими идеями. Родина в опасности, враги (внутренний деспотизм и внешние интервенты) душат родину и нацию,—вот та картина страны, к-рая дается Кемаль-Намык. Как один из идеологов молодой турецкой буржуазии он бросает все свои силы на фронт борьбы за «свободу и родину». Отсюда его национализм, патриотизм, революционный энтузиазм; обращаясь к султану, Кемаль-Намык говорит: «Невозможно уничтожить свободу жестокостью и деспотией; старайся, если можешь, уничтожить разум у человечества». Но турецкая буржуазия встречается с яростным сопротивлением турецкого феодализма. Преследуется всякое новое начинание, запрещены слова «свобода», «революция»; вожди революционного движения беспощадно истребляются. Вдобавок революционное движение захватывает только верхи общества, совершенно оторванно от массы, от народа. Отсюда пессимизм, упадочничество у Кемаль-Намыка. Отсюда его обращение к богу, к духу.

Вообще для К.-Н. характерна двойственность, разрыв формы и содержания. Борясь в своей критической работе («Тахриби Харабат») со старой средневековой лит-рой и идеологией, К.-Н. в своих поэтических произведениях широко пользуется формами, образами, жанрами средневековой лит-ры. Это — результат разрыва между возможностью и действительностью у турецкой буржуазии второй половины XIX в. Отсюда и половинчатость, незаконченность революционности К.-Н. и его уход в историческую национальную героику. В этом отношении характерны его произведения «Джезми», «Девр-и Истила», «Барикай-и Зафер» и т. д., где К.-Н. изображает «героическое» прошлое турок.

К.-Н. в истории новой турецкой лит-ры известен как первый драматург и романист, поэтому совершенно справедливо наряду с Шинаси *(см.)* К.-Н. считают основоположником танзиматской лит-ры *(см. «Турецкая литература»)*—первой фазы развития буржуазной лит-ры Турции.

Наряду с художественным творчеством К.-Н. занимался исследовательской работой в области экономики и истории. В этом отношении характерна его недописанная «Османская история», где Кемаль-Намык пытается дать научный анализ исторического процесса Турции.

Библиография: I. Произведения К. (на турецком яз.): Ватан, Завалли Чочук, Акиф-бей, Гюльнюхаль, Кара-Бела, Джелаледдин-Харезм-шах, Джезми, Интибах, Тахриб-и Харабат, Рея, Девр-и Истила, Барикай-и Зафер, Эврак-и Перишан, Книже Мухасарасы, Османли-Тарихи и много др. статей и стихов в газетах. «Тасвир-и Эфкяр», «Хуррийэт», «Мухбир», «Ибрет» и т. д.

II. Хикмет И., История турецкой литературы, т. I, ч. 1, Баку, 1925; Хабиб И., История новейшей турецкой литературы, Константинополь, 1926; Гордлевский, Очерки османской литературы, М., 1916. *Али-Назим*

КЕМП Гарри [Harry Hibbard Kemp, 1883—] —современный северо-американский писатель. Идеологически примыкает к радикально настроенной мелкобуржуазной интеллигенции. Автор двух автобиографических романов «Tramping on Life» (Жизнь в бродяжничестве, 1922) и «More Miles» (Многие мили, 1927), К. однако по преимуществу лирический поэт. Его лирика посвящена быту американских «трампов» (бродяг), она проникнута романтикой приключений; для нее показательна неопределенность положительных устремлений, характерная для деклассирующейся мелкой буржуазии; радикализм К. не выходит за пределы отрицания общепринятой буржуазной морали; все его искания ограничиваются этической сферой. Творчество К.—особенно в начале его деятельности—не было чуждо религиозного мистицизма: см. его драму «Judas» (Иуда, 1910) и стихи «The Passing God» (Проходящий бог, 1919).

Библиография: I. Исповедь американца (Tramping on Life), Гиз, Л., 1926; The Cry of Jouth, 1914; Chants and Ballads, 1920; The Sea and the Dunes, 1926.

III. Тарсис В., Старцев И., Урбан С., Современные иностранные писатели, Гиз, М., 1930. *А. Е.*

КЕННИ Роуленд [Rowland Kenney] —английский рабочий писатель, автор книги рассказов «Котомка разносчика» (A peddlar's pack, London, 1923). К. описывает только то, что проходит непосредственно перед ним, он подымается лишь до наивно-реалистического воспроизведения действительности. Но эмпиризм рабочего писателя резко отличается от эмпиризма в буржуазном стиле и не носит узко субъективного и случайного характера последнего. К. воспроизводит окружающее непосредственно, без обобщения, но поскольку он обращается к тем сторонам жизни рабочего класса, к-рые находятся в прямой связи с производственными отношениями и с положением пролетариата в буржуазном обществе—его очерки приобретают характер типического и социального изображения. Кенни почти не выявляет своего отношения к окружающей действительности, у него нет сознательного протеста против капиталистического строя, он ограничивается описанием обычной жизни рабочих-середняков, далеких от политики и в то же время вынужденных иногда выступать против буржуазии (рассказ «Стачечный девиз Кези»). В связи с неуспехом первого сборника рассказов К. перестал писать.

Библиография: Пригвоздили, перев. П. Охрименко, изд. «Огонек», М., 1926. Один рассказ К. включен в сб. «Писатели Молодой Англии», перев. П. Охрименко, изд. «Огонек», М., 1930. *О. Д.*

КЕПРЮЛЮ-ЗАДЭ Мехмед Фуад [1890 —] — турецкий поэт, литературовед и историк. Впервые на лит-ое поприще выступил в качестве поэта. Его поэтическое развитие прошло все фазы от богемно-декадентской школы — «Фэджр-и Ати» (Заря грядущего) до национализма (пантуркизма) школы Зия Гёг-Алп *(см.)*. Первые поэтические произведения К.-З. написаны в период революционного брожения, накануне крушения абдул-гамидовского режима, и отражают богемно-декадентские умонастроения либерально-буржуазной интеллигенции, неспособной выйти из противоречий своего социального бытия и классовой психологии. Следующий этап его поэтического творчества — резкий переход на сторону радикально-буржуазного национализма, действенной борьбы, просветительства и народничества. Национальная героика, шовинизм («Песня Мериджа», «Ямачларда Кавал» и др.), национальная мифология, с одной стороны, и народно-дидактическая, просветительская (стихотворный сборник о Ходжа Насреддине) — с другой, являются характерными чертами творчества Кепрюлю-Задэ данного периода, отмеченного совместной работой с Зия Гёг-Алп.

Наряду с поэтическим творчеством К.-З. занимался критикой и исследовательской работой в области истории тюрко-татарских лит-р и научного литературоведения. Именно своей научно-литературоведческой работой известен К.-З. не только в Турции, но и в Западной Европе и в Советском Союзе.

Первые научно-критические работы К.-З. относятся к изучению турецкого фольклора и древних форм искусства, лит-ры, быта и религии у турок. Наряду с этим он активно участвовал в борьбе современных ему творческих течений, защищая творчески-философскую платформу группы «Фэджр-и Ати», отстаивавшей теорию чистого искусства, свободного творчества и т. д. Основные идеи К.-З. последующего периода находятся в органической связи с социологической системой Зия Гёг-Алп. К.-З. ведет борьбу за «национальную» литературу. Эта лит-ра с точки зрения К.-З. должна быть насыщена национальными идеалами, должна быть «национально-индивидуализированной»; К.-З. проповедует полнейшую «европеизацию формы», т. е. «техники» литературного произведения; но вместе с тем он настаивает на самобытности, национальном «духе» произведения; ибо форма в искусстве — это общая вненациональная категория, она — общечеловечна; содержание же, дух лит-ры и искусства, как полагает К.-З., по существу национально. Отмечая полнейшее непонимание этого вопроса современными турецкими писателями, К.-З. пишет: «Если бы наши романисты и поэты последнего времени не усвоили вместе с европейской техникой французский дух и нравственность, то современный турецкий роман не превратился бы в неуклюжий французский роман с переименованными на турецкий лад персонажами». В тесной связи с этим своим утверждением К.-З. выдвигает лозунг «национального» турецкого образа в литературе.

Идеология К.-З. получила свое яркое выражение и в его концепции истории тюрко-татарских лит-р. Общие литературоведческие предпосылки его целиком совпадают с социологией Зия Гёг-Алп. Культура—выражение «национального разума», а лит-ра — часть этой культуры, «отражение национального духа и жизни» — основной тезис К.-З.



Поэтому он целиком строит свои труды на основе историко-культурного метода. Этим и объясняется, что специфика лит-ры не существует для К.-З.; лит-ра для него тождественна с наукой, моралью, политикой не только по содержанию, но и по форме. Кроме того для К.-З., так же как и для Зия Гёг-Алп, единственной исторической реальностью, обусловливающей возникновение и развитие лит-ры, является народ-нация, его дух и разум. «Лит-ра каждой нации может считаться самым верным зеркалом для показа национального духа и жизни». Поэтому задачу историка лит-ры К.-З. видит в «показе проявления национального разума в лит-ре». «Историк лит-ры должен стремиться к анализу и объяснению национального гения» во всех умственных проявлениях его.

Эти идеалистические предпосылки методологии К.-З. получают свое полное осуществление в его трудах. Лит-ру всех тюрко-татарских народов, начиная с якутов и кончая азербайджанцами и анатолийскими турками, К.-З. объявляет единой, органически цельной лит-рой единой нации — турок. К.-З. настаивает на таком изучении тюрко-татарских лит-р, к-рое исходило бы из тезиса «цельного единства» их и выявило бы закономерность развития и проявления в них турецкого национального духа. «Турецкая лит-ра не может быть до конца освещена до тех пор, пока она не будет изучена

как одно органическое целое, с учетом связей и соотношений всех турецких наречий от древних источников и до наших дней». Отдельные же национальные лит-ры узбеков, татар, башкир и т. д. объявляются К.-З. только «провинциальными ветвями всеобщей турецкой лит-ры».

Во втором издании своей «Истории турецкой лит-ры» К.-З. отмечает также существование лит-р отдельных групп и классов. Но и эти классовые различия по мнению К.-З. не переходят в противоположности идеологии борющихся классов, а сами, в свою очередь, представляют различные формы проявления единой национальной сущности.

Теория К.-З. явилась научным выражением турецкого национализма, пантуркизма в Турции после прихода к власти младотурок. Она по своей классово-политической направленности стремится к объединению эксплоататорских классов тюрко-татарских народов во главе с Турцией в единый халифат. Как и учение Зия Гёг-Алп, эта концепция стала знаменем всех реакционных слоев интеллигенции тюркских республик нашего Союза в их борьбе против марксизма. Необходимо отметить, что националистически-буржуазная интеллигенция в Азербайджане и других республиках (Мусаханлы, Эмин Абид и др.) пыталась соединить теорию К.-З. с марксизмом, несмотря на то, что сам К.-З. во многих своих работах, в особенности в статье о методе истории лит-ры, резко полемизирует с историческим материализмом. В настоящее время К.-З. живет в Константинополе, является профессором истории турецкой лит-ры Константинопольского университета, председателем Туркологического института, профессором философии Гейдельбергского университета, членом-корреспондентом Академии наук СССР. Из современных турецких ученых К.-З. выделяется симпатией к Советскому Союзу, к-рый он посетил несколько раз. Симпатия эта является выражением его пантуркистских тенденций в отношении тюркских народов нашего Союза.

Библиография: I. Метод в истории турецкой литературы, журн. «Бильги», Константинополь, 1912, № 1. Тюрк Эдебийатында Ильк Мутасаввыфлар, 1919; История турецкой литературы, изд. 1-е и 2-е, Константинополь, 1920, 1926; История Турции, т. I, 1923; Тюркийят Меджмуасы, тт. I и II, журн. «Тюрк Юрду», «Ени-Меджмуа»; Литература сегодняшнего дня, Константинополь, 1924; Ходжа Насреддин Латифелер и много статей в журн. «Ени-Меджмуа», «Хаят», «Тюрк-Юрду» и т. д.

II. Хикмет И., История турецкой литературы, кн. IV, Баку, 1926; Хабиб И., История новейшей турецкой литературы, Константинополь; Гордлевский, Статья в «Известиях Общества изучения и обследования Азербайджана», 1926; Али-Назим, Против пантуркизма и кемализма в тюркском литературоведении, журн. «На рубеже Востока», Тифлис, 1930, №№ 5, 6, 7; Hachtmann O., Die türkische Literatur d. XX Jahrh., Lpz., 1916; Hartmann M., Aus d. neueren osmanischen Dichtung, Mitteilung d. Seminars für orientalische Sprachen, Abt. II, Berlin, 1916; Его же, Aus d. osmanischen Reiche, «Oesterreichische Rundschau», B. XLVI, 1916; Его же, статья в журн. «Der Islam», B. VIII, 1918; Его же, Dichter d. neuen Türkei, Berlin, 1919. *Али-Назим*

КЕРЖЕНЦЕВ Платон Михайлович (псевдоним Лебедева) [1881 —]. — Окончил историко-филологический факультет. С 1904 — член ВКП(б). Керженцев подвергался арестам и ссылке (Нижний Новгород, Вологда). Из ссылки бежал, около 6 лет работал нелегально, гл. обр. в Петербурге и Киеве. Сотрудничал во всех большевистских периодических изданиях той поры. В 1912 К. эмигрировал. Участвовал в заграничных организациях большевиков, корреспондировал в «Правду», «День», «Киевскую мысль» и «Летопись». После революции работал в «Новой жизни». С 1918 К. — ближайший сотрудник,



а затем зам. редактора «Известий ВЦИК». В 1919—1920 — ответственный руководитель «Роста». Активный участник пролеткультовского движения. В 1920 — член мирной делегации, заключившей мир с Финляндией. В 1921—1923 — полпред в Стокгольме. В 1923 — 1924 работал в области Нота. В 1925—1926 — посол в Италии. С 1928 работает в ЦК ВКП (б) зам. зав. АППО. С 1929—председатель бюро Секции, в 1930 — директор Института лит-ры, искусства и яз. Комакадемии, редактор журн. «Книга и революция», «Литература и искусство», зам. председателя Комакадемии. В настоящее время — управляющий делами Совнаркома СССР.

Кроме работ по вопросам ленинизма, газетоведения и Нота К. много писал по вопросам театра, лит-ры, лит-ой политики и культуры вообще. Его главная работа — «Творческий театр», написанная в 1917, вышедшая в 1923 пятым изд. и переведенная на несколько европейских яз.

К. играл крупную роль в выработке партийной позиции в вопросах лит-ой политики, правильно ставил вопрос о попутничестве. При подготовке резолюции партии о лит-ре [1925] К. выступал против Воронского и Троцкого. В отношении антимарксистской концепции литературоведения Переверзева К. не занял достаточно четкой линии и проявил в своей редакторской и руководящей работе в Комакадемии тенденцию примиренчества к этой концепции. После указаний партийной и литературной общественности К. решительно самокритически осудил свою позицию.

Библиография: I. Революция и театр, 1918; Культура и советская власть, 1919; Среди пламени, Пьеса, 1921; К новой культуре, 1921; Творческий театр, 1923. *М. Б.*

КЕРНЕР Теодор [Theodor Körner, 1791—1813] — немецкий писатель, романтик, один из представителей так наз. «патриотической» поэзии эпохи освободительных (наполеоновских) войн. В своих наиболее известных стихотворениях, посвященных войне (автор был ее непосредственным участником в войсках прусского короля) и объединенных в сб. «Leyer und Schwert» (Лира и меч, 1814), К., несмотря на насыщенность их идеей всеобщего «освобождения», выступает как выразитель дворянских тенденций немецкого романтизма. В популярную у романтиков «демократизированную», гл. обр. песенную форму К. заключает мировоззрение «христианина» и монархиста. Освобождение от наполеоновского ига представляется поэту как некая высшая форма свободы «вообще».

К. написал также ряд «аполитичных» лирических стихотворений (сб. «Knospen», 1810) и несколько драм и комедий. Из драм наиболее значительна «Zriny» [1812], к-рая может быть отнесена к его «патриотическому» творчеству, хотя автор использовал материал из венгерской истории.

К., как и вся группа «патриотических» поэтов, политически заостряет классовый характер «романтического» миросозерцания своей эпохи.

Библиография: I. Тони, Драма в 3 д., перев. А. А. Шишкова, в кн. «Избранный немецкий театр», т. IV, М., 1831; Црини, Трагедия в 5 д., перев. Ник. Михайловского, Тифлис, 1832; То же, перев. В. Мордвинова, СПБ., 1847; То же, перев. Г. Аппельрота, «Пантеон и репертуар русской сцены», т. III, 1851, и др. изд.: СПБ., 1871 (изд. 2-е, Гербек, М., 1904); Розамунда, Трагедия в 5 д., перев. Ник. Михайловского, М., 1833; Гербель Н. В., Немецкие поэты в биографиях и образцах, СПБ., 1877 (здесь переводы стихотворений К., сделанные А. Фетом, Ф. Миллером, В. Жуковским, И. Чехом, и отрывки из «Црини», перев. В. Мордвинова, из драмы «Роковая встреча», перев. В. Крузе).

II. Белинский В. Г., Сочин., т. IV, СПБ., 1896 (отзыв о перев. «Црини» В. Мордвинова); Reinhard G. E., Schillers Einfluss auf Th. Körner, 1899; Burmeister L., Th. Körner, 1909; Strucker Z., Beiträge zur kritischen Würdigung der dramatischen Dichtungen Körners, 1910; Berger K., Th. Körner, 1912; Jaden H., Th. Körner, 1913. *Н. Э.*

КЕРНЕР Юстиниус [Justinius Körner 1786—1862] — немецкий писатель. Один из поздних второстепенных поэтов-романтиков так наз. «швабской школы» (Уланд, Шваб, Мерике и др.).

В своих лирических стихотворениях, балладах, романсах (в последних использованы обычные для романтиков мотивы средневековых преданий) К. в совершенстве овладел формами немецкой народной поэзии, осуществляя одну из важных тенденций немецкого романтизма, так наз. «народность» — «Volksthümlichkeit». Эти «демократические» тенденции, являющиеся по существу ориентацией немецкого дворянства на крестьянство, «народ» как опору феодального, дворянского государства, раскрываются в 1848: К. резко отрицательно относится к революции и «честолюбивым мечтам о народном суверенитете». Характерный для позднего романтизма интерес к «тайнам природы», к «потустороннему», сомнамбулизму, животному магнетизму и т. п. мы находим и у К. На эту тему им написаны: «Die Geschichte zweier Somnambulen» [1824], «Die Seherin von Prevorst».

Библиография: I. На русск. яз.: Разлука, Стих., Родина, Стих.; Бес в Саламанке, Стих., см. у Гербеля Н. В., Немецкие поэты в биографиях и образцах, СПБ., 1877. Gedichte, 1826; Dichtungen in Vers und Prosa, 1834; Das Bilderbuch aus meiner Knabenzeit, 1849; Der letzte Blütenstrauss, 1852; Winterblüten, 1859.

II. На русск. яз. см. Брандес Г., Романтическая школа в Германии, в кн. «Главные течения литературы XIX в.», М., 1881 (и др. изд.). Heinzmann F., Justinius Körner als Romantiker, 1918; Walzel O., Deutsch. Romant., B. I u. II; Huch R., Die Romantik, B. II. *Н. Э.*

КЕРР Альфред [Alfred Kerr, 1867—] (подлинная фамилия — Kempner) — популярный немецкий буржуазный критик последних 4-х десятилетий. Керр рассматривает лит-ую критику как равноценное лирике, эпосу и драме художественное явление и всю жизнь борется за признание критики четвертым поэтическим родом. Со своими едкими критическими заметками о театре и лит-ре К. выступил уже в 90-х гг., в эпоху господства натуралистической драмы; в противовес натуралистической критике, в частности Отто Браму, рассматривающему роль критика как «честного маклера» между писателем и публикой, К. выдвигает теорию «миссии» критика как равного писателю художника. По идеологии и стилю Керр критик-импрессионист; тонкими, изящными афоризмами, мгновенными впечатлениями, концентрацией мысли в удачных формулировках и лозунгах, самоуверенным обоготворением своего «я» К. откликнулся на все сколько-нибудь значительные события в области театра последних десятилетий (он сам называет себя «драматургическим анатомом»), относясь отрицательно к послеимпрессионистической драматургии.

К. сотрудничал в газетах: «Tag», «Berliner Tageblatt», в журнале «Neue Rundschau» и мн. др. Большинство его критических работ — 5 тт. собрания его сочинений («Die Welt im Drama»)—посвящено театру, а последние два тома («Die Welt im Licht»)— путевым впечатлениям и дневникам.

Библиография: I. Gesammelte Schriften, 7 Bde, 1917—1920.

II. Mertens K., Die deutsche Literatur unserer Zeit, 1922. *Ф. Ш.*

КЕТЧЕР — *см.* «*Переводная лит-ра*».

КЕЧЕРЛИ Феридун-бей [1863—1920] — первый азербайджанский критик-просветитель. Р. в г. Шуше, в семье карабахского помещика. Всю свою жизнь посвятил педагогической работе. К. принадлежит к просветительской интеллигенции, к-рая, происходя из либерально-помещичьей среды, объективно стала выразителем умонастроений тюркской буржуазии. Эта интеллигенция единственную надежду спасения для нации от царизма и глубоко вкоренившихся форм феодального средневековья видела в просвещении, в школе, в тенденциозной моральной лит-ре. Гани Задэ *(см.)*, Молла Насреддин

(см.) и другие — в художественной лит-ре, Кечерли — в критике являются представителями этой интеллигенции.

Как первый критик и историк азербайджанской лит-ры К. был идеологом этого просветительского лит-ого движения конца XIX и начала XX в. Лит-ра для него — орудие просвещения и национального прогресса. Он призывал всех писателей и поэтов к осуществлению общенациональной цели. Писатель, по мнению Кечерли, должен быть учителем жизни, просветителем нации. С этой точки зрения Кечерли оценивал все историческое прошлое, объясняя возникновение драматургии или слабость прозы в тюркской литературе.

Критико-литературная концепция К. в целом, являясь просветительски-культурнической, крайне непоследовательна и противоречива. Выступая против средневековоэротической лит-ры и выдвигая национально-просветительские требования и задачи, К. впадал в противоречие с самим собой, проповедывал религиозность, идею самобытности тюркской лит-ры. К. требовал, чтоб литература была чувством и разумом нации, верной защитницей самобытных обычаев, нравов и религии. Объясняя разницу между устной и письменной лит-рой, К. объявлял первую более совершенной, национальной, чем вторую, т. к. устная лит-ра «сотворена... самой нацией, а письменная — отдельными личностями». Так. обр. К., представляя в конце XIX в. исторически прогрессивную идеологию, носил в себе зародыши реакционного регрессивного мировоззрения, к-рое политически выразилось в его активной вражде к советской власти и компартии в 1920.

В своей литературно-критической работе К. не поднялся до уровня понимания специфики художественного творчества, остался в рамках узкого биографизма, религиозно-националистической и мистической публицистики. Идеалистическая в корне методология К. не учитывала классового характера лит-ры и лит-ого движения. За К. большие заслуги в области собирания материалов по истории азербайджанской литературы и по собиранию народных песен и сказок. Критические произведения К. в настоящее время являются реакционными. Его пропаганда общенациональной, самобытной, религиозно-просветительской литературы не случайно поддерживается антимарксистскими силами в Азербайджане.

Библиография: Литература азербайджанских татар, Тифлис, 1903; Материалы по истории тюркской литературы, 2 тт., Баку, 1925 — 1926; Балалара Хадзийя. *Али Назим*

КИАНТО Ильмари [I. Kiento, 1874] — финский поэт и беллетрист. Сын пастора. Хорошо зная среду духовенства, К. во всех произведениях выступает против официальной церкви, против лицемерного христианства. Типичный представитель деклассированной мелкой буржуазии, потерявшей свою хозяйственную самостоятельность, К. ненавидит буржуазию и городскую культуру и противопоставляет ей идеал деревенской жизни, в к-рой видит спасение для мелкого собственника. Его первое произведение — повесть «По ложному пути» [1906], за к-рой последовало несколько сборников весьма сентиментальных стихов: «Песни гребца», «Маргарита» [1897—1900] и др.; в них К. созерцает весь окружающий мир с точки зрения своего ущемленного «я». В том же духе написаны его последующие прозаические произведения — «Нирвана», «Души весенней ночи», «Святая ненависть», «Святая любовь» и др. Резко отличается от них реалистическая повесть «Красная черта» [1909], где отображена жизнь бедняцких слоев неплодородного северного края в связи с их отношением к политической борьбе рабочего класса. Типичным мелкобуржуазным интеллигентом К. остался во время революции: протесты против власти, отрицательное отношение к буржуазии не помешали ему в 1918 встать в ее ряды и призывать к истреблению революционного пролетариата.

Библиография: Kailio O. A., Suomalainen kirjallisuus, т. II, с. 189 — 192. *К. С.*

КИАЧЕЛИ Лео [1884—] — современный грузинский беллетрист. Вырос в дворянской семье. На лит-ое поприще вступил после 1905, принимая одновременно активное участие в социалистическом движении в Грузии. После целого ряда незначительных мелких рассказов К. выпустил большой роман («Тариэл Голуа»), рисующий эпизоды революционной борьбы грузинских крестьян в 1905 и представляющий удачную характеристику типичных представителей революционного движения того времени. Являясь в грузинской беллетристике первой попыткой художественного повествования о событиях 1905, роман Киачели сыграл крупную роль в смысле популяризации революционных идей в массах. В 1928 Киачели выпустил первую часть другого революционного романа «Кровь». Он охватывает период развития подпольной работы до империалистической войны. Здесь К. больше останавливается на отдельных революционных актах, чем на общей характеристике деятельности соц.-дем. организации в Грузии за указанный период времени. Большевистскую тактику борьбы автор выявляет нечетко и подчас неправильно. При этом К. обнаруживает свое «объективное» отношение к политике меньшевиков, предпочитая совершенно обходить важные моменты в их деятельности, чтобы не характеризовать эту деятельность как реакционную.

Библиография: Сочин. Киачели на русск. яз.: Тариэл Голуа, Тифлис, 1927; Сокровища дочери старшины, Тифлис, 1927; Кровь, Гиз, М., 1930. *Г. Т-ли*

КИВИ Алексис [Alexis Kivi, 1834 — 1872] — финский писатель. Сын портного. К. слушал лекции в университете в Гельсингфорсе в течение нескольких семестров, позднее занялся лит-ой работой. В сравнительно молодом возрасте сошел с ума и умер нищим. К. известен как драматург, романист и поэт. Его пьесы—

трагедия «Куллерво» [1864], комедии «Нуммисуутарит» (Деревенские сапожники), за к-рую автор получил государственную премию, «Венчание» [1866], трагедия «Беглецы» [1867], деревенская пьеса «Ночь и день» [1867], драма «Лэа» и др. положили основу финскому национальному театру. В 1870 вышел большой роман К. «Семь братьев», ставший классическим в финской лит-ре (переведен на шведский и немецкий языки).

К.—бытописатель жизни хуторян, батраков, деревенских ремесленников и бродяг. Произведения его свидетельствуют о большой наблюдательности автора, часто пронизаны юмором, но, несмотря на это, К. далек от критики капиталистического общества. Он — идеолог мелкого собственника-крестьянина. К. сделал подлинно-народный, реалистический, часто грубый крестьянский яз. языком лит-ры. На его произведениях все еще учатся финские писатели. Его рассказы читаются во всех финских школах, и его пьесы продолжают быть наиболее популярными в репертуаре финских театров.

Библиография: H. Tarkiainen V., Alexis Kivi, elämä ja teokset (Жизнь и творчество А. Киви), 1923; Aspelin Eliel, Alexis Kiven elämäkerta. Биография: Manninen Otto, Alexis Kivi, «Ateneum», 1901; Mörne Arvid, Alexis Kivi och hans roman «Seitsemän Veljestä» (А. Киви и его роман «Семь братьев»). *И. Ласси*

КИВИКАС Альберт [Albert Kivikas, 1898—]—современный эстонский писатель. Выступил в 1919 со сборником реалистических рассказов («Iookaelad»). По окончании гражданской войны, в которой Кивикас дрался добровольцем против красных, появились его рассказы «Verimust» (Кроваво-красный, 1920) и роман «Ristimine tulega» (Крещение огнем, 1923), изображающие гражданскую войну. Показывая жестокость войны, К. все же верит в фатальность судьбы героев; произведения эти проникнуты пацифистскими тенденциями. В последующие после войны годы существования «самостоятельной» белой Эстонии К. написал три романа из крестьянской жизни—«Füripäev», «Faanipäev», «Mihklipäev» (из к-рых первый впоследствии переработан и назван «Murrang»). В них изображена жизнь безземельных крестьян (бобылей) и «серых баронов», их классовый антагонизм, наделение бобылей землей после аграрной реформы, хозяйственный подъем этих новых поселенцев и сближение в конце концов обоих слоев крестьянства. Симпатии К. всецело на стороне крестьянина-бедняка, к-рый в капиталистических условиях достигает зажиточности.

В 1928 К. выпустил сборник рассказов «Punane ja valge» (Красный и белый), в к-рых рисует картины жестокой эксплоатации и классовой борьбы в деревенских условиях. Помимо указанных произведений у К. имеется ряд мелких фантастических и сенсационных рассказов, из к-рых многие вошли в сборник «Миниатюры». Рассказ «Ema»—(Мать) переведен на русский яз. и издан в сборнике «Эстонские рассказы».

Несмотря на ряд произведений, изображающих кровавую расправу кулаков и военных властей буржуазной Эстонии, К. все же нисколько не протестует против существующего капиталистического строя. Он выражает только пацифистские идеи мелкого буржуа. *Х. К.*

КИД Томас [Thomas Kyd, около 1558 — около 1594]—английский писатель. Воспитывался в Тейлоровой коммерческой школе. Отец его был делопроизводителем суда. В 1590 начал служить у одного лорда. В 1593 был арестован по подозрению в единомыслии с Христофором Марло и атеизме, но скоро выпущен. Этим перечнем исчерпываются все биографические сведения о К. Его лит-ая деятельность очень значительна. К. как переводчик (Тассо — «Отец семейства» и Гарнье — «Корнелия») и как оригинальный драматург оказал большое влияние на развитие елизаветинской драмы *(см. «Драма», раздел «Елизаветинская драма»)*. Он строил текст пьесы, еще в значительной мере связанный заданиями повествовательного характера, на игре страстей и столкновении личных интересов. Правда, делал он это довольно грубо, зачастую механически подражая образцам, данным Сенекой, но для своего времени творчество К. было сценическим переворотом. Из пьес К. сохранились: «Испанская трагедия» (первая часть — в отрывках), «Соли-ман и Персида» (авторство оспаривалось). «Убийство Джона Бревена», «Трагедия мистера Ардена оф Февершем» (до середины XIX в. приписывалась Шекспиру; авторство ее удалось установить лишь в самое последнее время). К. же была написана трагедия «Гамлет» или «Месть Гамлета», легшая в основу одноименной трагедии Шекспира. Текст этого произведения—так наз. «Пра-Гамлета» — не сохранился, если не считать вместе с рядом современных критиков, что немецкий текст трагедии «Наказанный братоубийца» (рукопись 1626) является записью-переводом пьесы К., завезенной английскими актерами в Германию во время гастролей. Слава К. покоилась на «Испанской трагедии», в просторечии — «Старый Иеронимо». Она выдержала двенадцать изданий, шла беспрерывно до самого закрытия театров и рассеяния актеров, положив основание разновидности трагедии мести. Ряд сцен ее нашел отражение в «Гамлете» Шекспира, и редкая драма или комедия елизаветинского театра обходится без ссылок на «Испанскую трагедию» или цитаты из нее. К. много потрудился над переработкой старых драматических текстов, прошедших в дальнейшем иные редакции. Его рука видна в «Тимоне Афинском» и в «Ромео и Джульете». Стиль К. и его идеология связаны с деградировавшим в то время феодализмом. Буржуазные влияния сказываются в стремлении К. трактовать реалистические сюжеты и исходить из подлинных уголовных процессов («Убийство Джона Бревена» и «Арден»). В этом смысле он — первый реалист елизаветинской драматургии.

Библиография: I. Works, Ed. with introd., notes by F. S. Boas, Oxford University Press, 1901.
II. Аксенов И. А., Гамлет, изд. «Федерация» (статья: «Испанская трагедия» Томаса Кида как драматический образец «Трагедии о Гамлете, принце Датском»); Manly J. M., Specimens of Pre-Shakespearian drama, with introd., notes and glossary, v. II, Boston, 1900—1903 (Kyd T., The spanish tragedy); Bang W., Materialien zur Kunde des älteren englischen Dramas, B. I—XXXVII, 1902—1912; Crawford C., Concordance to works of T. Kyd, 1906—1910 (Bang W., Materialien, B. XV). *И. Аксенов*

«КИЕВСКАЯ СТАРИНА» — *см.* *«Украинская лит-ра».*

КИЕЛЛАНД Александр [Alexander Kielland, 1849 — 1906] — норвежский романист конца XIX века. Писал в эпоху интенсивного развития капитализма в Норвегии и прекрасно знал как быт провинциальной буржуазии, так и рабочую среду. В отличие от весьма многих собратьев по перу понял и оценил значение классовой борьбы. Тематикой большинства его произведений послужили экономические и общественные сдвиги в эпоху нарастающего капитализма. Все его произведения носят ярко публицистическую окраску. Элементы иронии, сарказма и полемики становятся с каждой книгой все агрессивней. Если в первых сборниках новелл («Novelletter», 1879, 1880, 1882) К. только осмеивает неустройства буржуазного быта и нелепость людей, то в романе «Garman & Werse» [1880] писатель, развертывая широкую картину жизни современной буржуазии, с темпераментом полемиста-реформатора вскрывает язвы буржуазного общества. Второй роман «Arbeidsfolk» (Рабочие, 1881), связанный с первым общими персонажами, отображает и рабочую среду. Целиком проблеме антагонизма классов К. посвящает третий роман «Else» [1881]. Конечно рабочий вопрос тут рассматривается с точки зрения буржуазного интеллигента-реформиста; следующий его роман «Skipper Werse» [1882] отражает умонастроения современной писателю буржуазной норвежской интеллигенции, ее религиозно-нравственные искания. Последний роман К. «Jacob» [1891] — рассказ о жизни ловкого деревенского парня, к-рый в городской обстановке скоро научается лгать и обманывать, идет в гору, наживает капитал и становится всеми уважаемым деятелем. Произведения К. носят печать влияния многих писателей (Золя, Мопассан, Тургенев, Достоевский); ближе всего К. стоит к импрессионистам. Как драматург К. значительно слабее. Его сатирические комедии «Tre Par» (Три пары, 1886), «Professoren» (Профессора, 1888), «Bettys formyndes» (Опекун Бетти, 1887) посвящены тем же проблемам, но мало сценичны.

Библиография: I. На русск. яз.: Торговый дом «Гарман и Вергэ», Роман, М., 1893; Яд. Фортуна, Два романа, перев. Э. А. Русаковой, М., 1895 (и позди. изд., СПБ., 1903; То же, перев. Крылова); Труженики моря, Роман, перев. К. И. Саблиной, СПБ., 1905; Новеллы, СПБ., 1905; То же, со ст. Б. Бьёрнсона, перев. Л. Плуминской-Басковой, СПБ., 1908.
II. Брандес Г., А. Кielland, Собр. сочин., изд. «Просвещение», т. I; Schweiger Ph., Geschichte der skandinavischen Literatur, 1890; Jäger Henrik, Illustreret norsk Literaturhistorse, 1896; Hjalmaz Kotas W., Die skandinavische Literatur der Gegenwart, 1925. *P. K.*

КИЗЕР Ганс [Hans Kyser, 1882 —] — немецкий писатель. Начал с романа «Der Blumenhiob» [1909] и книги стихов «Einkehr» [1909]; известен преимущественно как драматург. Его перу принадлежат: «Медуза» [1910], «Тит и еврейка» [1910], «Воспитание любви» [1913], «Шарлотта Штиглиц» [1915] и «Кристофор Колумб». Психологизм образов, гипертрофия личных переживаний (в его нашумевшей драме «Шарлотта Штиглиц» героиня убивает себя, чтобы путем такого необычайного переживания вызвать творческий подъем в своем муже) и бегство в прошлое, к историческому сюжету, являются характерными чертами его творчества. Крайний субъективизм доходит у К. до полного отказа от современности. Он принадлежит к «неоромантической школе», отражающей психоидеологию деградирующей мелкой буржуазии эпохи финансового капитала. *Р.*

КИКОДЗЕ Платон [1905 —] — современный грузинский лит-ый критик. Член ВКП (б). Печататься начал с 1922. В 1925 редактировал журнал «Пролемаф» напостовского направления, затем был секретарем АППГ. Его работы, посвященные критике литературных течений в Грузии,—«За пролетарскую лит-ру» с предисловием И. Вардина [1925] и «Творчество или самоубийство» [1926] — освещают вопросы пролетарской лит-ры и марксистского литературоведения. В 1927 К. выпустил также сборник критических статей «Лит-ая Грузия», в которых рассматривает вопросы культурного наследия, проблему лит-ого попутничества и пр. В 1926 — 1928 К. примыкал к «вапповской левой» (напостовскому меньшинству). В творческой дискуссии в РАПП [1930] Кикодзе, вместе с Л. Тоом и А. Беком, занял эклектическую промежуточную позицию. *Г. Т.*

КИКУТИ-КАН — *см.* *«Японская лит-ра».*

КИН Виктор, псевдоним Виктора Павловича Суровикина [1903 —] — пролеский писатель. Р. в семье рабочего-железнодорожника. С 1918 — член ВЛКСМ; в 1920 отправился на польский фронт и там вступил в ряды ВКП(б). После демобилизации был на партийной и комсомольской работе в ДВР и на Урале. Окончил Институт красной профессуры. Член правления Всероссийского союза советских писателей.

Лит-ую деятельность К. начал как фельетонист в 1925 в «Комсомольской правде» и «Правде». Вышедшее позднее, единственное пока крупное произведение К.—роман «По ту сторону» (изд. 1-е, 1928), выдержало ряд многотиражных изданий и пользуется большой популярностью особенно в среде комсомола. Тема этого романа К.—показ героической личности в условиях гражданской войны. Два героя — Безайс и Матвеев, внешне противопоставленные друг другу (первый — восторженный мечтатель-энтузиаст, второй — «трезвый» и «сухой» аналитик), на самом деле выражают две стороны одной и той же идеи. Человек, беззаветно предан-

ный революции, коммунист, мечтающий о хорошей классовой «потасовке» и умеющий на деле стать ее активным участником — вот существо идеи К., выраженной в образах Безайса и Матвеева. «Кроме пути с пар-



тией — нет других путей»,— вот лапидарная идеологическая формула романа К. К. дает правдивый показ нового человека, идеология и психология к-рого еще находятся в процессе становления.

Напряженная сюжетность, динамичность романа К. сообщает всему повествованию волевой характер, действенность.

Роман К. переделан С. Карташевым в пьесу, к-рая под названием «Наша молодость» поставлена на малой сцене МХТ.

К. выступал в печати и как литературовед. Разделявшаяся им методологическая концепция В. Ф. Переверзева наложила сильный отпечаток механистического материализма на его работу «Гамлетизм и нигилизм в творчестве Тургенева» («Литература и марксизм», 1929, № 6). В настоящее время К. отошел от своих прежних методологических позиций. К. примыкал к группе «Литфронт».

Библиография: I. По ту сторону, Роман, изд. «Молодая гвардия», М., 1928; То же, с портретом автора и биографией в издании дешевой биб-ки «Молодая гвардия», М., 1929; То же, в издании «Роман-газета», «Московский рабочий», М., 1929; Пытка электричеством, Рассказы, изд. «Молодая гвардия», М., 1930 (библиотечка «Смены»).

II. Рецензии на роман «По ту сторону»: Эльсберг Ж., «Октябрь», 1928, № 2; Селивановский А., «Молодая гвардия», 1928, № 3; Ермилов В., «На литературном посту», 1928, № 5; Трощенко Е., Молодежь в литературе, «На литературном посту», 1929, № 4 — 5; Тарасенкова А., Новые кадры, «На литературном посту», 1929, № 8; Беспалов И., предисловие к роману в издании «Роман-газеты». *Ан. Т.*

КИНГСЛИ Чарльз [Charles Kingsley, 1819—1875]—английский писатель и публицист, учился в Кэмбриджском университете, был пастором, профессором, видным представителем «христианского социализма». В этой области К. являлся самостоятельным мыслителем, он смело вскрывал язвы капиталистического строя и разоблачал господствующую церковь. Его политические памфлеты, подписанные псевдонимом «Парсон Лот», сыграли большую революционизирующую роль во время чартистского движения. В своих романах он рисует яркими красками тяжелое положение сельскохозяйственных и городских рабочих («Ilast», 1848; «Alton Locke», 1850). Однако «бунта» он не оправдывает, хотя и рабочих за восстания не порицает; всю вину возлагает на господствующие классы, к-рые довели массы до такого состояния, что им ничего другого не остается, как умирать или восставать. Роман «Hypatia» [1853] посвящен борьбе первых христиан с господствующими классами, причем путем проведения параллелей с современностью К. затрагивает в нем ряд актуальных проблем. Роман «Westward Ho!» [1855] рисует борьбу за колонии и жизнь англичан в Западной Индии в конце XVI в. В нем тоже ставятся социальные проблемы. В последних своих произведениях «Two Years Ago» и «Herward the Wake», получивших название «романов мускулов» («The muscular novels»), Кингсли занялся апологией физической борьбы. Герой первого — доктор, участник крымской войны, пробивает себе дорогу редкой выносливостью, тренируемою непрестанными физическими упражнениями. Аналогично ведет себя и герой романа из жизни древних саксов. Оба часто не знают, куда девать свою мускульную силу, и иногда совершают поступки антисоциального характера. Эти удары Кингсли направлял по капиталистическому строю, указывая, что слабые в нем гибнут, а сильные не могут приложить своей силы с пользой для общества, но ни «слабых», ни «сильных» К. не умеет заставить бороться за переустройство общества на других началах. В свое время К. не пользовался особенно широкой популярностью, но в последние годы «христианские» и прочие «социалисты» издают и рекламируют его особенно широко.

Библиография: I. Два года назад, «Отечественные записки», 1858, I—VII; Ипатия, или новые враги под старой личиной, перев. Н. Белозерской, 2 тт., СПБ., 1893; Жизнь и приключения Элиаса Лея, изд. «Молодая гвардия», М., 1930; Life and Letters, 2 vv., 1876; Собр. сочин. печаталось с 1879 по 1881; вышло 28 тт., но еще не все издано. Édition de luxe с обстоятельной биографией было выпущено в 1901—1903 в 19 тт. В 1916 дочь К. опубликовала впервые его роман «The Tutors Story».

II. Kaufmann M., Charles Kingsley, Christian socialist, 1892; Stubbs C. W., Charles Kingsley and the Christian social movement, 1899; Cazamian L., Le roman social en Angleterre, 1904. *S. B.*

КИНК Ганс Эрнст [Hans E. Kinck, 1865 — 1926]—норвежский писатель, новатор литературного языка и лит-ой формы, трудно и мало переводимый на др. яз. К. — яркий представитель вышедшей из крестьянской среды интеллигенции. В его творчестве отображены крестьяне, деревенская и городская норвежская буржуазия. Тщательно зарисовывая окружающую действительность (особенно в первый период), К. не мог остаться равнодушным к классовым и социально-экономическим противоречиям современного общества, но объясняет последние расовыми и биологическими особенностями человека. В первых своих произведениях К. находится под сильным влиянием

модного тогда натурализма; на следующем этапе своего творчества, сохраняя натуралистические краски и сгущая их до гротеска при выявлении контрастов и диссонансов, К. отводит натурализму лишь скромную служебную роль. На первый план выдвигается интуиция. В стихотворной драме «Скотовод» (Driftekaren, 1908) К. стремится показать разнородные импульсы «целостной» норвежской крестьянской натуры, обусловленные противоречивостью германской расы. Борьбе различных расовых начал и соотношению биологических особенностей человека посвящены также «Stalienere» [1904] и ряд драматических поэм: «Венеция» «Старинный город», «Аретино», «Слуга Перо», «Макиавелли» и др.

Библиография: I. Ungt Folk, 1893; Emigranten, 1904; Prästen, 1905; Agitulf den Vise, Dramatisk Digt, 1906; Den sidste gjest. Drama fra barokkens foersteaar, 1910; En penne Knegt, 1911; Mot Karneval, 1915; Sneskavlen brast, I — III, 1918; Naar Kærlighed dor, 1922. II. Norivay. Kinck, by G. Gothorne-Hardy, London, 1925; Christensen H., Vort Littairer, Liv., 1902; Bing J., Geschichte der norwegischen Literatur, 1912; Beyer H., Norwegische Literatur, 1927. *Г. П.*

КИНКЕЛЬ Готфрид [Gottfried Kinkel, 1815—1882] — немецкий политический поэт и публицист, профессор в Бонне (сперва богословия, а затем истории искусств). В 40-х гг. вокруг него и его жены, поэтессы Иоганны Мокель [1810—1858], образовался литературный кружок «Майский жук», ставивший вначале чисто литературные цели, но вскоре захваченный политическими идеями немецкой мелкобуржуазной интеллигенции 40-х гг., когда в поэзию рейнских замков, лунных пейзажей и средневековых саг стала проникать современность, политика, индустриальная тематика. К кружку принадлежал ряд известных рейнских романтических и политических поэтов (К. Зимрок, Мацерат, В. Мюллер фон Кенигсвинтер, Г. Веерт и другие). В 1843 Кинкель издал сборник своих стихов («Gedichte»). Самое значительное и известное его произведение — «Отто-стрелок» (Otto der Schütz), являющееся обработкой рейнской саги.

К. играл довольно видную роль в революции 1848 — 1849; он издавал в Бонне газету («Bonner Zeitung»), защищая в ней и в других своих публицистических выступлениях идеи мелкобуржуазного ремесленного социализма («Handwerk, errette Dich!», 1848). В 1849 он участвовал в Баденском восстании, был взят в плен и приговорен к пожизненному заключению, но бежал в Лондон, где играл видную роль в жизни немецкой демократической эмиграции, ведя постоянную борьбу с Марксом и его сторонниками. Маркс и Энгельс разоблачали его мещанско-плаксивый пафос еще в 1850, и, когда К. предпринял в 1852 агитационную поездку в Америку, Фрейлигрaт написал против него два известных стихотворения. Впоследствии К. сыграл роковую роль в отношениях между Марксом и Фрейлигратом.—В начале 60-х гг. К. перешел в лагерь Бисмарка, в 1866—приглашен профессором в Цюрихский политехникум. Здесь он издал второй сб. стихов [1868], рассказы («Der Grobschmied von Antwerpen», 1872) и ряд культурно-исторических и биографическо-журналистских работ. Как политический поэт К. весьма посредственен; лишь «Отто-стрелок» пользовался огромной популярностью, особенно в годы реакции [50-е гг.], когда, в связи с компромиссом бюргерства с юнкерством, в поэзии проповедывались аполитичность и уход от современности, и в моду вошли слащаво-подкрашенные обработки средневековых саг.

Библиография: Мерринг Ф., Фрейлигрaт и Маркс в их переписке, Гиз, М., 1929; Strodtmann Ad., G. Kinkel, 1850—1851; Schweichel Rob., G. Kinkel, 1883; Kraus O., G. Kinkel, 1883; Henne O., Am Rhein, G. Kinkel, 1883; Ackermann E., G. Kinkel; Bollert M., F. Freiligrath und G. Kinkel; Его же, G. Kinkels Kämpfe um Beruf und Weltanschauung bis zur Revolution, 1913. *Ф. Ш.*

КИНОЛИТЕРАТУРА — *см.* *«Сценарий»* и *«Роман» (глава «Кинороман»).*

КИНО-ЦУРАЮКИ — *см.* *«Танка»* и *«Японская литература».*

КИНТАНА — *см.* *«Испанская лит-ра».*

КИПЕН Александр Абрамович [1870 —] — беллетрист. Р. в Мелитополе. Окончил высшую сельскохозяйственную школу в Монпелье (Франция). Печатается с 1903; произведения свои помещал в сб. «Знание», «Земля» и в журналах марксистского и народнического направления («Образование», «Современный мир», «Русское богатство» и др.).

Две темы волнуют К.: революция и еврейский вопрос. Революционным дням 1905 в Одессе посвящена его повесть «В октябре», волнующая летопись очевидца о погромных и боевых днях. Революционное брожение в провинции К. изображает в рассказах и повестях—«Бирючий остров», «Мга», «Господская жизнь». Классовая борьба рыбацкой артели с предпринимателем, браконьерство, «красный петух» и иные стихийные проявления народного недовольства нашли свое отражение в творчестве К. Решение еврейского вопроса он, в противоположность многим другим писателям-евреям, видит только в свержении самодержавия, считая еврейское бесправие частью общерусского бесправия («Гангрена»).

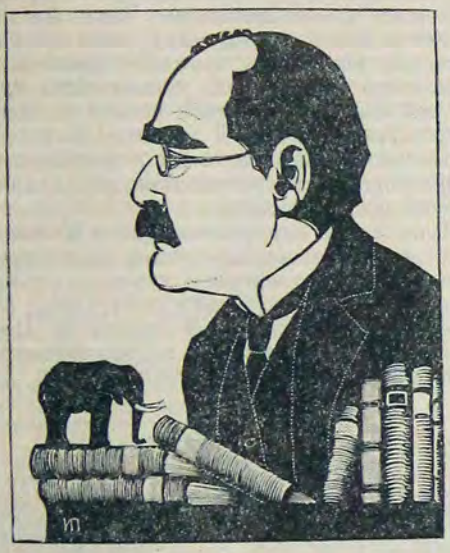
По своей психоидеологии Кипен—выразитель революционно-демократической части мелкобуржуазной интеллигенции, объединившейся в неореалистических сборниках «Знание» *(см.).*

Библиография: I. Собр. сочин., со вступительной статьей М. Поляковой, 3 тт., изд. «ЗИФ», М., 1928—1930 (т. I. Бирючий остров и др. рассказы, т. II. В октябре, т. III. Господская жизнь).
II. Луначарский А., Журнальные заметки, «Образование», 1904, IV.
III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924. *М. П.*

КИПЛИНГ Джозеф Редиард [Joseph Rudyard Kipling, 1865—] — английский беллетрист и поэт. Р. в Бомбее. С 17 лет — сотрудник индийской «Военной и гражданской газеты» [1882—1889]; печатавшиеся в ней очерки, рассказы и стихи составили первые книги К. Впоследствии военный корреспондент (деятельности ирландской гвардии в империалистическую войну посвящена

одна из его последних книг). Автобиографические черты — в романе «Свет погас». Получил в 1907 нобелевскую премию.

Особое положение К. в английской лит-ре отмечается не только высокими отличиями — он доктор honoris causa девяти университетов,—не только гонорарами, раз в



25 превосходящими обычные (по шиллингу за слово в 1900, т. е около 3 тыс. руб. за печ. лист), но и наличием четырех прижизненных собраний сочинений, фактом необычайным для Англии, почти не знающей прижизненных собраний сочинений.

Идеология, выраженная творчеством К.,— идеология сподвижников британского империализма, фактически и создавших «Бо́льшую Британию» (кругосветную империю). Экспансия заселяет отдаленнейшие географические пункты юношами, едущими в колонии делать себе карьеру. Они мечтают о судьбе клерка Клайва, покорившего Индию, оседают, женятся, плодят детей. По всем «Семи морям» (книга стихов К.) вырастает проблема «туземнорожденного» (native born). Эти люди образуют как бы «иррегулярный легион», братство, дружеская поддержка конкистадоров связуют их. Они несут «бремя белого человека» (брошенный Киплингом лозунг).

Колония (в особенности Индия, место рождения самого К.) для «туземнорожденного»—не экзотика традиционного империалистического романа, но деловая реальность повседневной работы. Представитель колониального натурализма, К. первый в английской литературе воспринимает Индию как факт быта.

Психологии зауряд-завоевателя свойственны деловитость, самоуверенность, сентиментальная ностальгичность (тоска по родине), чужеедство (джингоизм). К. является выразителем дум и чувств преуспевающего молодого чиновника (любимого героя любого среднего английского романа), агента колонизаторства, «на совесть» его осуществляющего. В этой среде персонажи К. нарицательны, а многие строки его стихов стали пословицами.

Идейный багаж К. — империалистический, твердолобый консерватизм, расовая гордость, англо-саксонская избранность. Политическая позиция К. — превыше всего участь Империи, всякий покушающийся на ее сохранность — преступен. Отсюда — ненависть к возможным посягателям на Индию — к царской России (роман «Ким», «Мировая с Медведем», рассказ «Человек, к-рый был» и мн. др.); отсюда — оголтелое немцеедство во время и после мировой войны. Существующая система конкуренции, выживание сильного, правильна («Имперский приказ»), и хотя отдельные дефекты в ней налицо, напр. бюрократизм (ряд ранних индийских рассказов), не подлежит резким изменениям ни вправо («Старый исход»), ни влево. Допустимы реформы, но основа—добытая еще предками «свобода» для каждого, которая распространяется, естественно, лишь на белых. Вернее—



Л. Киплинг. Илл. к «Киму» Киплинга

существуют различные законы для белых и для цветных. «Запад есть Запад, Восток есть Восток, и вместе им не сойтись» («Баллада о Западе и Востоке»)—стих, вошедший в пословицу. В том и состоит бремя белого человека, чтобы убеждением или силой подчинить Восток великой английской цивилизации. Величие задачи в том, что выполнители

ее безымянны, а путь их труден. Но только эти люди, действующие в местах, где «ни божий, ни человеческий закон не властен к сéверу от 53° широты» («Сказ о трех котиколовах», стих, вошедший в пословицу),— только эти люди и ценны, ибо они строители и делатели жизни («Мэри Глостер», «Томлинсон» и др.).



Ватагин. Илл. к «Маугли» Киплинга

Таковы предпосылки лит-ой деятельности К. Она является выражением колониально-захватнической хищнической работы английского империализма, подчас переходит в непосредственный свод деловых указаний, инструкций—как нужно делать то или иное (напр. наставление в «солдатской песне» «Грабеж»). Здесь характерны три ряда фактов: 1. Абсолютная протокольная точность времени и места действия: данные, точно устанавливающие маршрут конокрада в «Балладе о Западе и Востоке», плацдарм боевых действий в «Балладе о Бо-Да-Тоне»; еще резче это, естественно, в прозе. Автор присутствует в новелле в качестве наблюдателя событий или лица, выслушивающего отчет о них. Рассказ поэтому напоминает запись дневника. 2. Романы заканчиваются моралью; новелла же—выводом, вскрывающим ту (разговорную) ассоциацию, в силу к-рой она рассказана (так построена целая книга «На корме у пароходной трубы»). Так. обр. новелла стирает свои грани и приближается к очерку. Характерно, что такой замечательный рассказ, как «Город ужасной ночи», впервые напечатан в книге путевых очерков. Не менее показательно наличие цикла книг рассказов из английской истории, творчески завершаемого «Школьной историей Англии» (совместно с Флетчером, 1911), детским учебником истории. 3. Чтобы окончательно подтвердить достоверность изложенного материала, К. циклизирует новеллы не только вокруг одних героев, но и по-бальзаковски, случайной перекличкой: эпизодическое лицо одной новеллы—герой другой. Особенную остроту получает этот прием, когда персонаж действует и в прозе и в стихах (рассказчик «Баллады о королевской шутке» барышник Махбуб-Али является одним из учителей Кима, и ряд др. примеров).

Английская критика усматривает лит-ую традицию К. в Брет-Гарте *(см.)*. Но Гарт фиксирует и изъясняет мир, исследует гл. обр. душевное содержание героя, притом сугубо натуралистичен и тем самым объективистичен, в то время как творчество К. является непосредственно политически-утилитарным; заботясь о протокольном приурочении, Киплинг пренебрегает объективным натурализмом, но стремится к натурализму прикладному и агитационному. Чисто же психологические произведения (роман «Свет погас», ряд рассказов) наименее удаются К. В названной параллели существенно лишь то, что оба автора прошли школу газетного очерка *(см.)*. Отсюда и зоркость К. к чисто профессиональным деталям и необычайная разносторонность его тематики, удивляющая многих исследователей.

Прикладной натурализм прозы К. нашел очень своеобразное выражение во всемирно известных его «звериных» циклах, особенно в двух «Книгах джунглей» [1894, 1895], восторженно принятых всей критикой. Цикл о Маугли можно считать родоначальником нового жанра рассказов о животных: Ч. Дж.



Авторисунок к рассказу «Кот, который гулял сам по себе»

Д. Робертс и Э. Т. Сетон, оба старшие современники К., выступают со своими беллетристическими книгами о животных только после К. Второй «звериный» цикл, «Вот так сказки» [1902], является уже сказовым развитием установившихся жанров, сложным скрещением традиций детской сказки с ее натуральным магизмом, познавательного

материала рассказов о животных и романтических форм ритмической прозы.

Влияние К.: 1. связанный с его именем натурализм в описании колоний, особенно Индии (Пьер Милль напр.); 2. вытекающее отсюда беллетристическое построение путевого очерка и обратно — заполнение ходового рассказа географо-этнографическим материалом; 3. уже отмеченный жанр рассказов о животных; 4. расширение границ поэтических тематики и словаря — своеобразное «снижение» поэзии. За сорок лет деятельности К. написаны 37 книг беллетристики, в том числе 4 романа, 5 книг стихов, 2 книги путевых очерков, 1 пьеса, 1 критическая работа, 24 сборника рассказов и ряд брошюр на политические и социальные темы, особенно после войны.

Библиография: I. На русск. яз. помимо многочисленных отд. изд., в том числе и послереволюционных: Избр. расск., перев. под ред. И. Бунина, 4 тт., изд. «Московское книгоизд. писателей», М., 1908 — 1915; Собр. сочин. в приложениях к журн. «Вокруг света», СПБ., 1909, и «Природа и люди»; Том рассказов в серии «Пантеон мировой литературы», СПБ., 1909; Избр. стихотв., перев. А. Оношкевич-Яцыны, П., 1922 (случайный подбор плохих переводов из II, III и IV кн.).

II. Тан-Богораз В. Г., Вступительная статья к избран. расск., «Пантеон»; Герцль Т., Фельетоны, СПБ., 1912; Т. Л., В защиту империализма (Фиш как переводчик Киплинга), ст. в «Вестнике иностранной литературы», 1930, № 5; Loeve F., Beiträge zur Metrik R. Kipling, Diss., Marburg, 1906; Tharaud Jerôme et Jean, Dingley, l'illustre écrivain, 1906 (роман-памфлет); Palmer J., R. Kipling, L., 1919; Chesterton G. K., Heretics, L., 1919; Chevrillon A., La poésie de R. Kipling (Trois études sur la littérature anglaise), P., 1921; Thurston R. H., Rudyard Kipling, 3 ed., L., 1921; Doyle A. K., Memoirs and Adventures, L., 1924; Thurston R. H., Kiplings World. L., 1925; Gried N., R. Kipling and the British Empire, «Edda, Nordisk Tidskrift for Literaturforskung», 1927; Brie F., Imperialistische Strömungen in der engl. Literatur, Halle, 1928.

III. Тарсис В., Старцев И., Урбан С., Современные иностранные писатели, Гиз, М.—Л., 1930; Young A. W., A Dictionary of Charakters and Scenes in the Works of R. Kipling, L., 1911 (полная библиография К., критика, иконография до 1911); Martindell E. W., Bibliography of the Works of R. Kipling, L., 1923. *Т. Левит*

КИПНИС Ицик [Izik Kipnis, 1896 —] — современный еврейский советский писатель. Происходит из семьи кустарей-кожевников. Был рабочим-кожевником (восемь лет). В 1920 послан профсоюзом в Киев учиться. Дебютировал в 1922 в «Strom'e» лирической прозой («Genod»). Позднее издал книжку стихов («Oksn»). Наиболее значительным из всех его произведений является нашумевшая книга «Месяцы и дни». Она посвящена событиям 1918 — 1919 в еврейском местечке. Книга эта, написанная в форме хроники, изображает погромы, учиненные петлюровцами и другими бандами в местечке «Словешна» и прилегающих к нему городках. «Словешна» застыла в своей патриархальной косности. Правда, в годы 1914 — 1918 до нее доходят отголоски — «приветы» с войны. В это время в городке несколько обостряется социальная дифференциация: с одной стороны, распространяет свое непрочное господство военно-спекулятивная «торговля», с другой, — группа кустарей-ремесленников напрягает все силы для сохранения своего «векового» цеха, его кустарнических традиций. Позднее до «Словешны» докатываются отголоски революции и гражданской войны, но и их городок не осмысливает. Волна погромов окончательно всколыхнула патриархальный быт городка. Старому социальному укладу жизни был нанесен гражданской войной сокрушительный удар. С приходом Красной армии резко обозначилось нарождение нового советского сознания. В центре «хроники» стоит Айзик — тип юного крепкого подмастерья. Революция отвлекла этого героя от крайне примитивной личной жизни: добровольно вступив в Красную армию, освободившую город от погромщиков, он вместе с ней отправляется в поход против белых. Для героя «Хроники», устами к-рого говорит сам автор, характерно наивное осознание революции, ее национально-попутническое приятие: Красная армия защищает от погромщиков. Солидаризируясь с отсталой мещански-ремесленной группой, К. в своей книге дал националистически-ограниченное толкование гражданской войны. Вот почему «Словешна» в целом, по выражению И. М. Нусинова, «не может стать типизирующим понятием, но она должна остаться фактом хроники». Этот факт хроники К. претворил в комплекс художественных образов, сохранив при этом автобиографическую природу фактов, что и обусловливает своеобразный стиль автора. В стиле К. скрещиваются влияния: простого сказа Шолом-Алейхема, тяготеющего к хронике натурализма Рейзина и пластичности Бергельсона. Однако все эти влияния К. преодолел. Для его стиля характерны исключительно легкие переходы от происходивших событий к происходящим и наоборот — их экспрессивное смещение.

За последние годы продукция К. выразилась в издании целого ряда произведений для детей. Следует отметить, что К. как детский писатель обнаруживает повышенное внимание к современной действительности: он пишет о беспризорных, о пионерах («Всегда готов», Поэма для детей, Центриздат народов СССР, М., 1930) и вообще о преломлении советской действительности в душе ребенка, стремясь создать особый фольклорный детский лубок. В творчестве для детей наиболее полно сказывается органически наивное мироощущение Кипниса, обусловленное отсталостью его социальной группы.

Библиография: I. Месяцы и дни, со вступ. ст. И. М. Нусинова, изд. Kultur-Lige, Киев, 1926 (русск. перев., Гиз, 1930); Сказки и рассказы, ДВУ, 1929; и целый ряд книжек для детей (помимо вышеуказанных).

II. Бергельсон Д., «Freiheit», 1927, 27/III; Бронштейн Я., «Stern», Минск, 1926, XII; Нусинов И. М., «Roite Welt», Харьков, 1926, I—II; Гордон Ш., «Strom,», V—VI, и в «Proletarise Fon», Киев, 1928, № 4; Добин Ш., «Pedagog-Biuleten», Киев, 1927. *Ш. Гордон*

КИРГИЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. ДОРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД. — «Киргизы принадлежат к числу древнейших народов Средней Азии. Из народов, живущих в Средней Азии в

настоящее время, нет повидимому ни одного названия, к-рое так рано встречалось бы в истории» (акад. Бартольд).

Еще в глубокой древности киргизы селились по берегам Енисея. Киргизы, ныне живущие в Тянь-Шане, являются выходцами из Сибири, где они раньше населяли побережья этой реки; точной даты их переселения нет: предположительно оно приурочивается к XVII столетию. С незапамятных времен, а также в эпоху преобразования в самостоятельное государство и после своего переселения киргизы вели кочевой образ жизни; основным их занятием являлось скотоводство. Родовой уклад жизни киргиз, их быт, обычаи, кочевье и непрерывные войны, к-рые они были вынуждены вести из-за пастбищ, нашли отражение и в их творчестве; воспевается гл. обр. тот или иной герой, сражающийся с калмыками или китайцами. Киргизский эпос отличается тем, что изображаемая личность не совершает каких-либо сверхчеловеческих подвигов; в нем повествуется о заслугах отдельных героев, выдвигаемых самой жизнью и тесно связанных с современным им общественным строем.

Устное творчество киргиз по своему содержанию не уступает творчеству ни одного из тюркских племен; наибольшее развитие получила эпическая поэзия. Из киргизских устных поэм наибольшими художественными достоинствами и наибольшей яркостью изображения жизни и идеологии племенных вождей отличаются поэмы «Манас», «Семетей», «Сейтек», «Эртоштук». Они очевидно относятся к периоду, когда киргизы утратили свою независимость. До нас не дошли рукописи этих поэм, хотя о существовании киргизской письменности свидетельствуют орхонские надмогильные надписи VII и VIII вв. христ. эры. Названные поэмы о народных героях, сохранившиеся среди киргиз нынешней Киргреспублики, совершенно неизвестны «кахасам» (киргизам, живущим на Енисее) за исключением «Эртоштук». Это конечно объясняется тем, что кахасы, осев на землю, с течением времени превратились в мирных пахарей, и поэмы, воспевавшие воинские подвиги, больше не привлекали их внимания. Киргизы же, продолжавшие вести кочевой образ жизни, были окружены с трех сторон врагами—китайцами, калмыками и казаками. Это требовало от них особого напряжения сил и героизма. В этом и следует искать причину бытования среди них названных поэм, воспевавших воинскую доблесть.

Акад. Радлов говорит, что героические поэмы «Манас» и «Семетей» как художественные памятники не уступают «Илиаде». Эту точку зрения разделяют и другие ученые-востоковеды. Поэмы «Манас», «Семетей» и «Сейтек» по своему объему занимают приблизительно 160 печ. листов. В 1862—1869 Радлов собрал отрывки этих поэм, и в 1885 они были изданы книгой в 600 страниц. Все эти поэмы передавались из рода в род устно и исполнялись «джомокчу» (былинные сказители). В печатном виде они составят не менее 15 тт. Кроме поэм «Манас», «Семетей», «Сейтек» и «Эртоштук» известен ряд поэм о народных героях: «Курманбек» (вышел из печати), «Кедей-Хан», «Коджо-Джаш», «Джаныш Байш» и «Сариндж Бёкой». Помимо эпоса о народных героях существует еще ряд произведений устного творчества, авторы к-рых назывались «рчи» (певец), «акун» (поэт) и «джамакчи» (импровизатор). Большинство их теперь собрано и подготовляется к изданию Научно-исследовательским институтом Киргизской АССР.

Историю киргиз надо рассматривать в членении на два периода: 1. Период независимости киргизского народа, т. е.—до покорения киргиз русским царизмом. 2. Период после русского завоевания.

В первый период, как указано выше, основным занятием киргиз было скотоводство; земледелие же занимало весьма незначительное место в хозяйстве. С проникновением торгового капитала кашгарцы и узбеки стали доставлять киргизам разные ткани и другие изделия в обмен на скот. Отдельные киргизские роды представляли в то время самостоятельные «уделы» того или иного ханства и вели между собою непрерывную войну. Род Солто, часть рода Саяк и Сарыбагиш, а также южная часть Киргизии признавали над собой сюзеренитет Кокандского ханства. Зависимость от последнего выражалась большею частью в сборе налогов и податей так наз. «тюндуккой»—натурой.

В период, предшествовавший русскому завоеванию, киргизы подразделялись на три социальные группы: батыри (родовые старейшины), букара (чернь) и рабы. При этом полнота власти находилась в руках родовых старейшин, к-рые фактически являлись диктаторами над всеми остальными группами вплоть до потери самостоятельности и покорения киргиз русскими в 1865. В этот период поэмы «Манас», «Семетей» и другие, воспевавшие воинские подвиги и победы, пользовались большой любовью, особенно среди батырей.

Во второй период земледельческое хозяйство уже начинает заметно развиваться и занимать более существенное место, чем до покорения киргиз русскими. Торговый капитал начинает пускать корни; в зачаточной форме появляется промышленный капитализм. Хотя в хозяйственной жизни киргиз между первым и вторым периодами в основном не было заметной разницы, поэмы о народных героях — «Манас», «Семетей», «Сейтек» и др.—уже приобрели во втором периоде несколько иное значение: возникали воспоминания о былой независимости, мечты об избавлении от ненавистного ига; эти поэмы таким образом поддерживали национальный дух (по существу своему несомненно феодальный) киргизского народа, и жизнь сама выдвигала знаменитых певцов

и сказителей. «Манас», «Семетей» и др. поэмы исполнялись всегда перед родовыми старейшинами—манапами, ибо певцы и сказители занимали определенное общественное положение и были тесно связаны с манапами и баями. Кроме того они получали вознаграждение. Эти певцы, естественно, не адресовали свои поэмы батракам и беднякам, хотя последние и присутствовали при их исполнении. Поэмы о подвигах знатных героев (манапы, баи и т. п.) внушали киргизской массе, что старейшины, манапы и баи являются людьми привилегированными вследствие унаследованных ими исключительных способностей и доблестей. Таким образом эти поэмы тесно связаны с классовыми интересами феодалов. «Рчи», «акун» и «джамакчи» в своих произведениях также отражали главным образом жизнь и интересы знатной части киргиз. С потерей самостоятельности начинается межродовая вражда, подстрекаемая зачастую русскими из боязни открытого возмущения против царского ига, причем эта рознь развивалась не только между отдельными родами, но и внутри их. Прежние батыри и племенные вожди превращаются в манапов, к-рые, сохраняя свою власть, являются надежными помощниками и проводниками политики царского правительства по отношению к угнетенной киргизской массе.

В открываемых русским правительством школах воспитывались почти исключительно дети родовитых и богатых семей. Питомцы этих школ, естественно, становились агентами русской администрации. При отсутствии же национальной интеллигенции не могло быть и речи о просвещении масс. 99% киргиз были совершенно неграмотны. Вот почему до Октябрьской революции письменной киргизской лит-ры почти не было, за исключением нескольких книг; так напр. в 1911 была напечатана книга «Землетрясение» (Зильзеле) Клыча Мамырканова, в 1913 — азбука Ешенкалы Арабаева, в 1913— «Таары Киргизия» (История Киргизии) Османалы Садыкова, в 1914 — «Таары киргиз Шабдания» (История манапа Шабдана). Последние две книги описывают исключительно историю манапов, в особенности знаменитого Шабдана. Кроме того на киргизском яз. (академическая транскрипция) в 1885 изданы «Образцы народной лит-ры северных тюркских племен», собранные В. В. Радловым. В этой книге частично помещены отрывки из «Манаса», «Семетей» и «Кошока», к-рые были переведены на немецкий яз.

ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЙ ПЕРИОД. — Октябрьская революция освободила трудящихся Киргизии как от ига царского правительства и его чиновников, так и от байско-манапского засилья, предоставив трудящимся Киргизии широкие возможности культурного строительства. С этого времени поэмы «Манас», «Семетей» и др. уже утрачивают свое прежнее значение и остаются лишь историческими памятниками прошлого; постепенно исчезают певцы и сказители этих поэм. В этот период и начинает развиваться революционное литературное течение. В первые годы революции среди националистически настроенных элементов имели большое влияние так наз. пантюркизм и панисламизм; партия «Алаш-орда», стремившаяся к объединению казаков и киргиз в самостоятельное государство, выражала эти буржуазно-националистические, исламистские тенденции. Хотя уже тогда стали выдвигаться революционно настроенные писатели, но они зачастую подпадали под влияние этих националистических контрреволюционных течений.

Непосредственно после Октябрьского переворота выдвинулся Садык Карашев *(см.)*. Его первое произведение проникнуто упадочными настроениями мелкобуржуазных групп и чуждо сознания какой-либо классовой дифференциации. Автор воспел свободу всех наций «вообще», не заостряя внимания на классовой борьбе с байством и манапством.

Поэт Тыныстанов *(см.)*, как и Карашев, чужд мотивов классовой борьбы и в то же время, отражая идеологию реакционно настроенных националистов (алаш-ордынцев), мечтает об объединении киргиз-казакского народа в национально-буржуазную республику. Наряду с Тыныстановым в казакских журналах и газетах печатался видный казакский поэт — ярый противник большевизма — Макджан Джумабаев *(см.)*, под влиянием которого находился Тыныстанов. Характерно, что оба писателя выпустили свои первые произведения на яз. других народностей. Это объясняется тем, что киргизская грамотность была еще очень слаба и в школах преподавали на татарском, казакском и др. яз.

В последние годы творчество Карашева значительно приблизилось к революции, хотя в его произведениях подчас все еще проглядывает мелкобуржуазная идеология. Тыныстанов, член ВКП(б), признал свои прежние ошибки. После национального размежевания Средней Азии в 1924 Тыныстанов перешел на научно-просветительную работу в Наркомпрос, составил ряд учебников; заслуги его как лингвиста неоспоримы. В данный момент Тыныстанов ввиду болезни временно отошел от литературной деятельности.

Лит-ра послереволюционного периода начинает быстро развиваться с момента национального размежевания Средней Азии в 1924 и особенно благодаря газетам на родном яз. — «Эркин-то» (Свободные горы), ныне «Кзыл-Киргизстан» (Красный Киргизстан) и «Ленинчиль-Джаш» (Молодой ленинец). В газетах отводится место «лит-ой странице», которая и объединяет молодых поэтов и писателей. Кроме газет художественной лит-ре уделяет большое место общественно-политический журнал «Джаны Маданият Джолунда» (На путях к новой культуре). Большую помощь в деле развития литературы оказало организованное в 1926

Киргизское государственное издательство, которое печатало произведения молодых литераторов. В это время вышли из печати стихи первых поэтов Киргизии: Тыныстанова, Карашева и Баялинова, а позднее, в 1927,—сборник стихов киргизских поэтов «Кзыл-Коль» (Красный цветок). В 1928 издано 6 новых книг: былина «Курман-Бек», стихотворения Токомбаева «О Ленине», рассказы Баялинова «Аджар», Такиной — «Джетильген Джетымдор», Карашева — «В невольные дни» и «На пути к свободе». В 1929 напечатаны книги Карашева «На заре свободы» (рассказ) и «Зейнеп—председательсовета» (пьеса), а также рассказы для детей Сатыбалды (Наматов) «Цыплята и удод» и Баялинова «Мурат». В 1930 появляется большой рассказ Наматова «Тыным-хан» и пьеса Кокенова «К новой жизни». Так. обр. ряды литераторов все более и более пополняются. Первыми певцами Октября можно считать Баялинова, Токомбаева, Кокенова, Наматова, Элебаева, Токобаева, Маликова и Джампурчинова, Бокомбаева, Кирбашева, Абдулдаймова и Абдикеримова. Ранние произведения большинства из них еще не совсем свободны от националистического и мелкобуржуазного влияния, но оно постепенно изживается.

Экономика Киргизии сейчас резко изменяется вследствие усиленного развития промышленности, реконструкции сельского хозяйства (совхозы и колхозы), обострения классовой борьбы. Все эти процессы рельефно отражает современная литература. Помимо указанных выше выдвигаются новые поэты и писатели из бедняков, батраков и середняков, создающие новую по форме и содержанию К. л. Основная ее тематика — кишлак, аул, батрачество, соцстроительство и классовая борьба в кишлаке; пролетариат в К. л. почти не фигурирует. Это объясняется малочисленностью киргизского пролетариата в связи с поздним развитием промышленности. Все писатели — выходцы «рчи», «акун» и «джамакчи»—начинают теперь, после Октябрьской революции, постепенно переходить на советскую тематику.

Следует отметить также русских писателей, работавших в Киргизии и писавших о ней. Эти писатели: В. Лебедев, написавший, быть может, и не вполне удачную книгу «Мамбет и Кыдырбай» (повесть) о киргизском восстании в 1916; Н. Головин—автор ряда рассказов, напечатанных в газ. «Советская Киргизия»; Чекменев, давший рассказ «Садык» и повесть «Киргизский погром»; Дунаев, написавший поэму «Песня о горных орлах». Помимо участия на лит-ых страницах газ. «Советская Киргизия» русскими писателями выпущена однодневная лит-ая газ. «Горные потоки».

Лит-ое движение в Киргизии развивалось в полном смысле слова стихийно. Лит-ые организации «Кзыл-Учкун» (Красная искра) и КирАПП (русская) до августа 1930 не только не были связаны друг с другом, но и вообще были совершенно неорганизованными и неработоспособными. В августе 1930 обе эти организации слились в единую КирАПП, к-рая теперь уже насчитывает в своих рядах свыше 100 чел. и разрешает основные лит-ые вопросы; хотя нельзя еще сказать, что она охватила всю К. л. своим руководством, но сдвиг в работе заметен, и есть достаточно предпосылок к тому, что в недалеком будущем КирАПП со своими задачами справится.

Как определенное культурное достижение можно отметить введение нового латинизированного алфавита с января 1930. Киргизия — первая республика в Средней Азии, целиком перешедшая на латинизированный алфавит.

Библиография: Радлов В. В., Образцы народной литературы северо-тюркских племен, 1885; Бартольд В. В., акад., Киргизы (исторический очерк), 1927. Газеты: «Эрин-то», 1924—1928; «Кзыл-Киргизстан»—с 1928; «Ленинчил-Джаш»—с 1928. Журналы: «Коммунист»—с 1928; «Джаны Маданият Джолунда»—с 1928. *И. Тойчиев*

КИРГИЗСКИЙ ЯЗЫК,—до революции называвшийся «кара-киргизским», тогда как «киргизским» в то время называли яз. «казакский» *(см.)*,—принадлежит к числу наименее изученных турецких, или тюркских *(см.)* яз., хотя киргизы (точнее «кыргызы»)—одно из древнейших турецких (тюркских) племен и детальная разработка их яз. необходима для развития туркологической лингвистики. По своим фонетическим признакам К. яз. относится к северо-западной группе турецких *(см.)* яз., обнаруживая особую близость с алтайским и телеутским яз. Сравнительно с другими турецкими (тюркскими) яз. К. яз. отличается последовательно проводимым сингармонизмом, т. е. прогрессивной ассимиляцией со стороны звуков корня на звуки аффиксов; в частности и звуки *o* и *ö*, к-рые в других родственных яз. могут быть только в первом слоге слова, здесь встречаются в любой позиции. Ряд фонетических особенностей, в частности наличие *s* в соответствии с š других турецких яз., а также комбинаторные изменения звуков *m*, *l*, *ƒ* и *d* сближают фонетику К. яз. с казакским *(см.)*. К особенностям К. яз. следует отнести долготы, отмеченные в отдельных корнях. Т. к. до революции грамотность среди киргизов была развита крайне слабо, то арабский алфавит, применявшийся муллами, был, естественно, достоянием немногих и к тому же плохо соответствовал фонетическим возможностям К. яз. Поэтому при создании Киргизской АССР, когда встал вопрос и о создании государственного яз. с развитой общественно-политической терминологией, арабский алфавит был приспособлен к звукам К. яз. и этим самым стал доступнее для широких масс. Последним этапом является латинизация киргизской письменности: выходящие теперь в г. Фрунзе (б. Пишпек) книги, журналы и газеты (напр. «Кызыл Кыргызыстан» — «Красная Киргизия»— и др.) порывают с традицией арабского алфавита. Словарь К. яз. обнаруживает арабские

КИРГИЗСКИЙ АЛФАВИТ

На арабской основе	НТА	Примерное произношение
ا	a	а
ب	в	б
پ	p	п
ت	t	т
ج	ç	англ. дж
چ	c	ч
د	d	д
ر	ɾ	
ز	z	з
س	s	с
ش	ş	ш
ع	ɣ	глубокое (заднее) проточное г
ق	q	глубокое заднее к
ك	k	к
گ	g	г
ڭ	ŋ	н задненебное, нем. ng в слове bang
ل	l	л, ль
م	m	м
ن	n	н
و	o	о
	ө	нем. ö
ۇ	ü	у
	y	нем. ü
ۋ	v	белорусск. ў, англ. w
ه	e	е
ى	i	и
	ь	ы
ې	j	й
ء		знак смягчения гласных

элементы в относительно слабой степени и в более сильной — монгольские. Исследования по К. яз. принадлежат В. В. Радлову, Фалеву, Юдахину, Пятницкому и др.

Библиография: Радлов В. В., Образцы народной литературы тюркских племен, т. V, 1872—1907; Заболонков, Латинизированные киргизские тексты, Ташкент, 1927. *Н. Дмитриев*

КИРЕЕВСКИЕ, братья.—1. Иван Васильевич [1806—1856]—публицист, один из основателей русского славянофильства. В молодости примыкал вместе с В. Одоевским, Веневитиновым к кружку «любомудров», либерально настроенному и увлекавшемуся немецкой идеалистической философией. Первые критические статьи К. «Нечто о характере поэзии Пушкина» (в «Московском вестнике» Погодина за 1828) и «Обозрение русской словесности за 1829» (в альманахе Максимовича «Денница») — во многих отношениях замечательные ранние образцы русской философской критики, пролагающие дорогу Белинскому, к тому же блестящие и меткие. Для либеральных устремлений молодого К. характерно, что, впервые в русской историографии отмечая заслуги Новикова, К. разражается настоящим гимном во славу общественного мнения.

В 1832 К. предпринял издание журнала «Европеец» и опубликовал в нем ряд критических статей («Обозрение русской словесности за 1831 год» и др.). Цензура усмотрела в этих статьях замаскированный призыв к конституции, журнал на втором номере был закрыт, а К. надолго попал в опалу и вплоть до 1845 почти не появлялся в печати. За это время в К. завершился перелом: он перешел бесповоротно на позиции реакционного мистицизма. Ратуя за философию веры и чувства против буржуазной философии разума, К. находил этот свой идеал в православии, обеспечивающем России по мнению К. великое будущее и мировую гегемонию. Таким образом, несмотря на свое опальное положение, К. был искренним апологетом устоев феодально-царистской России. В 1845 К. был соредактором погодинского «Москвитянина». Появившиеся там статьи К. о лит-ре уже окрашены в мистические и славянофильские тона.

К. пробовал свои силы в драматургии, беллетристике и поэзии, но ничего значительного здесь не создал.

2. Петр Васильевич [1808—1856] — собиратель русских народных песен. Р. в родовом имении в Тульской губ. в патриархально-дворянской семье. Получил прекрасное домашнее образование, дополнив его слушанием частных лекций у университетских профессоров в Москве, а затем лекций Шеллинга.

К. написал чрезвычайно мало. Его миросозерцание воссоздается из многочисленных свидетельств современников, из переписки с родными и друзьями, из двух-трех печатных работ (в «Москвитянине» за 1845, кн. 3, «О древней русской истории» и предисловия к «Песням» в «Чтениях» за 1848). В этих его произведениях нашла себе яркое отображение

психоидеология помещиков, встревоженных наступлением промышленного капитализма и потому крепче ухватившихся за старину и воспитавший их усадебный патриархальный уклад в безграничной идеализации, возвышаемый до категории исконных национальных устоев и идеалов. Но сдвиги в самом хозяйстве этого слоя помещиков и бесспорно высокий культурный уровень неминуемо заставляют их делать уступки, правда, робкие, половинчатые, в сторону отрицания крепостного строя. Еще в 1830 22-летним юношей К. приступил к собиранию песенного народного творчества, видя в нем наиболее яркое проявление «национального духа». Повидимому одним из толчков было воздействие на К. немецких ученых (в частности Герреса и Шеллинга), лекции к-рых он слушал в Мюнхене. Вскоре для К. собирание песен стало главным делом его жизни. Его колоссальное собрание по сведениям современников превышало 10 тыс. номеров. Частью К. собирал сам (преимущественно в Орловской губ., где с 1839 до смерти жил в своей деревне — Киреевской слободке, а затем в Тульской, Тверской, Новгородской и Симбирской губ.), но основная масса текстов ему в течение 25 лет доставлялась лит-ыми и учеными друзьями (между прочим Пушкиным, Гоголем, Языковым, Кольцовым, Далем, Вельтманом, Якушкиным, Погодиным, Шевыревым, Снегиревым, Востоковым, Соболевским и др.).

Сборником живо интересовались как в России, так и за границей (напр. огромное значение придавал собранию русских песен Киреевского знаменитый славист Шафарик). Друзья торопили К. с изданием, но медлительный К. успел при жизни из своего многотысячного собрания опубликовать всего 31 текст; в 1848 в «Чтениях Общества истории и древностей российских», кн. IX, было напечатано 15 духовных стихов, как ч. 1 «Русских народных песен, собранных Петром К.», 4 песни — в «Московском сборнике», 1852, и 12 номеров — в «Русской беседе» за 1856, кн. I. Причиной этого была не только присущая лично К. медлительность; огромную роль играли также внешние обстоятельства (строгости цензуры): так напр. хлопоты по изданию духовных стихов тянулись 4 года: с 1846 по 1848. Систематическое издание основного собрания песен К. осуществилось лишь после его смерти и опять-таки чрезвычайно медленно: началось в 1860 и окончилось... в 1930. Песни, собранные К., имеют огромное значение как для характеристики состояния крестьянского фольклора в середине XIX в., так и для характеристики идеологических настроений в русском дворянстве той эпохи (типичен и подбор песен и расценка самим К. собиравшегося им материала, идеализация крестьянского традиционного творчества и пренебрежительное отношение к фольклору других социальных слоев, напр. фольклору фабрично-заводскому, городскому, мещанскому и т. д.).

Библиография: I. Полн. собр. сочин. Ив. Киреевского, под ред. М. О. Гершензона, 2 тт., М., 1910.

II. Виноградов П. Г., И. В. Киреевский и начало московского славянофильства, «Вопросы философии и психологии», 1891, XI; Пыпин А. Н., История русской этнографии, т. II, СПБ., 1891; Писарев Д. И., Русский Дон-Кихот, Собр. сочин., т. II, СПБ., 1894; Лясковский В., Братья Киреевские. Жизнь и труды их, СПБ., 1899; Письма П. В. Киреевского, «Русский архив», 1873, № 8, 1894, № 10, 1905, № 5; Гершензон М. О., П. В. Киреевский, Биография, «Песни, собранные П. В. Киреевским», Новая серия, вып. I, М., 1911 (или «Образы прошлого», М., 1912); Сперанский М. Н., П. В. Киреевский и его собрание песен, там же; Соколов Ю., Из тридцатых годов (Письма Киреевских к Шевыреву), «Голос минувшего», 1914, № 7; Соколов Б. М., Собиратели народных песен, М., 1923.

II. Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Бродский Н. Л., Гусев Н. А., Сидоров Н. П., Русская устная словесность, Л., 1924.

Ю. Соколов

КИРИЛЛ ТУРОВСКИЙ — *см.* «*Проповеди*» и «*Русская средневековая лит-ра*».

КИРИЛЛИЦА — одна из славянских азбук *(см. «Глаголица»)* К К. восходят современные русский, украинский, белорусский, сербский и болгарский алфавиты. Есть основания предполагать, что в древнейшую эпоху славянской письменности К. была распространена и среди западных славян. К.—византийский унциальный (уставный) алфавит IX в., дополненный несколькими буквами применительно к звукам славянской речи. Большая часть дополнений является вариантами или видоизменениями



Скорописная азбука [1643]

букв того же византийского устава (Б, ъ, ь и др.). Некоторые буквы взяты из еврейского квадратного алфавита, несомненно — Ш, может быть, Ц и Ч. Две буквы представляются сложными — Ы (из Ъ и І), Щ (из Ш и подписанного под ним Т), кроме того

иотированные а, у, е, (я, ю, е) составлялись из I и а, оу, е. Эволюция К. совершалась в тесной зависимости от экономических и культурно-общественных условий жизни народа, определяющихся отчасти экономическими и социально-политическими отношениями восточных славян к другим народам. К. занесена была на Русь и прочно утвердилась там вместе с греческой религией вследствие торговых и культурных связей древней Руси с Византией (Путь из Варяг в Греки). В эпоху феодального строя [XI—XIV вв.] К. была распространена на Руси лишь в форме устава, к-рый не был приспособлен для быстрого письма, хотя уже в эту эпоху начали выделяться наряду с роскошными и упрощенные почерки. От этого древнейшего периода дошло до нашего времени около 700 книг.

С XV в., начала эпохи торгового капитала, К. у восточных славян претерпевает разнообразные изменения: из устава образуются полуустав, вязь, скоропись, а из полуустава — печатные шрифты *(см. «Графика» и «Вязь»)*.

Завоевание турками Сербии, Болгарии, а позднее и Константинополя — имело следствием передвижение болгарской письменности и некоторых болгарских книжников, и русская письменность усвоила болгарский полуустав и вязь уже с конца XIV в. Этот полуустав видоизменялся на почве письменности народов русского, украинского и белорусского, так что по характеру письма можно заключить о происхождении писавших.

Скоропись также появилась с XV в. и явилась мощным орудием деловых отношений. Распространение скорописи, особенно во второй половине XVII в., громадно *(см. рис.)*. Ко второй половине XVI в. относится появление в Москве печатного станка. Древнейшей датированной книгой московской печати является Апостол, напечатанный дьяком Иваном Федоровым в 1564. В XVII в. печатные издания широко распространяются в пределах России, не вытеснив однако рукописных книг. Кроме церковных книг печатаются и важные правительственные издания, напр. «Уложение» [1648 — 1649], «Книга ратного строения» и др.

В эпоху усиления влияния Западной Европы происходит латинизация К. *(см. «Графика»)*. Новый гражданский алфавит быстро, уже в XVIII в., вытесняет К., которая сохраняется лишь в книгах религиозного культа. *И. К.*

КИРИЛЛОВ Владимир Тимофеевич [1889 —] — современный поэт. Р. в крестьянской семье, в течение года учился в начальной школе, с 10 лет — ученик сапожной мастерской, с 1903 — матросский ученик на пароходе торгового флота, плавал в Турцию, Грецию, Египет. В революцию 1905 — 1906 участвовал в революционном движении черноморских моряков, за что был сослан на 3 года в Усть-Сысольск. В 1911 уехал в Америку, через год вернулся. В войну 1914 мобилизован в армию. Активный участник Февральской и Октябрьской революций. В 1918 — 1920 работал в ленинградском, московском и тамбовском пролеткультах. В 1920 — 1923 — один из руководителей группы «Кузница» *(см.)*.

К. начал писать стихи и рассказы в ссылке в 1910; первое стихотворение напечатано в 1913 в «Народном журнале». В дореволюционных стихах К. о придавленных нуждой жильцах городских подвалов, беднякаходнночках, «не видно классовой борьбы» (Вал. Полянский). К. то приходит в отчая-



ние от нужды и одиночества, то стремится уснуть и забыться от больных тревог на лоне природы, то — уйти в «голубые мечты». Стихи периода империалистической войны проникнуты мечтательным, расплывчатым пацифизмом.

Революция 1917 совершенно перестраивает поэзию К. Наряду с М. Герасимовым *(см.)* он — один из самых характерных и выдающихся пролетарских поэтов эпохи военного коммунизма. Его лучшие стихи — «Железный мессия», «Мы», «Матросам», «25 Октября», «Я подслушал эти песни», «К нам, кто сердцем молод» — представляют собой яркие поэтические памятники эпохи гражданской войны. В лучших стихотворениях этого времени Кириллов поднялся до высокой и волнующей гражданской патетики. К. сумел запечатлеть специфическую атмосферу первых дней Октябрьского восстания: бурный Смольный с жужжаньем улья, пламя слов и костер патруля, открытые лица и широкие плечи матросов, наконец самое настроение тех дней, когда каждый был на голову выше и было новое даже в походке. Однако эта патетика не смогла заглушить вскормленной подвальным прошлым грустной мечтательности. В одном из самых удачных стихотворений К. «Юность» не случайно сплетаются темы революции и мечты.

Стиль поэзии К. времен гражданской войны отражает все особенности поэзии того времени. Революционные и урбанистические мотивы разработаны абстрактно-романтически. Господствует гиперболизм, часто проявляющийся в космических образах («нашей планете найдем мы иной, ослепительный путь», «звезды в ряды построим, в вожжи

впряжем луну»). Чувствуется сильнейшее влияние символистской поэтики, особенно Бальмонта: напевные ритмы, эпитеты «бесконечный» и «сказочный», нередкие — даже в лучших стихах — мистические образы.

К. не выдержал перехода от гражданской войны к нэпу и не сумел справиться с новыми задачами, вставшими перед пролетарской поэзией. Порвав в 1923 с организованным пролетарским лит-ым движением, К. и в творчестве все дальше отходит от позиций пролетарской поэзии. Его творчество времен нэпа — сплошное отречение от основных мотивов предшествующего периода. Свои лучшие стихи он называет «пустыми сочиненьями, где все мечты, мечты и ложь». Когда-то любимый город стал «злым вассалом». К. ратует за розы, против стали, доходя до реакционнейших нападок на индустриальную культуру, якобы заменившую сердце бездушным механизмом («Современность»), перекликаясь так. обр. с С. Клычковым *(см.)*. За последнее время выступает со стихами очень редко.

Библиография: I. Автобиографию К. см. в антологии С. Родова, Пролетарские писатели, М., 1925. Книги К.: Стихотворения, П., 1918; Зори грядущего, П., 1919; Паруса, М., 1921; Железный мессия, М., 1921; Отплытие, М., 1923; Стихотворения, кн. I, М., 1924; Рабочие шаги, М., 1924; Море, М., 1925; Кровь и снег, М., 1925; Праздник жизни, Рассказы (совместно с М. Герасимовым), М., 1925; Избранные стихи, М., 1926; О детстве, море и красном знамени, М., 1926; Голубая страна, Вторая книга стихов, Л., 1927; Вечерние ритмы, М., 1928; Весенний свет, Стих., кн. I, 1913—1922, изд. 2-е, М., 1928.

II. Бессалько П., Пролетарские поэты, в кн. Бессалько и Ф. Калинина, Проблемы пролетарской культуры, П., 1919; Фриче В. М., Пролетарская поэзия, М., 1919; Ингулов С., На ущербе, «На посту», 1923, № 1; Его же, О живом человеке, там же, 1923, № 4; Лелевич Г., Под знаком декаданса, в кн. «На лит-ом посту», Тверь, 1924; Воронский А. К., О группе писателей «Кузница», в кн. «Искусство и жизнь», М., 1924; Коган П. С., Пролетарская литература, Иваново-Вознесенск, 1926; Лелевич Г., О формальных влияниях в пролетарской поэзии, «Печать и революция», 1927, № 5; Полянский Вал., Этапы творчества В. Кириллова, в кн. «Вопросы современной критики», М.—Л., 1927.

III. Мандельштам Р. С., Художественная лит-ра в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, под ред. Б. П. Козьмина, т. I, изд. ГАХН, М., 1928; Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928. *Г. Лелевич*

КИРКЕГАРД Серен [S. Kierkegaard, 1813—1855] — датский философ и религиозный мыслитель, оказавший сильное влияние на скандинавскую литературу XIX столетия. Религиозно-моральные требования Киркегарда чрезвычайно радикальны; он отрицает существующее христианство, его выпады против официальной церкви чрезвычайно резки: священники, одетые в шелка и бархат, проповедуют обман и лицемерие. Христианство умерло, ибо никто не живет по примеру Христа, никого не терзают и не убивают за веру. Его идеал христианства — полный отказ от всех земных благ, и в служении этому идеалу К. не допускает никаких компромиссов. Известный при жизни только в избранных лит-ых кружках, издававший все свои сочинения на собственный счет, К. впоследствии становится чрезвычайно популярным не только в Дании, но и в Швеции и в Норвегии. Его философия, требующая в первую очередь личного самоусовершенствования, противопоставляется Гегелю.

Киркегард был типичным выразителем умонастроений господствующего в Скандинавии в середине XIX столетия класса мелкой буржуазии, теснимой надвигающимся капитализмом и пытающейся противопоставить ему свои незыблемые моральные нормы. Требование пуританской преданности идее, выставленное К., быстро стало чрезвычайно популярным в обществе и отразилось в произведениях многих скандинавских писателей. Особенно сильное влияние его учение оказало на одного из крупнейших скандинавских писателей — Ибсена *(см.)*. «Можно подумать, — пишет Г. Брандес, — что Ибсен стремился стать поэтом Киркегарда». Его пастор Бранд — воплощение идеала служителя христианства К., а взгляды К. на брак лежат в основе «Комедии любви». Следы учения К. можно найти также и во многих других произведениях Ибсена. Заметное влияние К. оказал на Бьёрнсона («Свыше сил»), а также на многих других скандинавских писателей.

Библиография: I. Samlede Vaerker, 14 B., udgivne af A. B. Drachmann, J. L. Jleibery og H. O. Lange, 1901 — 1906 (русск. перев., «Северные сборники», кн. IV, СПБ., 1908).

II. Brandes G., Kierkegaard, 1879; Barthold A., Zur theologischen Bedeutung Kirkegaards, 1880; Höffding H., Kierkegaard als Philosoph, 1896; Hoffmann R., Kierkegaard und die religiöse Gewissheit, 1910; Geismar Ed., S. Kierkegaard, 1925; Gemmer A. und Messer A., S. Kierkegaard und K. Barth, 1925. *Л. Б.*

КИРПИЧНИКОВ Александр Иванович [1845—1903] — историк всеобщей и русской лит-р, член-корреспондент Академии наук. К. принадлежит целый ряд исследований по средним векам: «Очерки из истории средневековой лит-ры» [1869]; «Кудруна, национальная поэма немцев» [1874] и мн. др. Статьи К. о русских писателях — Писемском, Достоевском, Льве Толстом и др. — собраны им в «Очерках по истории новой русской лит-ры» (2 тт., 1896 — 1903). Считая историю лит-ры отдельного народа только учебной, а не ученой дисциплиной, К. признавал наукой лишь сравнительную или всеобщую историю лит-ры; объектом ее является по К. то, в чем «отражаются развитие, взгляды, идеалы человечества», преимущественно изящная лит-ра, т. к. в ней «убеждения современников, степень их развития, а в особенности идеалы выражаются яснее». Метод истории лит-ры — индуктивный и сравнительный *(см. «Метод сравнительно-исторический»)*, ведущий от «массы однородных фактов к выводу, общему не только для них, но и для всех им подобных». Задача истории лит-ры — в установлении «общих незыблемых законов, по к-рым совершается движение человеческой мысли, внутренний прогресс человечества». Входя в антропологию, «она доставляет наиболее ценный материал для исследования законов

мысли и творческой фантазии, взаимодействия общества и личности, традиции и стремления к прогрессу, связи факта и идеала».

Социологический анализ у К. не шел однако далее противопоставлений личности общественной среде, столь обычных в кругу сравнительно-исторической школы; самое общество изучалось им без внутренней дифференциации его на классовые группы, к-рая одна способна была приблизить исследователя к «общим законам лит-ого развития».

Либеральные убеждения, общественная отзывчивость и огромная эрудиция К. делали его одним из популярных профессоров эпохи. Особое значение имела «История всеобщей лит-ры», начатая А. Ф. Коршем и продолженная К.

Библиография: II. Сборник памяти А. И. Кирпичникова, Сб. Харьковского историко-филологического о-ва, т. XIV, Харьков, 1903; Словарь О-ва любителей российской словесности при Московск. университете, 1911; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914.

III. Языков Д м., А. И. Кирпичников, «Исторический вестник», 1903, VI (библиографический очерк). *П. Б.*

КИРПОТИН Валерий Яковлевич [1900 —] — современный историк общественной мысли. Член ВКП(б) с 1918. Зам. директора Ленинградского отделения Комакадемии, член редакции «Проблемы марксизма». Непосредственное отношение к литературоведению имеют работы К. о русских революционных разночинцах 60-х гг. XIX в., в особенности о Писареве, к-рого К. рассматривает как идеолога городской мелкой буржуазии, ищущей смычки с революционной крестьянской демократией, в отличие от непосредственного авангарда этой последней — группы «Современника» (Чернышевский, Добролюбов). Этой классовой базой Писарева К. объясняет его колебания по вопросу о неизбежности революции, его программу гармонизации капитализма и т. д. Эстетические взгляды Писарева К. рассматривает в неразрывной связи с политическими его воззрениями. Попутно К. убедительно разоблачает искажение исторического значения Писарева в работах В. Ф. Переверзева и Б. П. Козьмина.

Библиография: I. Радикальный разночинец Д. И. Писарев, Л., 1929; Д. И. Писарев, изд. «Красная газета», Л., 1929; Н. Г. Чернышевский и марксизм, изд. то же, Л., 1930; статьи в журн. «Звезда», «Под знаменем марксизма», «Проблемы марксизма» и т. д.

II. Козьмин Б. П., Писарев и социализм, «Литература и марксизм», 1929, IV, V, VI; Кирпотин В., Ответ Б. П. Козьмину: Об изучении идеологии, «Литература и марксизм», 1930, II. *Л.*

КИРСАНОВ Семен Осипович [1906 —] — современный поэт, младший выученик лефовской школы. Р. в Одессе в семье портного. Печататься начал в 1924 в одесском журнале «Юголеф» и «Одесских известиях». Уже первая («предварительная») книжка стихов К. «Опыты» отличается высоким уровнем поэтической техники и вместе с тем крайне поверхностна по своему содержанию. С этим связано своеобразное стихотворное трюкачество, от рецидивов к-рого К. не избавился до самого последнего времени (см. книгу «Слово предоставляется Кирсанову»). Несомненное тяготение К. к революционным мотивам неизменно вступало однако в противоречие с эстетско-формалистской окраской его творчества. Дальнейший поэтический путь К. изобилует серьезными идейными промахами и ошибками, но все же направлен к актуальной тематике и к преодолению формализма. Поэма «Разговор с Дмитрием Фурмановым» [1928] намечает поворот в творчестве К. в сторону осознания необходимости сделать свою поэзию идейно насыщенной, боевой. Поэмы «Последний современник» и «Письма», объединенные в сборнике «Последний современник», знаменуют собой идеологический срыв К.: фантастическая картина будущего общества в «Последнем современнике» нарисована К. с мелкобуржуазной точки зрения. Стихотворный роман «Письма» представляет собой уход К. в нездоровое психологизирование «мятущегося» интеллигента.

Наряду с этими вещами К. упорно работал над произведениями газетно-публицистического характера, являясь в них учеником Маяковского.

Последняя из работ Кирсанова — поэма «Пятилетка». В поэме, являющейся по замыслу К. продолжением «Во весь голос» Маяковского, дана грандиозная картина строящегося социализма. Высокое художественное качество сочетается в ней с заостренной политичностью и публицистичностью метода. Однако и в «Пятилетке» К. еще не вплотную подошел к диалектическому осмыслению социалистического строительства. Классовая борьба не занимает в поэме должного места, техническая реконструкция хозяйства дана в некотором отрыве от социальных сдвигов, происходящих в стране. Это указывает на неизжитое до конца лефовское *(см. «Леф»)* мировоззрение Кирсанова.

Библиография: I. Прицел, Гиз., М., 1926; Зимние картинки, «Молодая гвардия», М., 1926 (для детей); Опыты (книга стихов предварительная), Гиз, М.—Л., 1927; Разговор с Дмитрием Фурмановым, «Заккнига», Тифлис, 1928; Моя именинная, поэма, «ЗИФ», М.—Л., 1928; Революционная поэзия Польши (перев. ред.), Гиз, М.—Л., 1929; Последний современник, «Федерация», М., 1930; Слово предоставляется Кирсанову, Гиз, М., 1930; Строки стройки, «ЗИФ», М.—Л., 1930; Перед поэмой, «Молодая гвардия», М., 1930; Встретим третий, «Молодая гвардия», М., 1930 (для детей); Пятилетка, ГИХЛ, М.—Л., 1931.

II. Розанов Н., Русские лирики, «Никитинские субботники», М., 1929; Тарасенков Ан., Опасности на путях поэта, «Книга и революция», 1930, № 19; Танин Н., Ударник поэтического цеха, «Комсомольская правда», 22/VIII 1930; Брик О., Ученик Маяковского, «На литпосту», № 1, 1931; Виноградов И., Невыполненная пятилетка, «На литпосту, 1931, № 1. *А. Т.*

КИРША [Faustas Kirša,1891—]—современный литовский поэт, один из виднейших символистов, прозванный буржуазной критикой «королем поэтов». В сб. стихов «Verpetai» (Пучины), «Aidų Aidužiai» (Эхо отзвуков), «Suverstos vagos» (Опрокинутые борозды) и в многочисленных отдельных стихотворениях и поэмах К. является представителем «чистого искусства» — крайнего эстетизма. Для поэзии К. характерны — как и для всей поэзии верхушек буржуазной

интеллигенции—чувство безысходности, пессимизм и бегство от действительности, коренящиеся в неудовлетворенности этой группы господством буржуазии, мещанскую ограниченность которой поэт зло бичует в своих поэмах «Pelenai» (Зола), «Idiotas». К.— автор многих критических статей (в журн. «Baras», «Prądai ir Žygiai») и редактор ряда литературно-художественных журналов.

Библиография: I. Verpetai, 1919; Aidų Aidužiai, 1921; Suverstos vagos, 1925; Pelenai, «Skaitymai», кн. XVI—XXI; Karaliai, там же, кн. XV; Klajunas, там же, кн. XXII.

II. Kemšis M., Faustas Kirša, «Skaitymai», кн. XII. *Б. П.*

КИРША ДАНИЛОВ — предполагаемый (без достаточных впрочем оснований) составитель дошедшего до нас в списке восьмидесятых годов XVIII в. сборника былин и других песен. Как наиболее древний из дошедших до нас сб. былинных текстов сб. К. Д. имеет важное значение в русской фольклористике, в общем бедной записями былин XVII и даже XVIII вв. Кроме того по своим качествам записи текстов в сборнике К. Д. далеко оставляют за собою другие известные нам записи XVII и XVIII вв. Если в последних, по словам Л. Н. Майкова, тексты являются в разрушенном виде, то К. Д. «имел в виду песенный склад былин и вместе со словами отмечал напев: оттого и удалось ему сохранить размер былевого стиха и вообще удержать весь типический облик народной былины».

В научной лит-ре довольно прочно укрепилось мнение о сибирском происхождении песенного репертуара сб. К. Д. или, по крайней мере, о миграции этого репертуара через сибирскую среду. Однако вопрос о географическом приурочении вошедших в сб. песен далеко нельзя считать решенным. Данные языка, к-рые представляют наиболее надежный материал для решения этого вопроса, в отношении отдельных песен указывают на самые различные диалектические группы и территориальные районы. Дальнейшие исследования сборника К. Д. могут привести к выводу о разноместном характере его репертуара, объединенного в одно собрание каким-нибудь любителем.

Библиография: I. Древние русские стихотворения М., 1804 (изд. плохое и далеко не полное; вышло только 26 стих. из 70); Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым и вторично изданные с прибавлением 35 песен и сказок, доселе неизвестных, и нот для напева, М., 1818; Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым, М., 1878 (перепечатка изд. 1818); То же, в «Дешевой библиотеке» А. С. Суворина, СПБ., 1892; Сборник Кирши Данилова, изд. Императорской публичной библиотеки, ред. П. Н. Шеффера, СПБ., 1901 (лучшее изд., но с пропусками неуместных в печати мест).

II. Шеффер П. Н., Предисловие к изд. сб., СПБ., 1901; Пыпин А. Н., История русской этнографии, т. I, СПБ., 1890; Майков Л. Н., Материалы и исследования по старинной русской литературе, «Сб. Отд. русск. яз. и словесности Акад. наук», т. LIII, СПБ., 1891; Лобода А. М., Русский богатырский эпос, Киев, 1896; Корш Ф. Е., О русском народном стихосложении, «Известия II Отд. Акад. наук», 1896, т. I, кн. I (отд. изд., СПБ., 1897; Миллер В. Ф., Очерки русской народной словесности, М., 1897; Тихонравов Н. С., Пять былин по рукописям XVIII в., Сочин., т. III, М., 1898; Будде Е. Ф., Сборник Кирши Данилова, «ЖМНП», 1902, кн. IV; Вейнберг П., Русские народные песни об Иване Васильевиче Грозном, изд. 2-е, СПБ., 1908; Азадовский М. К., Эпическая традиция в Сибири, Чита, 1921; Финдейзен Н. Ф., Сборники российских песен XVIII в., «Известия Отд. русск. яз. и словесности Академии наук СССР», 1926, т. XXXI. *П. Соболев*

КИРШОН Владимир Михайлович [1902—] —современный драматург, один из руководителей Российской ассоциации пролетарских писателей. Р. в семье интеллигентов-меньшевиков, в 1905 — 1907 отошедших от политической работы. Окончил 6 классов гимназии, весной 1918 вступил в комсомол и ушел на кавказский фронт. В 1920 вступил в члены ВКП(б). В начале 1921 был послан в Свердловский университет. В 1923 был направлен в Ростов н/Д., где заведывал сначала учебной частью совпартшколы, а потом был зам. заведующего



агитпропом. Организовал Ростовскую, а затем и Северокавказскую ассоциацию пролетписателей. В 1925 переехал в Москву для работы в качестве секретаря ВАППа. Написал книжку о Есенине и ряд статей в журналах «На лит-ом посту», «Октябрь» и «Молодая гвардия». В настоящее время — секретарь РАППа и председатель ее киносекции.

Уже в первой серьезной драматургической работе К. — пьесе «Константин Терехин» [1926] — проявились основные особенности К. как драматурга: резкая публицистическая направленность, актуальность и значительность тематики, сильная сатирическая тенденция, реалистическая манера, стремление к социально-психологическому раскрытию персонажей. Несмотря на ряд существенных недостатков (далеко недостаточное уменье овладеть материалом, приводящее к натурализму, «авантюрное», случайное разрешение драматического конфликта, ряд лишних, не имеющих прямого отношения к теме моментов, недостаточная яркость и характерность языкового материала и пр.), пьеса была значительным явлением в молодой пролетарской драматургии.

Вторая пьеса К. «Рельсы гудят» [1927] также отличалась чрезвычайной тематической актуальностью. В ней изображался

рабочий-выдвиженец, назначенный директором крупного завода в обстановке огромных трудностей. К. удалось показать, что задача реорганизации производства, вставшая перед рабочим-директором, неразрывно связана с задачей реорганизации человеческого материала, работников завода, и с реорганизацией самого себя. Герой пьесы — рабочий Василий Новиков — показан К. не как романтический герой, пролетарский «рыцарь без страха и упрека», чудом преодолевающий все препятствия, а как реальная личность; это одно уже являлось серьезным достижением молодой пролетарской драматургии, усиленно боровшейся тогда со схемой и штампом. «Рельсы гудят» были несомненно свидетельством художественного роста К., — и это проявилось, в частности, очень заметно в яз. пьесы: передовые и отсталые рабочие заговорили у К. своим яз., без фальши и «переигрывания». Едва ли не впервые на советской сцене был показан завод, цех во время работы. «Рельсы гудят» не были однако художественно зрелым произведением. В пьесе были выражены две различные, противоречивые жанрово-стилевые тенденции: сатирически-гротескная и реалистическая тенденция. Другим недостатком пьесы явился не вполне преодоленный Киршоном натурализм.

В следующей пьесе «Город ветров» [1928] Киршон преодолевает ряд недостатков, свойственных первому этапу его творчества. Хотя и в этой пьесе сказалась некоторая неслаженность: так, несомненно, противоречит всему реалистическому характеру пьесы фигура ашуга (народного певца), данная в романтическо-экзотическом плане. Тенденции к большому и широкому художественному обобщению, едва намеченные в предыдущих композициях Киршона, получают в этой пьесе более яркое выражение.

Используя как основу действительные исторические события (героическая история 26 бакинских комиссаров), К. ставит в «Городе ветров» проблему авангарда и класса, их взаимоотношений, показывая временный отход массы класса от авангарда, неизбежность скорого возвращения к авангарду, слияния с ним и конечную победу авангарда. Элементы этой победы заключены уже в самой трагической гибели комиссаров: тот факт, что англичане торопятся с их расстрелом, объясняется боязнью англичан перед комиссарами, боязнью, вызванной начинающимся подъемом рабочего движения после реакции. В физической гибели комиссаров заключена так. обр. победа тех идей, за к-рые они гибнут. Здесь, как и в самых отношениях между авангардом и временно отошедшей от него массой, содержатся элементы подлинной и высокой трагедийности.

Если в «Константине Терехине» и «Рельсы гудят» проявились элементы бытовой комедии, сатирического гротеска, реалистическ. драмы и др., то в «Городе ветров» заметное выражение получила лирическая тенденция.

Наиболее зрелым произведением К. является его последняя пьеса «Хлеб». Так же как и в «Городе ветров», К. стремится в частном показать проявление общего. На актуальнейшем материале современности—хлебозаготовительной кампании—К. показывает острую классовую борьбу с кулачеством пролетариата и идущей за ним бедноты в союзе с середняком, ставит проблемы политической стратегии, политического руководства, показывает борьбу двух политических линий, двух типов политических руководителей, являющуюся борьбой социальных характеров. Творческий рост Киршона привел к тому, что пьеса достаточно выдержана в едином стилевом плане, органически включающем в себя различные тенденции, свойственные творчеству Киршона.

(«Константин Терехин» был поставлен в Риге [1929], в Лондоне—в Малом театре [1929], в Париже [1929—1930]—в театре «Авеню», выдержав свыше 100 спектаклей, в Лейпциге [1929]—в Лейпцигском драматическом театре, в Нью-Йорке [1929—1930]— в Мартин-Бек театре, в Берлине и в разных городах Германии и Франции. Пьеса переведена на немецкий, французский, английский, украинский, армянский, финский, испанский и др. яз., издана во Франции и в Америке. «Рельсы гудят» переведены на немецкий, украинский, тюркский, армянский, татарский, белорусский, узбекский и другие языки).

Библиография: I. Как они кончат, изд. Свердловского университета, М., 1922; Единый фронт, изд. «Молодой гвардии», 1922; Ночь под Рождество, изд. Главполитпросвета, М., 1923; Наша Карманьола, изд. 2-е, «Молодая гвардия», М.—Л.; 1924; Факт, которого не было, изд. Свердловского университета, М., 1925; Сергей Есенин, изд. «Прибой», Л., 1926; Константин Терехин (напис. совм. с А. Успенским), Гиз, М., 1927; На кино-посту, изд. «Московский рабочий», М., 1928; Рельсы гудят, Гиз, М., 1928; Рельсы гудят, Картина к XII годовщине Октября, М., 1929; Город ветров, изд. «Московский рабочий», Москва, 1930 (отрывки в «Октябре»); Хлеб, 1930. *В. Ермилов*

КИРЫЛЕНКО Иван Ульянович [1902—]. Р. в с. Вязовке, Днепропетровского округа; отец его служил чернорабочим на железной дороге. Кирыленко активно участвовал в гражданской войне. В настоящее время работает в Институте марксизма и ленинизма.

Писать начал в 1923 и тогда же вступил в союз революционных писателей «Плуг» (в 1927 перешел в ВУСПП). Первые произведения К.—стихи и мелкие рассказы—проникнуты революционной романтикой и написаны под заметным влиянием импрессионизма. Посвященные преимущественно гражданской войне, они построены довольно схематически в плане героизации типов. С 1927 К. переходит к повестям на темы мирного времени. Повесть «Курси», композиционно и тематически напоминающая «Комиссаров» Ю. Либединского, трактует строительство новой школы (педтехникума) в переходном периоде. Повесть «Кучеряві дні» разрабатывает проблему троцкистской оппозиции в комсомоле. Основные герои К.—молодежь,—в этом отношении он близок к группе комсомольских писателей, хотя формально к ней и не принадлежит.

Особенность манеры К.—показ переплетения социальных и индивидуальных интересов своих персонажей, изменение человеческой психики, широкое использование бытового материала. Но односторонняя романтизация персонажей делает всех его героев носителями определенной схемы. Несмотря на большие художественные недостатки, К. благодаря злободневности своей тематики является одним из наиболее популярных пролетарских писателей.

Библиография: I. Таких багато, вид. «Мол. роб.», Полтава—Харків, 1923; Відступ, ДВУ, Харків, 1926; Стихия, ДВУ, Харків, 1926; Такти, «Плужанин», 1927; Курси, ДВУ, 1927.

II. Коваленко Б., Про побут у сучасні української літератури, газ. «Пролетарская правда», 1926, № 64; Коряк В., Молодняк, газ. «Коммунист», 1926, № 24.

III. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури, т. I, ДВУ, Харків, 1928. *Б. К.*

КИСТЕМАКЕРС Анри [Henri Kistemaeckers, 1872—] — бельгийский романист, драматург; принадлежит к младшему поколению той плеяды бельгийских писателей, к-рая, начиная с восьмидесятых годов прошлого столетия,—с эпохи «Молодой Бельгии»,— закладывает основы национальной бельгийской литературы.

Автор многочисленных юмористических повестей и рассказов, ряда романов, К. занял однако свое место в истории бельгийской литературы преимущественно как драматург—один из первых создателей бельгийской реалистической драмы; К. строит ее на основе традиций французской буржуазной драмы второй половины XIX в. (Дюмасын, Ожье). Писатель средней промышленной буржуазии, он ставит в своих произведениях проблему ее конфликта с крупной финансовой буржуазией; однако борьба между этими группами не успела еще достичь к началу деятельности К. той остроты, которая исключила бы их поверхностный оптимизм и обывательскую ограниченность. Конфликты, лежащие в основе произведений Кистемакерса, не выходят за пределы семейно-бытовых отношений буржуазного общества. Значимость драматических произведений К. умаляется его погоней за дешевыми театральными эффектами, за нарочитым остроумием диалогов. Лучшие его пьесы: «Марта» (Marthe, 1899), «Рана» (La blessure, 1900), «Продавец счастья» (Le marchand de bonheur, 1902), «Инстинкт» (L'instinct, 1905), «Соперница» (La Rivale, 1907), комедия «La Roi des palais» [1919].

Библиография: I. На русск. яз.: Соперница, СПБ., 1907, и М., 1907; Сеятель счастья (Le marchand de bonheur), 1910; Аэрополис, Роман, СПБ., 1910; Незнакомка, Роман, СПБ., 1911.

II. Liebrecht H. et Rency G., Histoire de la littérature belge, Bruxelles, 1926; Ganchez, Histoire de lettres françaises de Belgique, 1922. *А. Е.*

КИТАБ-АЛЬ-АГАНИ [«Книга песен»] — важнейшая и обширнейшая антология арабских поэтов, составленная в X в. христ. эры ученым филологом Абу-аль-Фараджем Исфаганским [897—969], посвятившим ее хамданидскому эмиру Сейфаддаулату. Хозяйственно-политические неурядицы соседних областей позволили хамданидам (возглавлявшим еще близких к родовому быту арабов северной Сирии) выдвинуться и на короткое время стать во главе арабской политической и культурной жизни. Эпоха Сейфаддаулата является в этом смысле самой яркой—его резиденция Халеб (Алепо) была важнейшим центром арабской культуры, в частности поэзии (Мутанабби, Абуфирас и др.). Возникновение К.-А.-А. в этой обстановке вполне естественно — общий подбор стихотворений и объяснительный текст соответствует политическому моменту и актуальной задаче — возбудить и поддержать национальное самосознание арабов (военно-феодальных слоев) в их борьбе с византийцами и тюрками. Кроме стихотворений древнейшей доисламской, омейядской и аббасидской эпох, К.-А.-А. содержит подробные биографии поэтов, исторические анекдоты и пр. (при стихотворениях, к-рые пелись, называются соответственно мелодии, а также имена их исполнителей).

Библиография: I. Печатные издания К.-А.-А. Козегартена, Грейсв., 1840 и сл.; Булак, 1285 хиджры, 1863, 20 тт., XXI дополнительный том издан Brünnow, Leiden, 1888 (указатель изд. Guidi. Leiden, 1895).

II. Крымский А. Е., Арабская поэзия, М., 1906; Его же, Арабская литература, М., 1911. *Л. Н.*

КИТАЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА — является одной из древнейших лит-р мира. Первые памятники письменности относятся еще к дофеодальному периоду китайской истории, к XII в. до христ. эры (надписи на костях, найденные в конце прошлого столетия при раскопках в провинции Хэнань). Примерно к этому же периоду относятся так наз. «Бамбуковые летописи» — записи исторических событий. Первые памятники К. л. относятся к более позднему периоду. Отсутствие марксистских исследований по истории Китая, равно как и социологических исследований древней К. л., лишают возможности проследить историю К. л. в связи с развитием общества. В силу этого при описании древней К. л. приходится следовать по пути, намеченному буржуазными филологами, лишь в незначительной степени обобщая те данные, к-рые оставила нам старая синология. Обычно историки К. л. начинают с «Шицзина» (Книги стихов), сборника гл. обр. народных песен. «Шицзин», относимый историками к VIII в. до христ. эры, вошел в разряд классических конфуцианских книг, т. к. считается, что его редактировал Конфуций. Эти классические конфуцианские книги — «Уцзин» (Пятикнижье) и «Сышу» (Четверокнижье) — и являются дошедшими до нас памятниками древнейшей классической лит-ры. «Шуцзин» (Книга документов), «Чуньцю» (Весны и осени. Летопись), «Луньюй» (Рассуждения), «Дасюэ» (Великое учение) и др. произведения не являются художественной лит-рой в полном смысле этого слова, но по своей форме и стилю именно они легли в основу художественной лит-ры феодального Китая. Конфуцианские классики (историческая достоверность к-рых оспаривается некоторыми синолога-

ми, относящими их к более позднему периоду) стали и идеологической основой старой К. л., к-рая в своем дальнейшем развитии пошла по пути углубления и обоснования конфуцианских идей.

Основной формой К. л. является поэзия. Поэзия, почти не изменявшаяся в течение многих веков китайской истории, имеет свои строго узаконенные штампы — размер и ритмы. Китайские стихи, как и другие произведения классической и ложноклассической литературы, представляющие собой сочетание мертвых знаков-иероглифов, рассчитаны только на чтение — понятны только глазу, а не слуху, т. к. книжный язык, на к-ром написана вся лит-ра, чрезвычайно далек от разговорной речи. В основном для поэтических произведений характерна далекая от жизни, часто бессодержательная лирика, ибо важнейшим и ценным в поэтических произведениях признавалось не то, о чем пишется (природа, вино, любовь, разлука), а то, как пишется.

Первым поэтом, вошедшим в историю К. л., был Цюй-Юань, живший в IV в. до христ. эры. Его «Чу'ские элегии» явились примером для дальнейших подражаний. Своего апогея китайская поэзия достигла в период расцвета китайского феодализма — в эпоху династии Тан [618—907 христ. эры]. В этот период могущества китайской империи, владевшей колоссальными территориями в Азии, на огромную высоту поднялись и китайское искусство, китайская наука и проч. Тогда же появилась и первая китайская газета (древнейшая в мире) — «Пекинский вестник» (Цзинбао). Избранные стихотворения Танской эпохи (изданные в 1703, т. е. через тысячу лет) включают около 50 тыс. стихотворений и свыше 2 тыс. авторов. Имена поэтов Ли Тай-бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и, поэта и живописца Ван Вэя, стилиста и теоретика лит-ры Хань Юя были национальной гордостью старого Китая. Непосредственным продолжением эпохи расцвета поэзии являются последующие века (династия Сун), давшие виднейшего поэта Су Дун-По, стилиста Оуян Сю и др.

Поскольку преобладающей стороной и критерием для оценки художественного произведения являлись красота и своеобразие стиля, постольку художественной лит-рой считались в Китае и некоторые произведения, в нашем понимании художественной лит-рой не являющиеся. К разряду таких произведений относились трактаты по истории, археологии, философии, искусству, принадлежащие виднейшим стилистам. Написанные белыми стихами с соблюдением особых размеров и ритма, они включены в лит-ые хрестоматии (обычно составлявшиеся по указу двора) наряду с поэтическими произведениями. К этому разряду относятся работы уже упомянутого Оуян Сю, «Исторические летописи» Сыма Цяня и др.

Художественная лит-ра занимала в феодальном Китае совершенно особое место. Знание (наизусть) классических произведений древности — конфуцианских классиков — входило непременной составной частью в образование. Умение писать стихи и в совершенстве владеть стилистикой являлось столь же обязательным для всякого образованного человека. С приходом к власти Маньчжурской династии [XVII в.], предпринявшей реставрацию поколебленных основ феодализма, конфуцианская начитанность и владение кистью были возведены в своего рода ценз для права занятия официальных должностей. На государственных экзаменах, которые должны были держать



Портрет поэта Бо Цзюй-и [VIII—IX вв.]. Эстамп с камня

кандидаты, претендующие на занятие должности, требовалось написать стихотворение на предложенную тему. Разумеется, ввиду трудности китайского языка и необходимости затрат долгих лет и больших средств на изучение многотомных классиков и на овладение искусством стиля этот ценз был лишь своеобразной разновидностью классового отбора.

Последующие века китайской истории явились веками застоя и упадка поэзии. Развитие ложноклассической литературы пошло лишь по линии утончения форм, по линии подражания образцам древней литературы. В последнюю эпоху китайская поэзия неизменно оставалась в своих закостенелых формах, ибо в Китае, как и везде,



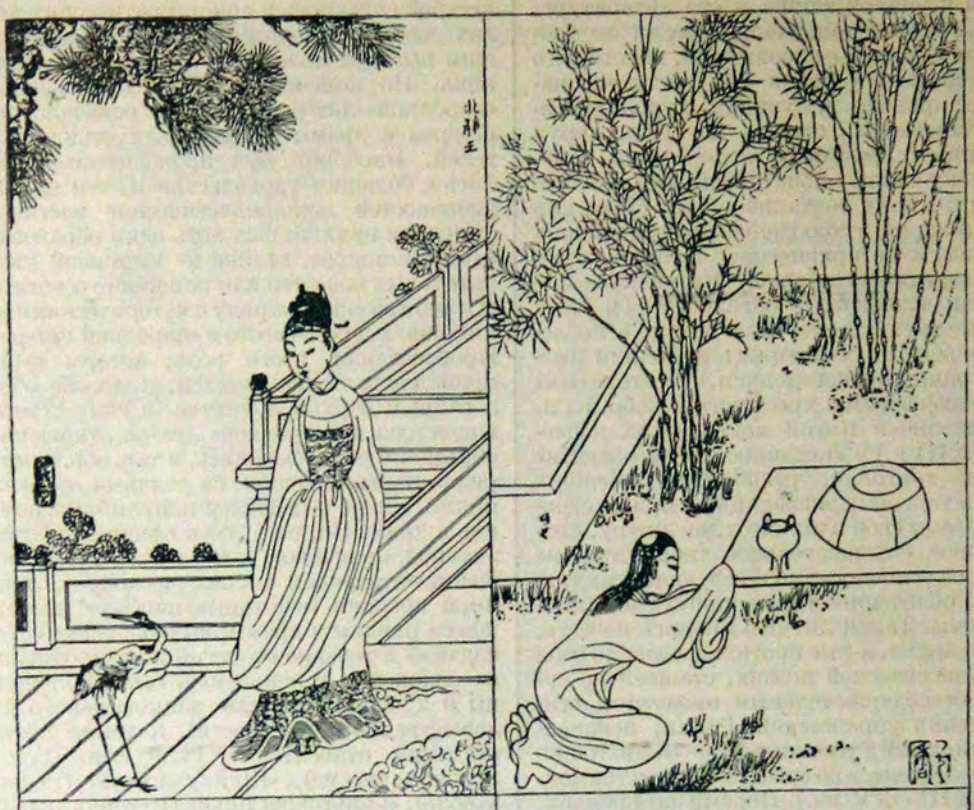
Иллюстрация к драме «Сисяньцзи» [XVIII в.]

с деградацией господствующего класса, пришла в упадок также и его литература. Специфическое положение поэзии в феодальном Китае и ее поощрение, вместо того чтобы создать условия для расцвета, наоборот, привело к упадку художественного творчества, отнюдь не стимулируя дальнейшего развития литературы. Высшим искусством почиталось подражание древности, а не создание новых форм или новых жанров, соблюдение конфуцианских традиций, а не привнесение в лит-ру чуждых конфуцианству идей. Китайская поэзия, непревзойденные образцы к-рой были созданы тысячелетие тому назад, в последующие века не обогатилась ни одним именем, ни одним произведением, «удостоенным» быть включенным в хрестоматии избр. К. л.

Вторжение в Китай монгольских кочевников [XIII в.] и связанное с этим развитие внешней торговли, расширение внешних связей и торговых экспедиций в чужие страны, оказали свое влияние и на лит-ру, создав живое содержательное творчество, не связанное условностями конфуцианских традиций и облеченное в более понятные языковые формы. Такой лит-рой явились повесть, роман и драма, к-рые противопоставили себя ложноклассической поэзии, ставшей по существу бессодержательным продуктом стилистических упражнений. Роман, неизменно популярный в течение веков—«Саньгочжи яньи»,—относится ко времени господства монголов [XIII—XV вв.]. Первый по времени, он считался вместе с тем непревзойденным в этого рода лит-ре. К несколько более раннему периоду относится и первое из вошедших в историю китайской литературы драматических произведений («Сисянцзи»). Написанное высокохудожественным языком (полукнижным, приближающимся к разговорной речи), это произведение как драма еще не представляет законченных форм. Полный расцвет драмы совпал с расцветом романа—в эпоху Монгольской династии. В этот период драматические произведения уже облекаются в стройные формы, вырабатываются различные жанры, происходит более тщательная разработка темы, вводится деление драмы на акты.

Общепринятое наименование этого рода лит-ры—романа и драмы—как лит-ры «народной» (в противовес «аристократической») не должно быть понято в том смысле, что эта лит-ра была создана «народом» или была предназначена для «народа». «Народ» — в своем подавляющем большинстве безграмотный — был так же далек от этой лит-ры, как и от ложноклассической. Но подобное наименование, принятое в Китае, имело свой определенный смысл. Знание классической лит-ры являлось обязательным для феодальной аристократии (хотя отсюда вовсе не следует, что все господствующие верхи были грамотны, так как в Китае имели место и покупка чинов и титулов, равно как и назначения и одарения землей за военные подвиги и заслуги), а в то же самое время простое знакомство с «народной» лит-рой считалось в аристократических верхах чем-то недостойным, компрометирующим высокое положение китайского сановника. Но конечно подобное отношение к «народной» лит-ре отнюдь не означало, что романы и драмы не находили своих читателей. Наоборот, эти произведения читались с бо́льшим удовольствием, чем полные условностей ложноклассические элегии и стансы; и вряд ли был хоть один образованный аристократ, втайне не читавший увлекательных повестей или романов (в особенности эротических, наряду с историческими занимавших видное место в «народной лит-ре»). Произведения этого рода, авторы к-рых принадлежали, разумеется, к тем же образованным верхам общества, в силу установившегося к «народной» лит-ре отношения, обычно не подписывались, и так. обр. в историю лит-ры не вошли, за редкими исключениями, имена создателей популярных романов и драм. Но, не будучи официально признанной, «народная» лит-ра продолжала существовать рядом с классической; и с течением времени некоторые наиболее выдающиеся романы и драмы, выдержавшие сотни изданий в течение столетий и переходившие из поколения в поколение, были причислены к лучшим образцам национального художественного творчества. К таким произведениям относятся «Хунлоумын» (Сон в красном тереме), «Шуйхучжуань» (Речная заводь), «Саньгочжи яньи» (История борьбы трех царств). «Сисянцзи» (История Западного флигеля, пьеса) и др.

Первое из названных произведений—роман, принадлежащий перу Цао Сюэ-циня, написано в XVII в. Колоссальный по своим размерам, он охватывает несколько сот действующих лиц, причем только на одно описание каждого из них уделено по нескольку страниц убористого текста. Это произведение с чрезвычайно сложной, запутанной интригой и богатое бытовыми описаниями старого общества—самый популярный китайский роман. Целые серии подражаний, «продолжений», пополнений и комментариев к «Хунлоумын» продолжали выпускаться в течение довольно долгого времени после издания последнего. Другой популярный роман, вошедший в историю литературы—«Шуйхучжуань»—относится к типу авантюрных произведений. Здесь рассказаны приключения шайки речных пиратов на фоне одного из исторических восстаний. В лит-ре этого рода исторические сюжеты занимают одно из главных мест. Давая романтические описания различных эпизодов китайской истории, растворяя в вымыслах отдельные исторически достоверные факты, эти романы в своей совокупности создали китайский героический эпос. Виднейшим из исторических романов признается уже названный «Саньгочжи яньи» (автор его — Ло Гуань-чжун), описывающий эпоху Троецарствия — периода феодального распада Китая на враждующие



增評補圖石頭記圖咏

二十四

Иллюстрация к роману «Хунлоумын» [XVIII в.]

между собой княжества. «Саньгочжи», создавший замечательные типы, как и все другие произведения К. л., лишен психологизма. Действующие лица в китайской повествовательной лит-ре — не живые люди, взятые в их индивидуальной особенности, а обобщенные типы, олицетворенные в той или иной фигуре.

К числу произведений столь же популярных, но не получивших официального признания, относятся несколько романов «безнравственного содержания», как их квалифицировали ученые критики. Таковы роман «Цзин Пин Мэй» (Роза в золотом кувшине), с большими подробностями повествующий о любовных похождениях одного богача «Пинхуа баоцзянь», рисующий извращенные нравы (педерастия и т. п.) аристократии, и другие.

В отличие от ложноклассической лит-ры, доступной только узкой касте привилегированных, лит-ра «народная», написанная более простым языком, приближающимся к разговорному, и насыщенная, в отличие от классической, живым, увлекательным содержанием, была чрезвычайно популярна среди всех слоев населения. Мелкое чиновничество, купечество зачитывались романом в такой же мере, как и аристократия (и в особенности женщины аристократических кругов, для к-рых чтение романов было главным времяпрепровождением). Уличные бродячие рассказчики (явление, столь же распространенное в Китае, как у нас в свое время шарманщики) разносили «Хунлоумнын», «Саньгочжи яньи» и др. произведения по узким уличкам китайских ремесленников и по китайским деревням, делая лит-ру достоянием безграмотных масс, и в этом смысле со временем действительно превратили роман в народную лит-ру. Многие имена из популярных романов стали нарицательными, отдельные выражения вошли в разговорный язык как пословицы и поговорки. Романы перерабатывались в пьесы, ставившиеся как городскими, так и многочисленными бродячими театрами.

Основной формой драматических произведений были исторические, главн. обр. военные драмы. В основе исторических драм, черпавших материал из богатого прошлого феодального Китая, обычно лежали сюжеты популярных романов; многие пьесы этого рода не представляют собой законченного целого, а являются лишь отдельными эпизодами, выхваченными из какого-либо общеизвестного романа. Из других форм драматургии в старом Китае были наиболее распространены фантастические пьесы и комедии. Комедии имеют много общего со староитальянскими комедиями, возрожденными Гоцци.

Отчасти именно через это русло лит-ры, через так наз. «народную» лит-ру—роман, повесть и драму—проводили свое влияние в Китае враждебные конфуцианству религии — буддизм и даосизм. Буддизм получил большое отражение в художественной литературе. Многие произведения «народной» лит-ры являются пересказом или китайскими вариантами буддийских легенд, созданных в


詩選

穆木天

乞丐之歌

乞丐走進了村莊，
乞丐在田間的道上，
乞丐輕輕的歌唱
『啊！這是給窮人的恩賞，
到處都是我們的家鄉。

家鄉在荒渡的渡頭，
家鄉在古城的城上，
家鄉傍那裏朦朧的池塘，
啊！這是給窮人的恩賞，
到處都是我們的家鄉。

『翠柳是我的天幔，
牧草是我的輕床，
深更裏還聽得見黃鸝睡醒的歌唱。
啊，這是給窮人的恩賞，
(1)

Страница из китайского журнала «Чуанцзао» (Творчество) [1923]

Индии. Известный роман У Чен-эня «Сиюцзи» (Путешествие на запад), в к-ром описано исторически-достоверное путешествие буддийского монаха в Индию за священными буддийскими книгами, и др. популярные произведения носят на себе сильное влияние буддизма.

Даосизм, в основе своей отражавший идеологию крестьянина-общинника, почти на всем протяжении китайской истории был враждебен идеологии феодального господства — конфуцианству. И естественно, что «народная» лит-ра, свободная от необходимости продолжения конфуцианских традиций, являлась одним из путей распространения даосизма. Последний, в своем дальнейшем развитии воспринявший много черт буддизма, оброс мистикой, обогатился различными мистическими обрядами и фантастикой из области «чудесного»; именно эти черты, по существу являющиеся чуждыми первоначальному учению даосизма, завуалировавшие основное его ядро, — диалектику Лаоцзы, создателя Дао,—со временем выпятились на первый план, будучи признаны основными и характерными чертами даосизма.

Влияние этой стороны даосизма, сказавшееся на многих произведениях старого Китая, проявилось и в знаменитых повестях Пу Сун-лина [XVII в.] «Ляо Чжай чжи» (Странные истории Ляо Чжая), представляющих собой весьма занимательные фантастические рассказы о различных чудесах, оборотнях и пр. Эти повести—по форме короткие новеллы (а иногда и мелкие анекдоты)—стоят как бы на грани между лит-рой классической и «народной»: они написаны в стиле книжного языка, далекого от разговорной речи.

Подобного рода произведения — повести, романы и драмы фантастического и мифологического содержания — занимали видное место в «народной» лит-ре.

Последние века китайского феодализма (эпоха господства Маньчжурской династии)



Обложка современного журнала «Дунфан цачжи» (Восточное обозрение)

не внесли почти ничего нового и в «народную» К. л. Невысокие по качеству произведения последних веков не заслоняли собой более ранних произведений, продолжавших переиздаваться и ставиться на сцене вплоть до наших дней. Единственно новое, что было внесено в К. л. в последние века господства маньчжуров,—это сатирический жанр в повествовательной лит-ре, до этого не известный Китаю. Несколько романов такого типа — «Девятихвостая черепаха» (Цзювэйгуй), «Людун вайши» и др.—бичуют разложение правящих слоев, в известной степени отражая оппозиционность новых классовых групп, зарождающихся в недрах феодального общества, так и известных слоев помещичьего землевладения, не стоящих у власти.

Вполне естественно, что как «ложноклассическая» конфуцианская лит-ра, так и лит-ра, воспевающая минувшую эпоху феодального расцвета Китая, насыщенная легендами о чудесах или смакующая эротические извращения, не могла не уступить своего места новому творчеству, более свойственному новым классам, заявившим свое право на лит-ру в эпоху зарождения китайского капитализма. Первые попытки обновления лит-ры имели место в конце 90-х гг. прошлого столетия в связи с движением либеральной буржуазии (в лице Кан Ю-вэя), пытавшейся поставить Китай на рельсы самостоятельного буржуазного развития, призывавшей китайцев учиться у Европы (Кан Ю-вэй сравнивал Китай с Россией эпохи Петра Первого, ставя его в пример императору); на китайский язык стала переводиться и иностранная художественная лит-ра. До этого времени К. л. в силу общей оторванности Китая от внешнего мира и в силу специфичности письменности, являвшейся своеобразной «китайской стеной» в лит-ре, была отрезана от мировых произведений, и как классики, так и новейшие образцы мировой лит-ры почти не проникали в Китай (не считая конечно лит-ры на иностранных яз., доступной передовой интеллигенции, побывавшей за границей). В этот период на китайский яз. стал переводиться целый ряд произведений («1001 ночь», «Робинзон Крузо» и др.). Тогда же Китай познакомился и с русской лит-рой, из к-рой наибольший успех имел Толстой (были переведены «Анна Каренина» и др.). Но массовый перевод осложнялся трудностью письменности, которая с большим трудом могла вложить в свои мертвые формы чужое творчество. Эти кратковременные попытки европеизации литературы не оставили глубокого следа в китайской литературе, не создав ничего нового, что заменило бы собой старые произведения.

Следующим толчком к обновлению лит-ры послужила революция 1911, которая, впрочем, так же мало изменила К. л., как и китайское общество. Сохранение господствующего положения за феодалами при сравнительной слабости туземной буржуазии определило и устойчивость феодальной лит-ры. Попытки кучки новаторов (Оуян Юй-цин, Чень Да-бэй и др.) создать новую лит-ру и драматургию остались только попытками, не изменившими лица всей К. л. Для создания новой лит-ры потребовалось довольно долгое время, и настоящая революция в лит-ре стала возможной только с большим



ИЛЛ. К РОМАНУ САНЬ-ГО-ЧЖИ «БОРЬБА ЗА А-ДОУ»

Цветная ксилография середины XIX века

размахом социальной революции, поднявшей многомиллионные массы на ломку старого общества.

В годы подъема китайского национально-освободительного движения и в особенности в период наибольшего подъема революции 1925—1927 в китайской литературе совершались колоссальные сдвиги. Вряд ли где-либо в иной стране и в каком-либо ином языке и литературе происходила столь быстрая и решительная ломка, какая происходила в китайском языке и китайской литературе в это время.

То новое, что было заложено в недрах китайского общества, — зародившего с конца XIX в. капиталистическую буржуазию и пролетариат, — в течение долгого времени не могло найти своего отражения в лит-ре в силу архаичности формы — в силу омертвения письменного яз., к-рый не мог вложить в свои закостенелые неуклюжие штампы новое творчество. Своеобразная китайская письменность, путем идеограмм фиксирующая понятия и имеющая свой особый грамматический и стилистический строй, не могла служить формой для нового содержания. Между тем, социальный прогресс, приобщение Китая к буржуазной культуре Запада настоятельно требовали коренной перестройки этой письменности, приспособления ее к новым задачам. Новое содержание взорвало изжившую себя форму, и на смену классической письменности Китая пришла новая письменность (байхуа), являющаяся фиксацией (правда, пока еще с помощью тех же иероглифов) разговорной речи. Эта реформа, хотя и не полная (не уничтожена иероглифика), явившаяся необходимой предпосылкой для создания новой китайской литературы, была проведена в 1917—1920. Облегчив понимание письменности, она дала возможность большому слою мелкобуржуазной интеллигенции, а отчасти и рабочему и крестьянину, приобщиться к литературе и тем самым приблизила литературу к «низам», — значительно облегчив ее дальнейшее развитие.

Первыми поборниками нового языка были проф. Ху Ши и проф. Чэнь Ду-сю. Проводником «литературной революции», как назвал движение за новый язык Чэнь Ду-сю, был редактируемый им журнал «Новая молодежь» (Синь Циннянь). Задачи новой лит-ры в связи с реформой языка были сформулированы в следующих выражениях: народная лит-ра вместо аристократической; реалистическая лит-ра вместо классической; общественная лит-ра вместо лит-ры, оторванной от общества. Дискуссия, разгоревшаяся вокруг нового начинания, быстро переросла рамки академического спора, и с 1918 «Новая молодежь» стала регулярно печатать статьи и лит-ые произведения, написанные на живом разговорном яз. Особый размах это движение получило в связи с подъемом национального движения в 1919, после решения Версальской конференции о закреплении колониального положения Китая (передача германских владений в Китае Японии). В течение короткого времени движение за новую литературу охватило всю страну, приобретя новых сторонников в лице авторитетных имен К. л. (Цянь Сюань-туна, Ли Да-чжао и др.), создавших ряд новых журналов и т. п. С 1920 новый яз. был введен в школах как предмет обязательного обучения, и так. обр. первые позиции для создания новой лит-ры были завоеваны и закреплены. На базе нового яз., в корне отличного от старого, зародилась новая лит-ра, отличная от классической; различия эти настолько велики, что классические произведения древнего Китая («Шицзин» и др.) были переведены на новый китайский яз., подобно тому как на русский яз. было переведено «Слово о полку Игореве» со славянского. Первый сборник стихов, написанных на новом яз., вышел в 1920 («Ху Ши»—«Поэтические опыты»). С этого времени новая поэзия начинает быстро разрастаться, вытесняя собой мертвую классическую лит-ру феодального Китая. Реформа письменности, создавшая возможность фиксировать разговорную речь, пробудила интерес и к настоящему народному творчеству — песням, сказаниям, пословицам и пр., до тех пор никак не отображенным в лит-ре. Были созданы специальные комиссии, занявшиеся собиранием материалов народного творчества, опубликовавшие ряд интересных сборников. «Лит-ая революция» оказала огромное влияние на лит-ру и еще в одном отношении. С реформой яз.



Обложка журн. «Хуншуй» (Потоп) [1926]

Китай смог приблизиться к иностранной литературе. Рухнула тысячелетняя «стена», и иностранная художественная лит-ра вслед за научно-технической и политической хлынула в Китай (Китай не участвует в международной авторской конвенции), почти целиком подчинив своему влиянию новое поколение китайских писателей. Первый иностранный рассказ (Мопассана) был переведен на «новый» яз. и напечатан в марте 1917, и в короткое время переводная иностранная лит-ра стала господствовать на китайском книжном рынке. Довольно значительное



Титульный лист романа Го Мо-жо «Оливковое дерево» (Шанхай, 1926)

время новая китайская лит-ра не имела самостоятельного лица — произведения новых авторов (читавшихся гораздо меньше, чем иностранные) представляли собой старательное подражание западному творчеству неизжитыми еще приемами старой К. л.

Первые годы новой литературы не дали почти ни одного большого произведения и не выдвинули ни одного крупного писателя, который представлял бы собой нечто действительно новое в смысле отображения растущего Китая, в смысле формы, стиля и характера своего творчества. Из более или менее выдвинувшихся в первые же годы писателей можно отметить лишь Бин Синь, создавшую впоследствии новый жанр лит-ры для детей. Настоящий процесс создания новой К. л. начался позже — в 1922—1923, когда вышла на сцену китайская буржуазия, возглавившая национально-революционное движение и сделавшая лит-ру рупором своих классовых тенденций.

Подражание иностранной лит-ре проявлялось не только в смысле заимствования готовых форм в области прозы и поэзии, но и в смысле содержания и направления литературного творчества. Китайские писатели, в большинстве являвшиеся в то же время и переводчиками, черпали из богатого арсенала европейской, американской и японской лит-р произведения всех направлений и всех оттенков. Импрессионизм и декадентство, натурализм, реализм и экспрессионизм в равной мере находили своих последователей и поклонников; и именно этот хаос был характерен для первого этапа в развитии новой К. л. Но естественно, что специфические условия Китая и соотношение его социальных сил должны были определить характер К. л. и выделить из различных направлений и течений близкое и родственное его преобладающим устремлениям. Таким течением, постепенно овладевшим основным руслом К. л. (конечно наряду с существованием и других), явилось декадентство. Кажущийся на первый взгляд странным расцвет упадочного течения в период революционного подъема объясняется тем, что молодая китайская буржуазия, едва вышедшая на историческую арену, встретила преграду в лице иностранного империализма, который вновь укрепился в Китае в послевоенные годы; после кратковременного расцвета [1918—1920] снова ущемленная иностранным капиталом, она нашла отражение своих настроений в западном декадентстве. Но китайское декадентство, нашедшее наиболее яркое выражение в раннем творчестве Го Мо-жо и Юй Да-фу («Душа женщины», «Опавшие листья» и др.), в условиях феодального Китая было относительно прогрессивным течением, открывшим собой новую полосу К. л. Декадентство проявилось и в изобразительном искусстве Китая, и даже внешнее оформление китайских изданий — обложки, рисунки, заставки и пр. — носит на себе заметные следы подражания западному декадентству, в частности Бердслею. Иностранное влияние проявилось и во внешности китайских изданий: современная китайская книга — точная копия западной. Немалая часть современных книг печатается уже не «по-китайски», т.е. не справа налево и сверху вниз, как тысячелетиями писались китайские иероглифы, а в строчку, слева направо, с европейской пунктуацией (в старой китайской письменности всякая пунктуация отсутствовала), с цитатами на европейских языках и тому подобным.

Общие социальные условия эпохи, в к-рую зарождалась новая лит-ра, определили собой не только ее направление и содержание, но и формы. Революционные темпы, как и общий уклад городской жизни, сдела-

ли короткую новеллу основной формой современных прозаических произведений К. л. Многотомные романы со сложной интригой и массой действующих лиц, характерные для застойной помещичьей жизни феодальных верхов, сейчас забыты. Новая китайская поэзия—это живая разговорная речь, отлитая в форму стиха, в форму, к-рая так же далека от классических форм китайской поэзии, как примерно стихотворный лозунг от сонета или триолета.

Менее других областей лит-ры подверглась революционизированию драматургия. Новая драматургия питается гл. обр. иностранными пьесами или же пьесами, переделанными на китайский лад из иностранных же романов и повестей (напр. «Дама с камелиями», имевшая в свое время большой успех). Новые драматурги часто используют для своих пьес старые сюжеты, по большей части исторические, лишь иногда подновляя их, модернизируя какой-либо известный исторический эпизод. В незначительной степени начинают появляться новые темы: из революционной борьбы, из быта крестьянства, рабочего движения. Известное место занимает в современной драматургии борьба с конфуцианской идеологией в семье, вопросы нового быта, женский вопрос. В последнее время наибольшей популярностью пользуется пьеса, переделанная Хун Шэнем из романа Ремарка «На Западе без перемен».

В годы объединенного национального фронта, когда китайская буржуазия шла вместе с революцией, борясь за новый независимый Китай, К. л. также переживала аналогичный этап, когда борьба за новые формы, борьба за новое живое слово против мертвечины феодальных художественных штампов объединяла писателей всех революционных классов. Китайские лит-ые общества и журналы объединяли различные направления буржуазных и мелкобуржуазных лит-ых течений с предшественниками будущей пролетарской лит-ры, как бы повторяя историю сотрудничества раннего русского марксизма с левыми буржуазными течениями в журн. «Новое слово», «Современник» и др. Задачи новой лит-ры были сформулированы китайск. теоретиком лит-ры Чэн Фан-у сл. обр.: «Современная К. л. имеет три обязательства: обязательство по отношению к эпохе, обязательство по отношению к новому китайскому яз. и обязательство по отношению к самой себе». Старая К. л. имела только последнее из этих обязательств, и для завоевания должного места в новом Китае революционные китайские писатели создали фронт борьбы против китайского классицизма. Воинствующими органами революционной лит-ры стали журналы «Творчество» (Чуанцзао) и «Потоп» (Хуншуй), объединившие вокруг себя все лучшие силы новой лит-ры: Го Мо-жо, виднейшего теоретика лит-ры, поэта, прозаика и переводчика (перевел Гёте, Гауптмана, Тургенева, Синклера, Гелсуорси и др.), Цзян Гуан-чи *(см.)*—наиболее яркого китайского поэта-коммуниста, Ван Ду-цина, Юй Да-фу, Чжан Цзы-пина, Чэн Фан-у (лит-ого критика) и др. Это объединение, ставшее центром революционной лит-ры, прошло различные этапы развития. Период декадентства и сплошного подражания Западу сменился новым этапом в развитии лит-ры; и лозунгом «Всекитайской федерации искусств», выросшей из объединения «Творчество», стал лозунг: «Лит-ру в народные массы!». Революционное направление в К. л. рассматри-



Илл. к рассказу для детей «Концерт» [1927]

вало себя одним из отрядов революции на фронте искусств, заявляя, что «только та лит-ра, к-рая связана с революцией, является нужной и жизненной».

Естественно, что параллельно с созданием новой лит-ры выкристаллизовывалась и теория лит-ры — явление, совершенно чуждое старому Китаю, ибо тысячелетиями узаконенные трафареты (в свое время конечно оправданные теорией) больше не нуждались в теоретическом обосновании. В новой лит-ре теория заняла подобающее место. В каждом номере журналов целые страницы посвящались вопросу о том, что есть искусство, каково его место в революции и т. п. «Русский поэт Блок,—писал Цзян Гуан-чи,—сказал: „всем сердцем, всем телом, всем сознанием слушайте революцию!“ а я говорю—всем телом, всем сердцем, всем сознанием воспевайте революцию!» И эта смелая перефразировка Блока явилась как бы лозунгом, постепенно привлекавшим и других поэтов, стремящихся

создать новую литературу. Естественно, что в тот период, когда революция в Китае еще нарастала и когда китайская буржуазия шла вместе с пролетариатом, многие буржуазные и мелкобуржуазные писатели Китая называли себя пролетарскими поэтами,



.闪電與狂風 迅雷作

Синь-лэй. «Гроза и буря» (журн. «Тай-ян», 1928)

хотя творчество их было весьма далеко от пролетарского искусства. Раскол революционного лагеря в ли-тре показал, что многие из них были только мелкими буржуа, отошедшими от пролетариата, как только буржуазия отошла от революции; но в то время почти все революционные писатели, будучи на деле типичными интеллигентами, на словах все же заявляли себя певцами пролетариата: «Страдающие пролетарии всего мира! Все угнетенные—и в обществе и в лит-ре! Писатели, считающие себя врагами буржуазии! Мы должны соединиться!» (Юй Да-фу). Однако столь революционной теории отнюдь не сопутствовала столь же революционная практика. Являясь несомненными революционерами в области лит-ых форм, большинство писателей, входивших в литературные революционные объединения, по характеру творчества, по тематике своих произведений стояли не выше обычных западных беллетристов, обслуживающих запросы интеллигенции. Основными темами были те же любовь, ревность и пр. (например Чжан Цзы-пин, излюбленным сюжетом которого был любовный треугольник в различных вариантах). Проблемы революции, рабочее движение, политические мотивы почти не получали отражения. Общественные вопросы получали отражение лишь постольку, поскольку в некоторых произведениях затрагивалась жизнь мелкой, разоряемой интеллигенции (учительства и т. п.), что было новым явлением в Китае. Некоторое освещение получила жизнь кули, рикш; но все это изображалось не с точки зрения революционных борцов, идущих вместе с рикшами в революцию, а с точки зрения интеллигента, свысока, сентиментально сожалеющего о судьбе несчастных бедняков. Так. обр. если к китайской революционной лит-ре подойти с нашей меркой, то большинство писателей нельзя назвать революционерами; но надо иметь в виду, что все эти произведения были противопоставлены совершенно иной, старой лит-ре, и именно в этом их объективно-революционное значение. Наиболее выдающимися писателями в этой группе были Го Мо-жо, действительно преодолевший в себе тот налет западной мещанской лит-ры, к-рый характерен почти для всей его группы, и поэт Цзян Гуан-чи, годы пребывания к-рого в СССР наложили большой отпечаток на его творчество и через него оказали влияние и на многих других китайских поэтов. Его стихи «Песня трудящихся», «Мой салют пионерам» и многие др. стали популярнейшими среди китайской молодежи.

Естественно, что советская лит-ра оказала большое влияние на создание новой лит-ры Китая. Огромный интерес к русской лит-ре проявился и в переводах русских произведений в большинстве случаев с западных (или с японского) языков. Переводы Гоголя, Толстого, Достоевского, Тургенева и других классиков, целые монографии и десятки статей о русской лит-ре занимали в Китае большое место. Наибольшей популярностью пользовался Чехов (издано полное собрание его сочинений). Из современных произведений в годы революции было переведено значительно меньше; одна из причин этого—отсутствие их переводов на западные языки и малое количество лиц, знавших в то время русский яз. Но, несмотря на отсутствие массовых переводов советской лит-ры, интерес к ней был огромный. Большое внимание уделялось популяризации наших произведений и критическим статьям о творчестве советских писателей. Почти в каждом из номеров журналов революционных лет помещались статьи о советской литературе, о влиянии Октябрьской революции на лит-ру, о творчестве различных писателей (весьма показательной для роста К. л. является оценка творчества Демьяна Бедного: последний расценивался как «лучший ученик Пушкина, как самый яркий поэт революции, не признаваемый за поэта старыми критиками, привыкшими к „чистой поэзии“»). Но даже в условиях слабого знакомства с нашей лит-рой советская поэзия оказала колоссальное влияние в период искания новых форм. Во многих произведениях можно

без труда узнать последователей и учеников наших революционных поэтов и гл. обр. Маяковского; поэзия Маяковского со своим большим революционным пафосом и совершенно новыми поэтическими формами, естественно, нашла много подражателей среди революционных поэтов Китая. В ряде стихотворений чувствуются отголоски «Левого марша» и других произведений, в которых отражен победный путь революции. Конечно в большинстве случаев эти влияния претворены в совершенно своеобразных китайских формах и образах, но даже и самое откровенное подражание знаменовало собой большой сдвиг в китайской поэзии.

В тематике китайских революционных авторов известное место занимала Октябрьская революция, Ленин, строительство в СССР. Смерть Ленина нашла свое отражение в десятках стихотворений, посвященных его памяти.

Другое литературное течение того периода, объединившееся во круг «Литературно-исследовательского общества», возглавлялось популярным писателем Л у С ю н е м (псевдоним профессора китайской словесности Ч ж о у Ш у - ж э н я). Лу Сюнь, Чжоу Цзо-жэнь (его брат) и другие его последователи не стремились к служению революции и не говорили о своих революционных задачах, но внесли в китайскую лит-ру не менее ценный вклад, чем группа «Творчество», вклад, объективно имеющий не меньшее, если не большее, революционное значение. Лу Сюнь (китайский Чехов, как его называют) — бытописатель, реалист, впервые ввел в лит-ру тематику деревни, с необычайной яркостью отобразил нищету, страдания и безвыходность положения крестьянина, задавленного пережитками феодализма.



Группа современных китайских писателей. Слева направо: Ван Ду-цин, Го Мо-жо, Юй Да-фу, Чэн Фан-у [1926]

Консервативные и либеральные писатели группировались в годы революционного подъема вокруг журналов «Сяошо Юэбао», «Сяньдай Бинлунь», «Дунфа цзачжи» и др. «солидных» органов, ориентирующихся на «солидного» читателя, а отнюдь не на революционно настроенную молодежь.

Реакционный переворот в апреле 1927 и последовавшая за ним полоса реакции наложили свой отпечаток и на лит-ру. Единый фронт революционных писателей распался, обнажив классовое лицо той или иной группировки и того или иного писателя; лит-ра разделилась на два враждебных друг другу лагеря. Разумеется, большая часть писателей, в революционном порыве называвших себя певцами пролетариата, со спадом революционной волны оказалась в лагере буржуазно-помещичьей реакции, продолжая сотрудничать в «революционных» гоминьдановских журналах («Синьюэ» — «Новолуние» и др.). Меньшая часть порвала с гоминьдановской лит-рой и действительно продолжает служить революции, в меру легальных возможностей создавая свои объединения, общества, журналы. С усилением реакции и одновременным нарастанием революционного подъема число таких объединений растет. Так, за самое последнее время [май 1930] организовались «Общество пролетарской поэзии», ставящее себе целью «отображать в искусстве рабочее движение», «Клуб пролетарского искусства», созданный писателем Ли Пином, стремящимся «использовать лит-ру в целях подъема пролетарского движения», объединение «Май» и др.

Характерно, что многие китайские писатели, в эпоху революции стоявшие в стороне от

революционной борьбы, в период реакции приблизились к революционным группировкам. Так, известный Лу Сюн заявил себя врагом гоминьдановской реакции, войдя в состав президиума вновь организованной «Ассоциации писателей левого фронта».

Во главе группы действительно революционных авторов, до конца стремящихся слить свое творчество с пролетариатом, попрежнему стоит Го Мо-жо (коммунист, ныне находящийся в эмиграции). Его последние произведения («Мое детство» и др.), в высокохудожественной форме трактующие политические вопросы, все больше приближают его к лит-ре большого революционного значения.

Из произведений последних лет выделились романы молодого автора Моу Дуня—«Колебания» (Дунъяо), «Рассеянные иллюзии» (Хуаньме), где впервые отображена китайская революция 1925—1927 и где в ярких красках рисуются колебания и неустойчивость мелкой буржуазии.

Интересным явлением в современной К. л., иллюстрирующим революционизирование китайской интеллигенции в связи с новым революционным подъемом, представляется все возрастающий интерес к творчеству советских писателей. Реакция, в первое время притянувшая к себе мелкую буржуазию, снова ставит ее на революционный путь и созданным ею общим кризисом страны, своим неслыханным террором и гнетом снова приближает ее к подымающемуся пролетариату. Отдушиной этих настроений интеллигенции является возрастающий интерес к СССР. Наряду с массовыми переводами политической марксистской лит-ры, в к-рой лучшие слои китайской интеллигенции ищут ответа на больные вопросы, наряду с повышенным интересом к философии (сейчас на китайский яз. переведены многие работы Маркса, Энгельса, Ленина, частично Плеханова, Бухарина, Деборина и др.), современная художественная лит-ра и теория лит-ры (Плеханов, Луначарский, Коган и др.) в колоссальном количестве переводятся на китайский яз. Этому потоку переводов способствует теперь еще и то, что многие представители интеллигенции изучили русский яз. и посвятили себя лит-ой деятельности, став проводниками советской литературы в Китае.

На китайский яз. переведены почти все более или менее выдающиеся произведения советских авторов. Уже не говоря о классиках революционной и пролетарской лит-ры,—о Горьком (почти все лучшие работы), о Либединском («Неделя» и «Коммунисты»), Серафимовиче («Железный поток»), Гладкове («Цемент», «Огненный конь», «Пьяное солнце»), Фурманове («Мятеж»), Фадееве («Разгром»), Иванове («Бронепоезд»), Шолохове («Тихий Дон»), Бабеле («Конармия») и др., изданных неоднократно в различных переводах («Неделя», «Цемент» и «Железный поток» почти одновременно изданы в пяти-шести издательствах),—многие другие произведения в колоссальном количестве расходятся в Китае. Особый интерес проявляется к произведениям, описывающим советский быт.

Переводом советской лит-ры занимаются не только второразрядные писатели-переводчики, но и виднейшие представители китайской лит-ры. Так «Освобожденный Дон Кихот» Луначарского и «Октябрь» Яковлева переведены Лу Сюнем (с переводов на японский язык), «Неделя»—Цзян Гуан-чи и т. д. Большим успехом пользуется и постановка советских пьес, из к-рых наиболее популярна пьеса Вс. Иванова «Бронепоезд».

С другой стороны, реакция создала новый ярко реакционный лагерь в китайской лит-ре. Реакционные писатели, группирующиеся гл. обр. вокруг журнала «Новолуние» (Синьюэ), отражают интересы крупной американизированной буржуазии. Немалая часть этих писателей—студенты, вернувшиеся из Америки. «Новолуние», стремящееся занять господствующее положение в лит-ре, облекает в новую художественную форму откровенную пропаганду буржуазных идей. Произведения Чжу Чжи-му, Лян Ши-цю и др. на все лады воспевают прелести буржуазного общества, рисуя рабочего, честным трудом выбившегося в буржуа, и т. п. К этой же откровенно реакционной группе примкнул и бывший участник «Творчества»—Ван Ду-цин.

Характерным для периода китайской реакции является и интерес к русской лит-ре реакционных лет. В большом ходу «Санин» Арцыбашева, выдержавший несколько изданий, «Яма» Куприна и др.

Пролетарская лит-ра в Китае еще только зарождается. Начало пролетарской лит-ры было положено революционной лит-рой «объединенного фронта», но, как и у нас, теоретическое обоснование и пролетарская публицистика опередили художественное творчество пролетариата. Тот же Го Мо-жо, одним из первых заявивший себя пролетарским поэтом, а позднее сменивший лит-ое поприще на работу революционера-профессионала, в своем дальнейшем развитии дал прекрасное обоснование задач пролетарской лит-ры, но в своем художественном творчестве еще не стал целиком на позиции пролетарской идеологии. Еще в тот период, когда речь шла о «революционной» лит-ре вообще, когда в революции еще не обострилась классовая борьба, Го Мо-жо, Гао Юй-хань и ряд других писателей наметили пути классовой лит-ры пролетариата. «Мы должны знать,—писал Го Мо-жо в 1926,—что в обществе противостоят друг другу два класса. Один хочет сохранить свое господство, другой стремится его свергнуть. Каждый класс должен иметь своего певца». И стремясь стать певцом пролетариата и практически борясь вместе с пролетариатом, он призывал к созданию классовой пролетарской лит-ры. «Наша пролетарская лит-ра должна быть проникнута пролетарским духом. Вы,—обращался он к молодежи,—

должны итти в массы, в армию, на заводы, в гущу революционных низов! Мы должны добиться создания такой лит-ры, к-рая бы отражала вожделения пролетариата, была бы реалистической лит-рой пролетарского социализма». В период революции пролетарская лит-ра и была представлена только несколькими именами из среды интеллигенции; по существу ни одного произведения пролетарской лит-ры в тот период назвать нельзя. Создание действительно пролетарской лит-ры осложняется помимо всего специфичностью китайского письменного яз., настолько трудного и требующего столь многих лет изучения, что большинство китайских рабочих неграмотно. Отсюда ясно, что как во время революции, так отчасти и сейчас, действительно пролетарская лит-ра рождается с большим трудом. В известной степени это определило и понимание пролетарской лит-ры в Китае, ее значение и характер. Один из виднейших китайских марксистских теоретиков видит в пролетарской литературе не литературу пролетариата, а лит-ру для пролетариата. «Если произведения пролетарского поэта,—говорит Гао Юй-хань,—могут чувством, в них заложенным, и мыслью, которой они проникнуты, вызвать сочувствие у своего пролетарского читателя, вызвать у него известный подъем, возбудить его, то это уже высшее искусство». Но годы реакции явились переломным моментом в создании пролетарской лит-ры. Классовая четкость пролетарской идеологии, очищенной от влияния гоминьдана, суньятсенизма и от оппортунизма внутри коммунистической партии, нашла свое отражение и в лит-ре.

Сейчас пролетарская лит-ра зарождается уже в иных формах, в подпольных органах и листовках компартии в виде стихов—боевых лозунгов действия, претворенных в поэтическую форму. Именно так зарождалась русская пролетарская лит-ра—в подпольной «Правде», «Звезде» и т. п. Таким образом пролетарская китайская литература и здесь повторяет этапы, пройденные у нас, от сотрудничества с левобуржуазными течениями в легальных изданиях через самостоятельное классовое творчество в нелегальной партийной прессе.

Библиография: I. Образцы китайской классической поэзии имеются в переводах Ю. Щуцкого, Антология китайской лирики, Гиз, 1923, и в номерах журн. «Восток». Образцы прозы—в переводах акад. В. М. Алексеева. Ляо-Чжай, Монахи-волшебники, Лисьи чары, Гиз, 1923; Странные истории, изд. «Мысль», 1928; Образцы современных произведений см. в сб. «Правдивое жизнеописание», перевод с китайского, под ред. проф. Колоколова, изд. «Молодая гвардия», 1928; Лу-Синь, Правдивая история А. Кея, перев. с китайского, изд. «Прибой», 1929; отдельные номера журн. «Вестник иностранной литературы».

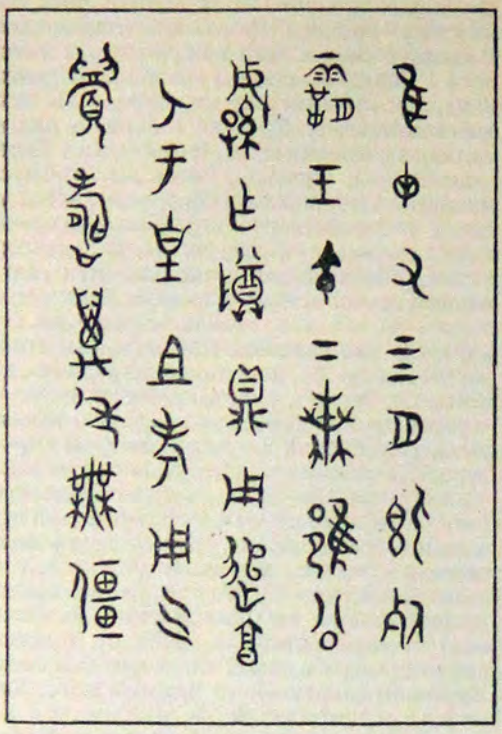
II. Марксистских работ о К. л. нет. Общие сведения о древней К. л.: Васильев В. П., акад., Очерк истории китайской литературы, «Всеобщая история литературы», СПБ., 1880; Грубе В., Духовная культура Китая, изд. Брокгауз-Ефрон, 1912; Giles, History of Chinese Literature, London, 1901; Grube, Geschichte der chinesischen Literatur, Lpz., 1902; Maspero H., La Chine antique, 1927. Работы о современной китайской литературе на русском языке отсутствуют.

Г. Кара-Мурза

КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК.—Китай не представляет собой единого целого ни с точки зрения социально-экономических укладов, ни с точки зрения национального состава населения. В соответствии с этим не существует и единого К. яз., на к-ром бы говорила «монолитная», как принято считать, 400-миллионная масса китайцев. Уже не говоря о национальных меньшинствах, населяющих Китай (маньчжуры, дунгане, монголы, тибетцы, мяоцзы, лоло, хакка и др.), говорящих на своих яз., собственно китайское население также не имеет общего яз. К. яз. есть понятие, обобщающее несколько яз.: разговорный яз. по линии социальной подразделяется на так наз. «мандаринский» яз. (гуаньхуа), являющийся обязательным «государственным» яз., и на «простонародные», местные яз. (сухуа, тухуа), отличающиеся от «гуаньхуа» как фразеологией, так и некоторыми различиями в грамматической структуре. По линии территориально-географической разговорный яз. подразделяется на несколько самостоятельных диалектов или наречий, разнящихся друг от друга фонетическим строем. Письменный К. яз., не имеющий ничего общего с разговорными яз., подразделяется на классический яз. (вэньянь) и современный яз. (байхуа), отличные друг от друга в такой же мере, как напр. латынь от современного французского. Кроме того в письменном яз. различается ряд стилей (официальный, коммерческий, эпистолярный, литературный и т. п.), к-рые имеют свой грамматический и стилистический строй и несколько разнятся друг от друга фразеологией.

Главнейшими диалектами (или правильнее — языками) Китая являются пекинский, чжэцзянский, кантонский и фуцзяньский. Пекинский преобладает на севере Китая и в юго-западных провинциях, сравнительно недавно колонизированных пришельцами с севера. Именно пекинский яз. как яз. столичной бюрократии лег в основу т. н. «мандаринского» яз. (ср. русский яз. по отношению к белорусскому, украинскому и др. в б. царской России). Именно пекинский мандаринский язык является основным объектом изучения иностранной синологии. Чжэцзянский язык распространен на юго-востоке Китая — в провинциях Цзянси, Чжэцзян и Аньхуй; кантонский — на юге: в провинциях Гуандун и Гуанси; фуцзяньский — в провинции Фуцзянь и граничащих с нею областях Гуандуна. Кроме этих основных диалектов (языков), разнящихся один от другого в такой же мере, как напр. русский от украинского или белорусского, имеется еще ряд промежуточных диалектов и вариантов различных наречий (говоров), отличающихся лишь своеобразным произношением, свойственным данной местности. Специфической особенностью китайских разговорных яз., как яз. корневых, является отсутствие грамматических форм отдельных слов. Определенное, строго установившееся количество корней-слогов состоит из столь

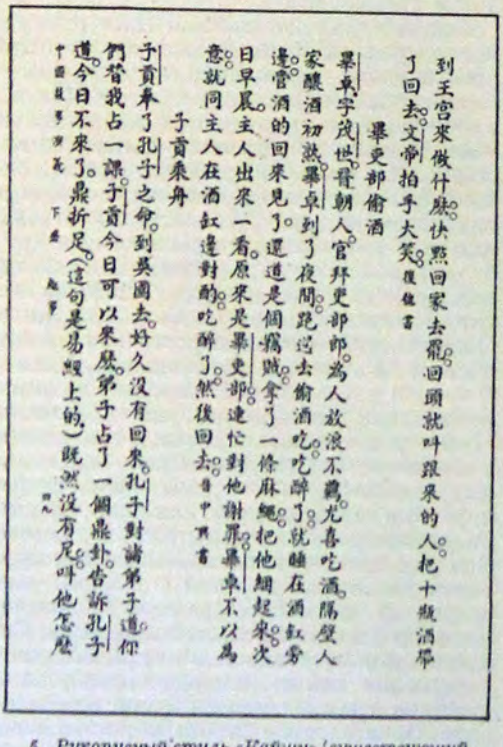
ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ



1. *Древнейший иероглифический текст на жертвенных треножниках*



2. *Текст на каменных памятниках периода Чжоу [XII—III вв. до христ. эры]*



到王宮來做什麼。伏點回家去罷。回頭就叫跟來的人。把十瓶酒帶了回去。文帝拍手大笑。（後漢書）

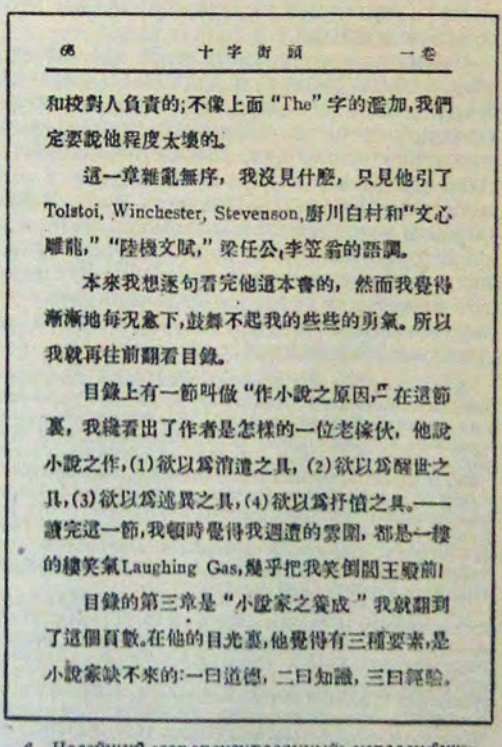
畢吏部偷酒

畢卓字茂世。晉朝人。官拜吏部郎。為人放浪不羈。尤喜吃酒。隔壁人家釀酒初熟。畢卓到了夜間。跑過去偷酒吃。吃醉了。就睡在酒缸旁邊。管酒的回來見了。還道是個獨賊。拿了一條麻繩。把他綑起來。次日早晨。主人出來一看。原來是畢吏部。連忙對他謝罪。畢卓不以為意。就同主人在酒缸邊對酌。吃醉了。然後回去。（晉中興書）

子貢乘舟

子貢奉了孔子之命。到吳國去。好久沒有回來。孔子對諸弟子道。你們替我占一課。子貢今日可以來麼。弟子占了一個鼎卦。告訴孔子道。今日不來了。鼎折足。（這句是易經上的）既然沒有足。叫他怎麼

3. *Рукописный стиль «Кайшу», существующий поныне*



65 十字街頭 一卷

和校對人負責的；不像上面 "The" 字的濫加，我們定要說他程度太壞的。

這一章雜亂無序，我沒見什麼，只見他引了 Tolstoi, Winchester, Stevenson, 厨川白村和"文心雕龍，" "陸機文賦，" 梁任公，李笠翁的語調。

本來我想逐句看完他這本書的，然而我覺得漸漸地每況愈下，鼓舞不起我的些些的勇氣。所以我就再往前翻看目錄。

目錄上有一節叫做 "作小說之原因，" 在這節裏，我纔看出了作者是怎樣的一位老傢伙，他說小說之作，(1) 欲以爲消遣之具，(2) 欲以爲醒世之具，(3) 欲以爲述異之具，(4) 欲以爲抒憤之具。——讀完這一節，我頓時覺得我週遭的霧團，都是一樓的樓笑氣 Laughing Gas，幾乎把我笑倒閻王殿前！

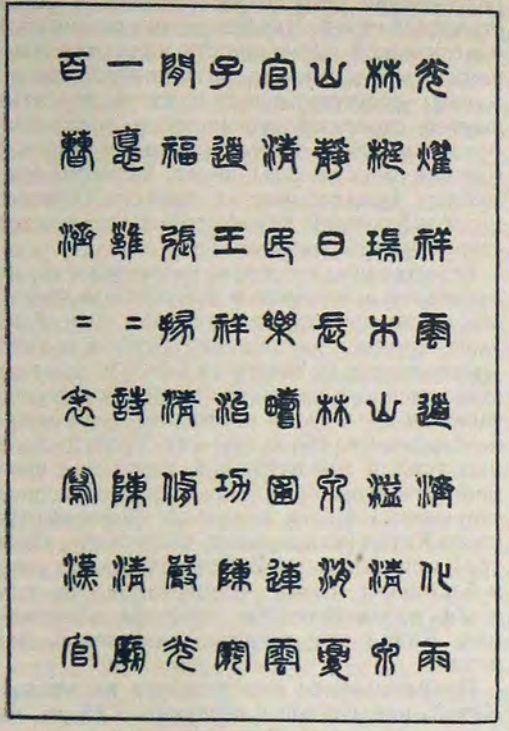
目錄的第三章是 "小說家之養成" 我就翻到了這個頁數。在他的目光裏，他覺得有三種要素，是小說家缺不來的：一曰道德，二曰知識，三曰經驗。

4. *Новейший «европеизированный» иероглифический текст «Байхуа»*

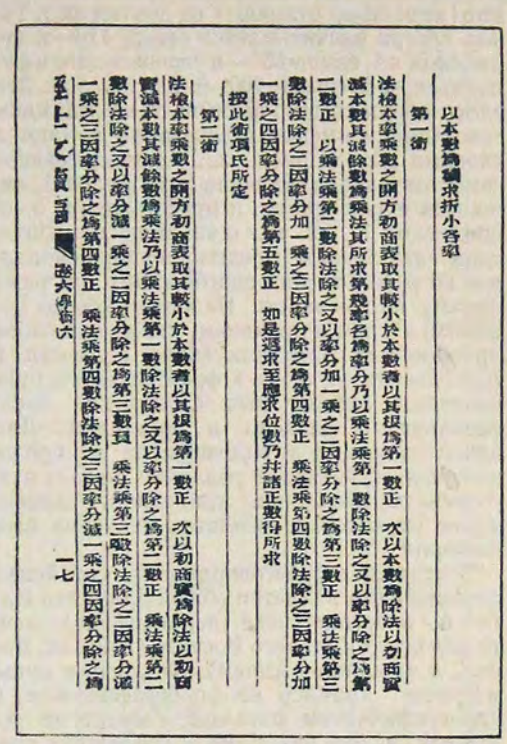
5. *Рукописный стиль «Кайшу», существующий поныне*

6. *Новейший «европеизированный» иероглифический текст «Байхуа»*

КИТАЙСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ



3. Текст, относящийся к последним векам до христ. эры



以本數爲減求折小各率

第一術

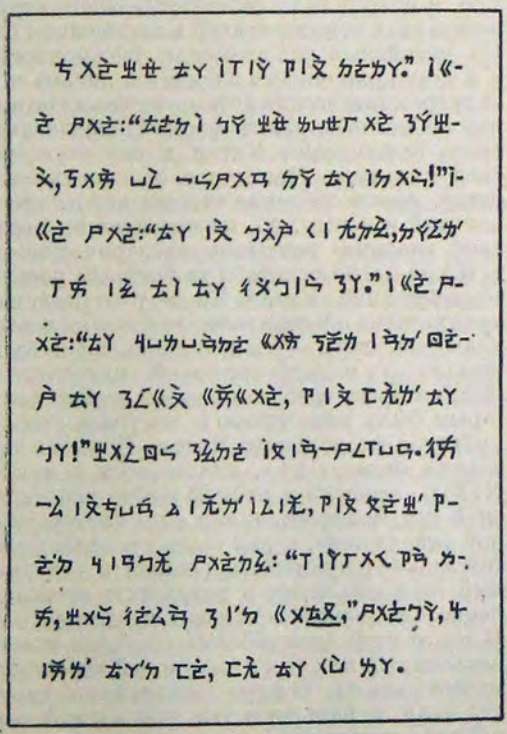
法檢本率乘數之開方初商表取其較小於本數者以其根爲第一數正　次以本數爲除法以初商實減本數其減餘數爲乘法其所求第幾率名爲率分乃以乘法乘第一數除法除之又以率分除之爲第二數正　以乘法乘第二數除法除之又以率分加一乘之二因率分除之爲第三數正　乘法乘第三數除法除之二因率分加一乘之三因率分除之爲第四數正　乘法乘第四數除法除之三因率分加一乘之四因率分除之爲第五數正　如是遞求至應求位數乃并諸正數得所求

按此術項氏所定

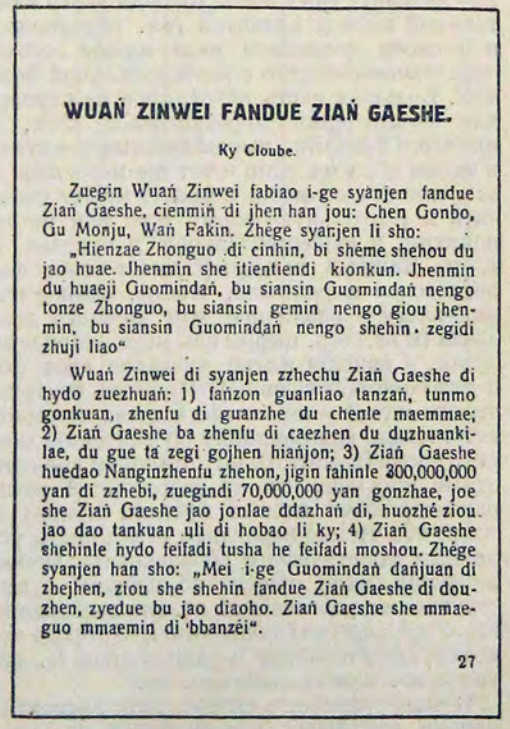
第二術

法檢本率乘數之開方初商表取其較小於本數者以其根爲第一數正　次以初商實爲除法以初商實減本數其減餘數爲乘法乃以乘法乘第一數除法除之又以率分除之爲第二數正　乘法乘第二數除法除之又以率分減一乘之二因率分除之爲第三數負　乘法乘第三數除法除之二因率分減一乘之三因率分除之爲第四數正　乘法乘第四數除法除之三因率分減一乘之四因率分除之爲

4. Так называемое «Сунское письмо» (X—XII вв. христ. эры), существующее поныне



7. Современный текст на азбуке «Чжуинь цзыму»



WUAŃ ZINWEI FANDUE ZIAŃ GAESHE.

Ky Cloube.

Zuegin Wuań Zinwei fabiao i-ge syanjen fandue Ziań Gaeshe, cienmiń di jhen han jou: Chen Gonbo, Gu Monju, Wań Fakin. Zhége syanjen li sho:

„Hienzae Zhonguo di cinhin, bi shéme shehou du jao huae. Jhenmin she itientiendi kionkun. Jhenmin du huaeji Guomindań, bu siansin Guomindań nengo tonze Zhonguo, bu siansin gemin nengo giou jhenmin, bu siansin Guomindań nengo shehin zegidi zhuji liao“

Wuań Zinwei di syanjen zzhechu Ziań Gaeshe di hydo zuezhuań: 1) fańzon guanliao tanzań, tunmo gonkuan, zhenfu di guanzhe du chenle maemmae; 2) Ziań Gaeshe ba zhenfu di caezhen du duzhuankilae, du gue ta zegi gojhen hiańjon; 3) Ziań Gaeshe huedao Nanginzhenfu zhehon, jigin fahinle 300,000,000 yan di zzhebi, zuegindi 70,000,000 yan gonzhae, joe she Ziań Gaeshe jao jonlae ddazhań di, huozhé ziou jao dao tankuan uli di hobao li ky; 4) Ziań Gaeshe shehinle hydo feifadi tusha he feifadi moshou. Zhége syanjen han sho: „Mei i-ge Guomindań dańjuan di zhejhen, ziou she shehin fandue Ziań Gaeshe di douzhen, zyedue bu jao diaoho. Ziań Gaeshe she mmaeguo mmaemin di bbanzéi“.

27

8. Латинизированный текст

же определенного количества звуковых единиц (несколько отличных от других яз.). Таких слогов насчитывается около 410—в пекинском яз., свыше 650—в чжэцзянском и фуцзяньском и свыше 700—в кантонском. Эти слоги-корни обычно выступают во взаимном сочетании и именно в сочетании являются словами разговорного яз. Слоги, имеющие самостоятельное значение (слоги-слова), являются исключением, и представление о современном К. яз. как о яз. моносиллабическом есть ложное представление, основанное на рассмотрении разговорного яз. через призму письменности. Не изменяясь по падежам, числам и временам, китайские слова приобретают соответствующие значения в зависимости от места в фразе и путем прибавления специальных служебных слов, заменяющих флексии и приставки. Для односложных слов, однозвучных по произношению, существует различие по так. наз. «тонам» (музыкальному ударению), в зависимости от которых меняется значение слова-корня.

В отличие от разговорных яз. китайская письменность является общей для всего Китая и—в основе своей (иероглифика)—почти для всего Дальнего Востока (Япония, Корея, в прошлом—Аннам). Китайская письменность являясь не фонографическим, а идеографическим письмом, состоит из условных знаков, иероглифов, говорящих глазу, а не слуху, благодаря чему она и понятна народам, имеющим отличные один от другого разговорные яз. (ср. европейские идеограммы: +, —, §, № и т. п.). Китайские иероглифы, первоначально изображения видимых предметов, прошли через длительный период развития *(см. «Графика»)* и в своем нынешнем виде имеют весьма отдаленное сходство с первоначальной формой. Большая часть иероглифов не служит для обозначения определенных слов, а является знаками, выражающими понятия, и таким образом один и тот же иероглиф, в зависимости от места в фразе, может означать и глагольную форму того или иного понятия, и существительное, и наречие, и т. п. Каждый иероглиф имеет свое фонетическое выражение, чтение, равное корню-слогу и различное для каждого диалекта (и яз.) (ср. цифры как международные знаки, в каждом языке имеющие свое фонетическое обозначение). Принято считать, что это «чтение» иероглифа в древности соответствовало разговорному обозначению данного слова (понятия), но с течением времени отрыв письменности от разговорной речи, развивавшейся своими путями, привел к тому, что чтение иероглифа стало чисто условным фонетическим обозначением знака, имеющим мало общего со словом, существующим в разговорном яз. для выражения этого же понятия (однако именно отсюда исходит представление о разговорном К. яз. как о яз. моносиллабическом).

В силу подобного своеобразия элементов письма китайская классическая письменность имеет и свой совершенно отличный от разговорной речи грамматический и стилистический строй. Характерными признаками классической письменности являются лаконичность и известная ритмичность предложений; отсутствующая пунктуация замещается строгими штампами в построении фраз; известная часть иероглифов (так наз. «пустые иероглифы») имеет значение служебных грамматических знаков. Обычный иероглифический запас старых лит-ых текстов — 10—15 тыс. знаков.

Естественно, что такая письменность, являющаяся архаическим пережитком древности, могла существовать только в силу общей экономической застойности Китая и его изолированности от внешнего мира, т. к. отсутствие внешних связей не стимулировало обогащения яз. новыми понятиями и не вело к необходимости обновления яз. Требуя огромных усилий для изучения, китайская письменность была особой привилегией господствующих классов феодально-бюрократического Китая (мандаринат, «литерати», джентри) при поголовной безграмотности масс и благодаря своей универсальности служила идеологическим орудием объединения Китая под властью «азиатской деспотии».

Проникновение иностранного капитала в Китай, начавшееся с середины XIX в., нарушило ту изоляцию Китая от внешнего мира, к-рая была первым условием сохранения старого яз. Привнесение в хозяйственный строй Китая западно-капиталистических элементов создало новые понятия, не свойственные замкнутому феодальному Китаю, и потребовало соответствующего отражения этих новых понятий в письменном яз. Но китайская классическая письменность и в силу архаичности элементов письма и в силу грамматических и стилистических штампов не могла служить формой идеологического приобщения Китая к зап.-европейской культуре. Частичное обновление яз. (напр. приспособление старых иероглифов-понятий к новым: ср. перенесение на иероглиф «молния» значения «электричества» и т. п.) не могло угнаться за быстрым ростом «европеизации» Китая. Кроме того развитие капитализма в Китае вызвало к жизни новые классовые силы — слои национальной буржуазии и мелкобуржуазной интеллигенции, которые требовали своей культуры и к-рым была недоступна и ненужна старая культура феодального Китая. Попытки создания «нового яз.», начавшиеся с конца XIX в., привели к полной ломке классической письменности, к так наз. «литературной революции», к-рая была проведена китайской буржуазией, окрепшей и осознавшей себя как класс в результате промышленного подъема Китая в послевоенные годы. В итоге этой «революции» создался новый письменный яз., так называемый «простой», «понятный» яз. байхуа (зачатки его существовали и раньше в так называемой «народной» литературе).

«Байхуа», в основе своей оставивший ту же иероглифику, значительно отличается от классического яз. В основном новая письменность уже отражает разговорную речь, т. к. смысловой единицей является уже не отдельный иероглиф, а сочетание нескольких иероглифов, в своей совокупности соответствующих слову в разговорном яз. (т. е., если слово разговорного яз. состоит напр. из четырех корней, то в письменном яз. это слово будет передано четырьмя иероглифами, фонетическое обозначение каждого из к-рых соответствует каждому из корней, составляющих слово). Значительно сократив количество употребляемых иероглифов (до 4—5 тыс.), новый яз. упростился и качественно: вместо старых грамматических и стилистических форм он воспринял обычные разговорные формы. Однако вместе с этим новый яз. выработал и известное количество новых иероглифов, гл. обр. для научной терминологии (напр. для химии и т. п.). Кроме того создание новой терминологии пошло по пути сочетания старых иероглифов, в своей комбинации дающих новое понятие (напр. слово «пролетариат» передается несколькими иероглифами, каждый из к-рых означает: не имеющий + имущество + класс; «трамвай»: электричество (молния) + телега, и т. п.). Но новые термины проникают в Китай не только через печатную лит-ру, но и непосредственно в живую речь, к-рая воспринимает их фонетически; фиксируя разговорные слова путем сочетания созвучных иероглифов, и письменный яз. воспринимает их фонетически, создавая так. обр. и фонетическое и смысловое обозначение для целого ряда иностранных терминов (напр. «демократия»—«дэмокэласитэ» (по пекинскому произношению) и «миньчжу»=народ+ +власть; «большевики»—«буршивикэ» и «донгудан»=партия + большинство; «утопия»—«утобан» и «кунсян»=пустые + мысли, и т. п.). В создании новой терминологии большое влияние оказал японский яз., раньше К. яз. приспособившийся к европейской цивилизации.

Так. обр. в результате реформы китайская письменность стала отображением разговорной речи (получилась возможность записывать речь и понимать текст на слух), но с той весьма существенной особенностью, что единицей письма является не буква, а иероглиф, соответствующий слогу разговорной речи.

Поскольку письменный яз. приблизился к разговорному, постольку естественной казалась и дальнейшая реформа письменности в сторону замены иероглифики алфавитным письмом, и работа повелась и в этом направлении. Выработанная [1918] специальной правительственной комиссией новая китайская азбука («чжуинь цзыму») состоит из 40 букв, имеющих графическое сходство с простейшими иероглифами. Новый китайский алфавит не является звуковой азбукой в полном смысле слова, т. к. наряду со знаками, обозначающими звуки, он имеет

КИТАЙСКИЙ АЛФАВИТ «ЧЖУИНЬ ЦЗЫМУ»

Китайский знак	Русская транскрипция	Китайский знак	Русская транскрипция
ㄅ	*б*	ㄓ	*ж*
ㄆ	*п*	ㄔ	*дз* (*цз*)
ㄇ	*м*	ㄕ	*ц*
ㄈ	*ф*	ㄗ	*с* [1]
ㄉ	*в*	ㄧ	*и*
ㄊ	*д*	ㄨ	*у*
ㄋ	*т*	ㄩ	*юй* [2]
ㄌ	*н*	ㄚ	*а*
ㄍ	*л*	ㄛ	*о*
ㄎ	*г*	ㄜ	*э*
ㄏ	*k*	ㄝ	*е*
ㄐ	*нг*	ㄞ	*ай*
ㄑ	*х*	ㄟ	*эй*
ㄒ	*дь*	ㄠ	*ао*
ㄖ	*ць*	ㄡ	*оу*
ㄘ	*нь*	ㄢ	*ань*
ㄙ	*сь*	ㄣ	*энь*
ㄓ	*дж* (*ч*)	ㄤ	*ан*
ㄔ	*ч*	ㄥ	*эн*
ㄕ	*ш*	ㄦ	*эр* [3]

[1] Буквы дж, ч, ш, ж, дз, ц, с—без соединения с гласными произносятся как дши, чи, ши, жи, дзы, цы, сы.

[2] Этот знак произносится, франц. «u», и в русской транскрипции передача через «юй» условна.

[3] Этот звук не существует в европейских языках, и обозначение его буквами «эр» чисто условное.

и знаки, фиксирующие целые комплексы звуков (например ан, ань и т. д.). Алфавит «чжуинь цзыму» был создан на основе пекинского «государственного» яз. с некоторым учетом фонетических особенностей других диалектов Китая и по замыслу должен был, заменив иероглифику, явиться такой же, как иероглифика, универсальной, междиалектической, государственной письменностью Китая. Но реальное значение азбуки свелось только к подстрочному фонетическому обозначению иероглифов, облегчающему чтение. Письменностью, заменившей иероглифы, азбука не стала и не могла стать, т. к. по сути дела введение такой азбуки было утопической попыткой привить «государственный» яз., искусственно заменив им различные диалекты Китая.

В настоящее время проблема создания китайского фонетического письма разрешается в совершенно иной плоскости. Созданная в СССР (в Научно-исследовательском институте по Китаю Комакадемии) китайская латинизированная азбука (в первую очередь для китайских эмигрантов — трудящихся СССР) рассчитана на фонетическую фиксацию каждого из основных диалектов и наречий и так. обр. представляет собой письменность для местных яз., для китайских трудящихся, по существу не имеющих письменности. В основу азбуки, являющейся в отличие от «чжуинь цзыму» исключительно звуковой, положен латинский шрифт, к к-рому не добавлено никаких новых букв или диакретических знаков; для обозначения согласных, отсутствующих в латинской азбуке, применяются сочетания букв (ch, sh, th и др.).

Библиография: Васильев В. П., Графическая система китайских иероглифов, СПБ., 1867 (литограф); Георгиевский С., О корневом составе китайского языка в связи с вопросом о происхождении китайцев, СПБ., 1883; Его же, Анализ иероглифической письменности китайцев как отражающей в себе историю жизни древнего китайского народа, СПБ., 1888; Васильев В. П., Анализ китайских иероглифов, ч. 1 и 2, СПБ., 1898; Брандт, Самоучитель китайского языка, Пекин, 1909; Шмидт П., Грамматика мандаринского языка, Владивосток, 1915; Пашков Б., Революция и язык в Китае, «Революционный Восток», 1927, № 2; Иванов А. и Поливанов Е., Грамматика современного китайского языка, М., 1930; Цюй-Цюй-Бо, Китайская латинизированная азбука, М., 1930; Gabelenz G., Chinesische Grammatik, Lpz., 1881; Courant H., La langue chinoise parlée, P., 1914; Karlgren B., Études sur la phonologie chinoise, «Archives d'études orientales publiées par Lundell», vv. XV, I, II, III, IV, Upsala, 1915—1924; Wieger L., Caractères chinoises, 1924; Karlgren, Philology and ancient China, Oslo, 1926. Haemisch E., Lehrgang der chinesischen Schriftsprache, 1929. Словари: Попов П. С., Русско-китайский словарь, СПБ., 1879, Пекин, 1896, Токио, 1900; Пещуров Д., Китайско-русский словарь, СПБ., 1887; Палладий и Попов, Китайско-русский словарь, Пекин, 1888; Иннокентий, Полный китайско-русский словарь, Пекин, 1909; Couvreur F., Dictionnaire chinois, 1904; Giles H., Chinese-english dictionary, L., 1912; Karlgren B., Analitic dictionary of Sino-Japonese, 1923; Rüdenberg W., Chinesisch-deutsches Wörterbuch, Hamburg, 1924; Tsang, A complete chinese-english dictionary, Shanghai, 1929. *Г.К.*

КИТС Джон [John Keats, 1795—1821] — английский поэт. Р. в семье содержателя постоялого двора. Выдержал экзамен на звание хирурга, но медицинской практикой не занимался. В 1817 выпустил сб. стихов «Poems», а в следующем году издал поэму «Эндимион». В 1820 вышла третья и последняя книга его стихов, в к-рую вошел отрывок начатой поэмы «Гиперион».

К. благодаря полученному образованию ушел из среды мелких торговцев и содержателей постоялых дворов, но не примкнул к другому классу и очутился в положении деклассированного интеллигента. В политике он лишь отчасти примыкал к группе либеральной буржуазии, возглавляемой Ли-



Гентом. К. всю свою недолгую жизнь был глубоко индифферентен к вопросам политики, науки, религии. Реакционерам казалось, что К. принадлежит к либералам и со временем станет «силой», поэтому творчество его подверглось резким нападкам и сокрушающей критике со стороны реакционной печати. Раннюю смерть поэта друзья его рассматривали как результат травли со стороны реакционеров.

К. создал свою теорию искусства, к-рая является наиболее последовательной теорией искусства для искусства. Обосновывая и защищая ее, он занял враждебную позицию не только по отношению к политике или религии, но и к науке, что вызвало недовольство даже в среде его друзей. К. напр. жалуется, что наука снизила до обыденщины таинственную радугу, обрезала крылья у ангелов, лишила воздуха таинственных обитателей подземелий, гномов и т. д. По его теории искусство должно быть воплощением красоты, а не орудием политики, науки или религии. Поэт не учитель, не вождь, он не должен участвовать в общественной борьбе: поэт прежде всего творец. Свое понимание искусства он выразил краткой формулой: «Красота есть истина, истина есть красота; вот все, что мы знаем и что мы должны знать». Он горячо убеждал современных ему поэтов отказаться от социальной направленности в творчестве. Сам К. строго придерживался своей теории, стремясь создать «памятни-

ки вечной красоты», свободные от «мелочей злобы дня», от какого-либо отражения общественной жизни его времени. Поэтическое наследие К. невелико, талант его не успел развернуться, но все, написанное им, крайне оригинально. К.—романтик, но глубоко отличный от современных ему романтиков. Он не уходил в средние века в поисках кошмаров и ужасов, не уходил в экзотику в поисках необычайного. Он везде искал только красоту и находил ее большей частью в древней Греции, вольной и своеобразной трактовкой классических сюжетов вызывая гнев и возмущение сторонников классицизма.

Поэзия К. проникнута античным пантеистическим натурализмом. К. ставил своей целью максимальный объективизм в творчестве, и он действительно объективен даже в лирике. По формальным приемам обработки классических и средневековых сюжетов он стоит ближе всего к писателям эпохи Шекспира.

Основная черта творчества К.—культ самодовлеющего искусства. Через все его произведения проведен принцип «искусство выше жизни». Преобладание чувства над разумом, сочетание радости и скорби, непротивленческое примирение с действительностью, покорность року и искание успокоения в «тихой грусти», наслаждения—в страдании делает К. наиболее ранним предшественником прерафаэлитов и особенно буржуазного упадочного эстетизма типа Бодлера, Оскара Уайльда и др. Он близок к нашим символистам конца XIX и начала XX вв.

В эпоху напряженной классовой борьбы между английской аристократией и крупной буржуазией в последние годы XVIII и первой четверти XIX вв., завершившейся победой крупной буржуазии, в эпоху выступления на арену борьбы пролетариата, твердо заявившего о своем существовании как класса, на мелкую буржуазию обрушивались удары всех борющихся партий, сама же участвовать в борьбе она не могла, т. к. ее интересы не совпадали с интересами ни одного из борющихся классов. Отсюда беспочвенность ее идеологов (утопический анархизм Шелли, мистический пантеизм и символизм Блока и т. п.). Эта беспочвенность характерна и для К., и он уходит от непонятной, сумбурной для него действительности в мир абсолютной красоты; его поиски успокоения в скорби, в страдании и т. п., желание «тихо умереть» — результат полной беспомощности класса, невозможности для него не только победить, но и бороться. К. в свое время был непризнанным поэтом, творчество его ценили немногие, но зато он пользуется большим почетом у утонченных буржуазных эстетов и мистиков со второй половины XIX в. Пролетариату же творчество К. чуждо, непонятно, даже враждебно.

Библиография: 1. The poetical works and other writings of J. Keats, 4 vv., ed. by Forman, 1883; Poetical works, ed. by Arnold, 1929; The letters. ed. by Colvin, 1891.

II. Гербель Н. В., Английские поэты в биографиях и образцах, СПБ., 1875; Венгерова З., Дж. Китс и его поэзия, «История западной литературы», т. II, изд. «Мир» (мистико-идеалистическая апология творчества Китса, ср. ее же ст. в «Вестнике Европы», 1889, X—XI); Розанов М. И., Очерк истории английской литературы XIX в., ч. 1, Гиз, М., 1922; Lord Houghton, Life of J. Keats, 1848; Colvin, Life of J. Keats, «The Men of Letters Series», 1887; Étiénne L., Le paganisme poétique en Angleterre, «Revue de deux Mondes», 1867; Bridges R., A critical introduction to Keats, 1929; Sait o T., Keats' view of Poetry, 1929; Lowell A., John Keats, 1929.

III. Rossetti, John Keats, «Great Writers» (полная библиография)

С. Бабух

КИЦБЕРГ Август [August Kitzberg, 1855—1927]—эстонский писатель. Его первые произведения относятся к 70-м и 80-м гг.— эпохе национального пробуждения—и носят печать явственного романтизма. В начале 90-х гг. в эстонской лит-ре происходит перелом в сторону реализма, и К. пишет ряд небольших рассказов из деревенской жизни, а также несколько пьес для деревенских любительских трупп, сюжеты к-рых часто заимствуются К. из немецкой лит-ры. Все они — картинки из крестьянского быта, не чуждые идеализации.

Третий период развития творчества писателя проходит под влиянием революционного движения 1905. Острая классовая борьба захватывает также К. В 1906 он пишет свою первую драму «Tuulte pöörises» (В вихре ветров), в первый раз в эстонской драматической литературе отражающую классовый антагонизм между батраками и зажиточным крестьянством. Драма эта, резко осуждающая идею революции и защищающая мелкобуржуазные идеалы, несмотря на свою художественную малоценность, встречает чрезвычайно восторженный прием со стороны буржуазной прессы Эстонии, Латвии и Финляндии. Однако, подвергнувшись заслуженной критике слева, К. в дальнейшем уже отказывается затрагивать политические темы. Темой его последующих драм («Kaika jumal», «Laurits») становится бичевание выскочек, выходящих из рамок мелкобуржуазных приличий. Наиболее удачной в художественном отношении является его драма «Libahunt» (Оборотень). Все его прозаические и драматические произведения отличаются нечеткой композицией и недостаточной психологической обоснованностью, хотя и дают ряд художественных типов. Лучше всего ему удаются типы зажиточных и разбогатевших крестьян — «серых баронов».

К. является также одним из виднейших фельетонистов в эстонской буржуазной прессе. Начав в молодые годы с мелкобуржуазного радикализма, он в начале XX в. борется уже на стороне клерикально умеренной группы националистов против радикальных буржуа и кончает как идеолог мелкобуржуазного консерватизма.

Г. П.

КИШ Григорий — очеркист и фельетонист. Активный работник комсомольской печати. В своих фельетонах К. затрагивает ряд актуальных вопросов «молодежного» быта: участие комсомола в строительстве, мещанство

в среде молодежи, взаимоотношения между технической интеллигенцией и пролетариатом и другие.

Обстановка, в к-рой приходится действовать героям К., полна всевозможных противоречий. Молодой инженер, охваченный жаждой изобретения, пафосом строительства, встречается с косностью и рутиной учреждений («Исповедь молодого инженера»). Ударник, добивающийся рационализации производства, наталкивается на сопротивление отсталых, консервативно настроенных рабочих.

На фоне борьбы, к-рую герои К. ведут за осуществление своих идей, вырисовываются различные явления — как положительные, так и отрицательные. Наряду с ростками новой коллективистской психологии, мы видим проявления мещанства, индивидуализма, косности и бюрократизма («Тупик», «Герой передышки» и др.). Несомненно, главный упор делается на показе новых общественных отношений, в к-рых рождается новый человек — энтузиаст социалистической стройки.

Лит-ые приемы К. однообразны и несложны. Чаще всего он пользуется формой письма, выдержанного в интимных товарищеских интонациях, обращенного к широкой пролетарской общественности. Эта форма в значительной мере продиктована запросами комсомольской аудитории, воспитанной в духе товарищества, привыкшей ставить вопросы на коллективное обсуждение.

Обращенность к злободневным проблемам, насыщенность социалистическим пафосом, публицистическая заостренность, — все это делает очерки и фельетоны К. общественно полезными, несмотря на ряд крупных недостатков (перегруженность метафорами, подражание Бабелю, иногда поверхностность).

Библиография: I. Исповедь молодого инженера, Очерки, изд. 2-е, изд-во «Молодая гвардия», М., 1930; Люди шестого сорта, Очерки, изд-во «Огонек», М., 1930; Герой передышки, Бытовой очерк, изд. ячейки ВЛКСМ завода «Красный пролетарий», М., 1930; Письмо Троцкому, изд-во «Молодая гвардия», М., 1930.
II. Отзывы об «Исповеди молодого инженера»: Алексеев Г., Книга и революция, 1930, X; Орелин Л., Беллетристика, публицистика (очерк), «На литературном посту», 1930, III; Блюм Е., «Молодая гвардия», 1930, X, и др. *М. Б.*

КИШ Лайош [Lajos Kiss (Ludwig), 1890—] — венгерский пролетарский писатель. Член коммунистической партии с 1918. По профессии — печатник; начал писать в эмиграции в СССР (после падения советской власти в Венгрии К. был приговорен в 15-летней каторге и освобожден в результате обмена, произведенного по почину правительства СССР). Рассказы и 2 романа К. («Черные дни», М., 1928; «Героический район», М., 1930) отображают борьбу венгерских рабочих до утверждения советской власти в Венгрии и во время нее. Большой отрывок из его романа «Красное гетто» появился в 1929 в журнале «Вестник иностранной литературы». Киш состоит сотрудником ряда венгерских литературных и политических газет и журналов.

КИШ Эгон Эрвин [Egon Erwin Kisch, 1885—] — немецкий журналист и писатель, коммунист. Начал работать как газетный репортер в Праге, во время империалистической войны служил в австро-венгерской армии, в 1918—1919 принимал активное участие в революционных выступлениях венских рабочих. В настоящее время живет в Германии, где сотрудничает в партийной прессе. Главная заслуга К.—в области современного репортажа, к-рый он из второстепенной отрасли журналистики возвел в особый лит-ый жанр. Репортаж он опреде-



ляет как отчет о фактах, к-рый, в противоположность поэтическому творчеству, выхватывающему общее и типичное, публицистически выделяет в текущих событиях именно неповторимое, со всеми его своеобразными особенностями, и критически воспроизводит современность в ее актуальных проявлениях. Репортер-очеркист, по мнению К.,—не просто наблюдатель, он в то же время соратник, борец (как Джон Рид, как Лариса Рейснер и др.). В этом смысле он больше чем хроникер, он выполняет квалифицированную подготовительную работу для будущего историка. Реализм репортера-коммуниста должен быть проникнут историко-материалистическим пониманием действительности, его объективность — революционна. Она «должна вытекать из неумолимой правды воспроизведения жизни и чуждой компромисса социальной воли». Так «точный отчет становится орудием рабочего движения». Репортаж не противопоставляется художественному оформлению. Но художественность для него (с некоторым ограничением формулы Золя) — «правда, преломленная сквозь революционный темперамент» (из предисловия Киша к новому немецкому изданию книги Джона Рида «Десять дней», 1928).

В указанном смысле К.—мастер малой формы. Том избранных очерков «Der rasende Reporter» (Неистовый репортер, 1924, сокращенный перевод, не дающий достаточно-

го представления о подлиннике), в котором своеобразное дарование Кишa проявляется с лучшей стороны, имел огромный успех и выдержал уже несколько изданий. Внимание такого революционного реалиста, как К., не могла не привлечь и современная действительность Советского Союза. Так возник в результате его путешествия по России сборник статей «Zaren, Popen, Bolschewiken» (Цари, попы, большевики, 1927); сборник этот представляет собой одну из лучших книг о советской России, разносторонне освещающую ее жизнь. Ей можно противопоставить очерки «Paradies America» (Американский рай, 1929, печатались в «Новом мире»), в к-рой изображаются США накануне кризиса. Как искусный полемист К. проявил себя в борьбе за освобождение Макса Гельца. В его более крупных вещах — романы «Mädchenhirt» (Пастырь дев, 1913) и «Soldat im Prager Korps» (Солдат Пражского корпуса)—общая концепция слабее разработки деталей. Во многих работах К. поражает его особый интерес к социологии преступления.

Библиография: I. Помимо приведенных выше работ вышли: Die Abenteuer in Prag, 1921; Die gestohlene Stadt, Комедия, 1922; Hetzjagd durch die Zeit. 1925; Wagnisse in aller Welt. 1926; Sieben Jahre Justizskandal, Max Hölz (Семилетний скандал правосудия — Макс Гельц), 1928; Schreib das auf Kisch, Военный дневник, 1930. К. опубликовал «Zuchthausbriefe» (Письма из тюрьмы) Макса Гельца, 1927, и антологию «Klassischer Journalismus», 1923.

Г. Гупперт

КЛАБУНД [Klabund, 1891—1928]—псевдоним Альфреда Геншке (Alfred Henschke)—немецкий писатель. В своем творчестве, особенно в романах «Моро», «Магомет, роман одного пророка», «Петр Великий», К. изображает великих реформаторов в их борьбе с инертностью массы. Для него характерно противопоставление этому основному образу иного образа—представителя богемы (напр. Франсуа Вийона в романе «Небесный вагант»). Значительное формальное мастерство и стилизация соединяются у К. с подчеркнутой простотой народной речи. В последний период своего творчества К. писал на экзотические темы («Монтезума», переводы персидского писателя Али Хафис и старокитайской драмы «Меловой круг», к-рая имела очень большой успех в Берлине, а также была поставлена в Москве в театре Корша в 1928). Эта смена тем и жанров, обусловленная уходом от современности и обращением к прошлому, достаточно ярко выявляет мелкобуржуазную психоидеологию К. с характерным для нее тяготением к индивидуальному.

Р.

КЛАДБИЩЕНСКАЯ ПОЭЗИЯ — условное обозначение поэтического направления, возникшего в Англии с середины XVIII в. (эпоха перед промышленным переворотом), распространившегося во второй половине века и в Германии, а к концу его — в России и типичного как элемент стиля дворянского романтизма, или, точнее, предромантизма. К. п. является наиболее резким тематическим выражением общего настроения меланхолии и отречения, характеризующего в эту эпоху английскую поэзию природы. Развитие темы экзотизма сельской жизни и ландшафта (Бэтлер — Гей — Томсон — Шенстон) в силу распада социальной базы дворянства как класса приводит к меланхолическим пейзажам, к поэтическим мотивам ночи или вечера, тумана, зловещего пейзажа и т. п. Нейтральный ландшафт сменяется таинственным и страшным: лес — пожарищем, руинами, наконец кладбищем. В то же время заимствованный у буржуазии рационалистический протестантизм становится мистическим. Возникает английский предромантизм: мистическое возрождение готики, меланхолическое, примиренное любование природой, оссианизм, сентиментализм и, как высшая его точка, К. п. Характеризуют К. п. мысли о тщете мира, грусть, зловещий поэтический пейзаж, кладбище (или символ его — руины) как непременное место наблюдения, примиренно-безнадежный тон авторского монолога. Типичными предшественниками К. п. можно считать Р. Блэйра [1699—1746] и Э. Юнга («Жалоба, или ночные думы о жизни, смерти и бессмертии»). Ярчайшее выражение К. п. — «Элегия на сельском кладбище» Грея *(см.)*, дважды переведенная Жуковским.

Библиография: Веселовский А. Н., Жуковский, СПБ., 1904 (переизд., П., 1918); De Haas C. E., Nature and Country in English Poetry of the First Half of the Eighteenth Century, Amsterdam, 1928.

Т. Л.

КЛАДЕЛЬ Леон [1834—1892]—французский прозаик, выражающий умонастроение аристократической интеллигенции. Враждебное отношение этой социальной группировки к буржуазной культуре сказалось у К. в тяге к природе, к «простым людям», в патриархальной идеализации крестьян и рабочих. Этим определяется содержание его главных произведений: «Bousiers» (Навозные жуки), «Le va-nu-pied» (Босой, 1884), «Les paysans du Quircy» (Крестьяне из Квирси) и «Le tombeau des lutteurs» (Могила борцов). Характеристика трудовых масс обнаруживает как веру автора в их жизненные силы, так и осознание социальной никчемности своего класса. К. любовно описывает примитивные условия труда; он смотрит не вперед, а назад. Критикуя буржуазную современность, К. мечтает о прошлом и не способен выйти за пределы феодально-религиозного мировоззрения. В этом смысле К. выражает реакционные тенденции, типичные для упадочной аристократии.

Библиография: I. Очерки и рассказы из жизни простого народа, перев. А. Успенской, с предисл. И. Тургенева, изд. 2-е, СПБ., 1895.

III. Cladel J., La vie de L. Cladel, suivie de L. Cladel en Belgique, par E. Picard, 1905.

П. Р.

КЛАРИЗМ — одно из течений в русской поэзии XX в., представленное небольшой группой поэтов во главе с М. Кузьминым. Значение К. в том, что, будучи отчетливым показателем разложения символизма, в недрах к-рого К. создавался, он является в то же время связующим звеном между символизмом и акмеизмом.

Временный расцвет буржуазии после 1905 устранял необходимость в отвлеченной и отталкивающейся от действительности поэзии символистов и требовал установки на конкретную, реальную, уже удовлетворявшую буржуазию действительность. Символизм переживал кризис; первым откликом на эти требования и явился К., провозглашенный в 1910 М. Кузьминым, выдвинувшим принцип отказа от символичности и обращения к земной действительности, к «прекрасной ясности» (claris — лат. ясный, отсюда К.). В своей поэзии Кузьмин осуществлял это с большой демонстративностью, предпочитая формам средневековой мистической поэзии, привлекавшей символистов, формы французского Рококо. Воспевание таких конкретных жизненных подробностей, как напр.:

«Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку
И спелых вишен сладостный агат»,

было в корне враждебно символизму и отмечало новый момент в движении буржуазного стиля в его отражении писателями перерождавшегося в буржуазию дворянства. Положения К. были подхвачены Городецким, заявившим, что роза должна быть «хороша сама по себе... а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще», и развернуты акмеизмом.

Библиография: Кузьмин М., О прекрасной ясности, журн. «Аполлон», 1910, № 4. Его же, Сб. стихов «Сети», М., 1908, и позди. изд.; Городецкий С., Некоторые течения в современной русской поэзии, «Аполлон», 1913, № 1; Белый А., Воспоминания об этом периоде в «Воспоминаниях об А. Блоке», журн. «Эпопея», 1923. *Л. Т.*

КЛАССИКИ.—Термин этот употреблялся до настоящего времени по крайней мере в трех значениях: 1. В «Золотой век» римской лит-ры и в особенности в эпоху Ренессанса под ним разумели образцовых писателей древности, на произведениях к-рых следует воспитывать свой вкус. 2. В эпоху классицизма *(см.)* термином К. обозначались все те писатели, к-рые творили в духе эстетических кодексов этого лит-ого направления, и особенно писатели древности, считавшиеся вдохновителями, родоначальниками классицизма. Это словоупотребление держится в обиходе науки о лит-ре в течение XVII—XVIII вв., приобретая к началу XIX в. порицательный характер (критические битвы вокруг «Эрнани» Гюго [1830], представлявшего собой намеренное ниспровержение «классических» канонов). 3. Со второй трети XIX в. с окончательной ликвидацией классицизма как лит-ого направления К. начинает вновь обозначать образцового художника, но не только древности, а широкого исторического прошлого.

Марксистское литературоведение вкладывает в термин К. иное, гораздо более насыщенное содержание. В соответствии с диалектическим пониманием лит-ого процесса, оно ставит перед пролетариатом проблему К. как проблему овладения художественным опытом, художественными достижениями предшествующих эпох. Проблема отношения к классикам, «чтобы у классиков», является составной частью общей проблемы использования лит-ого наследства, особенно актуальной для творчества подымающихся классов, в частности для современной пролетарской лит-ры.

О различных социально-исторических формах использования достижений лит-ого прошлого и об отношении пролетариата к ценностям дворянско-буржуазной лит-ры — *см. «Наследство лит-ое»*.

КЛАССИЦИЗМ — лит-ый стиль, выработанный в абсолютистской Франции XVII в. в эпоху меркантилизма и получивший свое распространение в монархической Европе XVII — XVIII вв. Классицизм складывается как стиль крупной буржуазии, в своих верхних слоях связанной с двором абсолютного монарха, а также торгового дворянства, влиявшего на характер придворной культуры. Борьба, которую повела восходящая в XVIII в. средняя буржуазия против К. как искусства высших классов (критика Лессинга, Дидро, Мерсье и др. представителей третьего сословия), вызвала к жизни термин «ложноклассицизм» («псевдоклассицизм»), принятый русскими историками лит-ры в XIX в., но отрицаемый французскими исследователями. *(см. «Ложноклассицизм»)*. В немецком литературоведении К. (Готшед и его школа) отграничивается от «классиков» (Гёте и Шиллер на рубеже XVIII—XIX вв.). В искусствоведении нет точной договоренности в применении понятия К. к пластическим искусствам (живопись Пуссена-Давида, архитектура Перро-Суффло) и четкого разграничения К. от стиля «барокко» *(см. «Барокко»)*, в эпоху расцвета к-рого в XVII в. во Франции намечается резкий уклон к К. (взятое в более широком смысле определение «классический» имеет другое значение, — именно «законченного», «совершенного» искусства, — и применяется к художественным явлениям любого стиля, наиболее полно вскрывающим стилевые особенности данной художественной практики). В настоящей статье К. рассматривается только как историческая категория стиля, временные границы которого определяются особыми условиями жизни класса, являющегося его носителем.

Относя расцвет К. к XVII в. во Франции Людовика XIV, необходимо указать, что классицистические тенденции появляются уже раньше в передовой стране торговой буржуазии — в Италии XV—XVI вв., а также в самой Франции в XVI в. («Плеяда»). Трансформация К. под влиянием новых отношений буржуазии с абсолютной властью наблюдается во Франции первой половины XVIII в. (Вольтер). Последние ветви К. упираются в конец XVIII и начало XIX в., когда в эпоху французской революции развивается революционный буржуазный классицизм (Шенье и др.). Характерно, что проводниками К. в эпоху Великой французской революции были по преимуществу идеологи крупной буржуа-



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К «ПРИКЛЮЧЕНИЯМ ТЕЛЕМАКА» ФЕНЕЛОНА

Худ. Marillier, грав. D. Elvaux et Duprée (Париж, 1796)

зии — жирондисты, установившие культ Корнеля и Вольтера в противоположность якобинцам, идеологам мелкой буржуазии, ориентировавшимся на сентиментализм *(см.)* и его вождя Руссо. Стилем крупной буржуазии остается классицизм и в эпоху первой империи, когда он, как некогда в XVII в., превращается в средство прокламации тесного союза буржуазии с монархическим строем. Революционному французскому К. близок К. Альфиери (Италия), оформляющий идеологию буржуазного дворянства, вступающего в конфликт с самодержавием. В экономически отсталой феодальной Германии развивается в конце XVIII в. так. наз. эстетический К. Гёте и Шиллера, образующий особый художественный синтез на почве отказа немецкой буржуазии от борьбы с феодализмом и ее сближения с феодальным дворянством. Основной тип К. выясняется наиболее отчетливо на французском К. XVII в.

Характерными признаками французского К. являются: ориентация на античность, рационалистическое построение отвлеченных и обобщенных идей и образов, приведение их в логическую систему, подчинение лит-ры строгим правилам композиции, трактовка событий вне определенной исторической среды и обрисовка характеров вне их индивидуализации. «На первом плане система, дисциплина, логика. Требуется ясность, точность, определенность; не допускается ни скачков, ни перерывов, ни субъективных прихотей: общие понятия должны логически связываться, идеи должны мерно следовать одна за другой, мысль спокойно и методически должна развиваться в стройных периодах... В поэзии воссоздается какой-то абстрактно-логический мир вне времени и пространства, в к-ром действуют, или, лучше сказать, рассуждают отвлеченные фигуры, не принадлежащие никакой эпохе и никакой обстановке...» (А. Шахов). Ориентация на античность, определившая самое название К., характеризует торговую буржуазию в период ее восхождения прежде всего в передовой стране торгового капитализма, в Италии. В эту эпоху делаются заимствования из античной древности того периода, когда она опиралась на те же экономические и классовые основы торгового капитализма. Восходящая торговая буржуазия Европы совершает свое «восшествие в лит-ре (как и в жизни) в костюме и в маске, заимствованных из того давно угасшего мира, где тот же класс когда-то успел создать свою высоко развитую поэзию,— свои поэтические формы и свой поэтический стиль» (В. Фриче). В эпоху Возрождения впервые возобновляются античные жанры, прежде всего в Италии XV в., где «возрождается» комедия по образцу Плавта и Теренция, трагедия — по образцам греческих и римских трагиков, пиндаровская ода, латинская эк-



Фронтиспис к трагедии Маршала «Праведный суд Карла Смелого» (Париж, 1649)

лога, героическая эпопея и т. п. На дальнейших этапах своего развития К. продолжает черпать из того же античного источника. Но заимствуемый материал каждый раз различен, как различны и способы его использования и обработки. «Везде подражание, но подражатель отделяется от своего образца всем тем расстоянием, к-рое существует между обществом, породившим его, подражателя, и обществом, в к-ром жил образец» (Г. Плеханов). Это означает, что «возрожденные» античные жанры и образы

живут не самодовлеющей жизнью, а лишь как выразители мировоззрения тех общественных групп, к-рые прибегают к помощи заимствования у античности и «вызывают на помощь себе духов прошлого», для того чтобы «разыграть новое действие на всемирно-исторической арене» (К. Маркс). Комедия Плавта и Теренция, «возрожденная» гуманистами, выполняет иную социальную функцию при дворах итальянских князей XVI в., где она включается в праздничные увеселения двора и замирает, задушенная зрелищными интермедиями, нежели та же античная комедия, служащая образцом для Мольера, к-рый делает ее орудием борьбы с феодализмом во Франции XVII в. Античная трагедия, «возрожденная» в Италии XVI в., остается ученым, кабинетным продуктом, в силу особых общественных условий развития театра при дворе итальянских князей XVI в. Феодализация буржуа и феодально-католическая реакция, сковывающая мысль в Италии второй половины XVI в., когда сказываются последствия перенесения торговли со Средиземного моря на Атлантический океан, ведет драму к сближению с музыкой, к созданию нового жанра барочной оперы-феерии и к формированию комедии масок (commedia dell'arte), развлекающей придворную аристократию Италии.

Но достижения, добытые итальянской торговой буржуазией Ренессанса в период ее активности как восходящего класса, используются в дальнейшем в северных странах, где развитие буржуазии задерживалось более мощным феодализмом. Французский К. XVII в. ориентируется не только на античность, но и на итальянскую лит-ру Ренессанса. Так напр. Мольер черпает не только у Плавта («Скупой»), но и у его итальянских подражателей. В свою очередь французский К. оказывается образцом для более отсталых в экономическом, социальном и культурном отношениях стран, вступающих на тот же путь развития торгового капитала в феодальном окружении. «Русская трагедия XVIII в. сотворена, хотя и неумелыми руками, по образцу и подобию французской» (Г. Плеханов). То же можно повторить и по отношению к драматической лит-ре экономически отсталой Германии XVIII в., ориентирующейся в лице Готтшеда *(см.)* на французский К. Обратно, в экономически передовой Англии К. и влияние французского К. находят неблагоприятную почву для своего развития и воздействия.

Разные общественно-экономические предпосылки определяют и глубоко различное использование классического наследия на том или ином этапе развития К. В эпоху борьбы абсолютизма с феодализмом (фронда во Франции) берется идея римской гражданственности (Корнель), но римский герой истолковывается как идеал верноподданного («Цинна» Корнеля). Революционный классицизм конца XVIII века заимствует у античности образы республиканцев-революционеров и делает их носителями решительной борьбы с абсолютизмом во имя политической свободы, напр. в трагедиях Альфиери *(см.)*. Эстетический К. Гёте и Шиллера устанавливает вслед за искусствоведом Винкельманом культ античной красоты и преклоняется перед Элладой и перед греческим искусством (скульптурой) в поисках «эстетического царства свободы». Развитие промышленного капитализма в XIX в. прерывает ориентацию на античность как метод художественного творчества целого класса.

Перенесение действия в античный мир или в иные отдаленные эпохи помогало К. создавать некую «идеальную даль», служившую средством для изложения обобщенных и отвлеченных идей. Единичные факты, так же как и отдельное индивидуальное «я» поэта, поглощаются в обобщении, что составляет одну из характерных черт К. (в отличие от позднейшего романтизма). Поэт-классик говорит не от своего лица, а излагает в образах отвлеченные суждения, присущие обществу (классу), к к-рому принадлежит. Так, Корнель излагал идею подчинения человека государству, а Поп раскрывал в своих поэмах принципы философского оптимизма («Опыт о человеке»), против к-рых восстает сам Вольтер. Из этого устремления к общему вытекает трактовка событий вне определенной исторической среды («внеисторичность» К.) и раскрытие типизированных характеров вне их индивидуализации. Обобщенный образ такого «героя» становится выразителем общих суждений-сентенций. Герои К. рассуждают с логической правильностью, подчиняют страсти повелению разума и нередко приближаются в изложении общих суждений к типу ораторской речи, как напр. в трагедиях Корнеля, Вольтера, Альфиери.

Эти черты К. теснейшим образом связаны с философским рационализмом эпохи, в частности с рационализмом Декарта, определяющим теорию и практику французского К. На основе рационализма вырастает устремление К. к изображению универсального, господство разума над страстями, подвергающимися углубленному анализу, но подчиняющимися требованиям самообладания и тем общим логическим принципам, к-рые выдвигаются как руководящие. Рационалистические предпосылки К. находят выражение как в художественной практике, так и в тех правилах поэтического творчества, к-рые выставлялись в качестве непреложных канонов «подлинной» поэзии. В драматической лит-ре эти правила вели к формулировке законов об единстве времени, места и действия, в области повествования — к требованию строгой эпической композиции, не допускавшей «лирического беспорядка», в поэзии — к четко установленным законам стихосложения, как напр. к «александрийскому» стиху (двенадцатисложному) с обязательными ударениями на шестом и двенадцатом слогах и с обязательным расположением двух мужских и женских рифм *(см.*



Книжное украшение (рамка титульного листа) начала XVII в.

«Александрийский стих»), причем цезура устанавливалась после шестого слога (передвижение ее у романтиков — В. Гюго — вызвало резкий отпор со стороны классиков).

Закон о «трех единствах» требовал от драматурга: 1. чтобы главное действие не оттеснялось параллельными действиями и эпизодами (единство действия), 2. чтобы действие протекало в пределах одних суток (единство времени), 3. чтобы место действия не менялось (единство места). Впервые эти правила формулируются в итальянском К., примыкая к теоретическим выкладкам «Поэтики» Аристотеля, устанавливавшего для трагедии единое действие и отклонявшего введение эпизодов. Итальянец Триссино (трагедия «Софонизба», 1515), истолковывая Аристотеля, приходит к установлению правила об одних сутках, а поэтика Ю. Скалигера [1561] закрепляет все три единства как соответствующие требованию «правдоподобия» *(см. «Единства»)*.

Во французском К. эта теория развивается и укрепляется. Драматург Мэрэ («Софонизба», 1629) и теоретики Шапелэн и д'Обиньяк доказывают необходимость применения этих правил на практике, защищая «единства» как неоспоримое требование разума. Корнель («Рассуждение о трех единствах», 1666) расширяет понимание «единств», стремясь только к наименьшему протяжению действия, но зато усиливая устремление к «правдоподобию». Это «приспособление к Аристотелю» удерживается вплоть до Вольтера и подвергается потом критике Лессинга. Установление «правил» французского К. протекает в момент классовой перегруппировки французского общества, когда Ришелье укрепляет абсолютную власть, как орудие подымающейся торговой буржуазии, одновременно группируя вокруг себя поэтов и теоретиков нового классического направления. Формирование новых поэтических правил идет рука об-руку с отмежеванием от анархо-фантастического строя мышления феодально-средневекового дворянства, усмиряемого в войнах «фронды» и, с другой стороны, — от мелкой буржуазии. Защитник «единств» Демарэ заканчивает свой пролог к «правильной» комедии (Visionnaires». 1640) таким характерным обращением: «Я пишу не для тебя, невежественный и тупой простолюдин (vulgaire), я пишу для благородных умов, и я был бы огорчен, понравившись тебе». В отличие от барочных трагикомедий предшествовавшего периода драма французского К. перестает изображать самые события и переходит к детальному анализу страстей, погружается в истолкование мотивов того или иного поступка, уделяет особое внимание любовным чувствам и их борьбе с чувством долга и чести. Она удовлетворяет интеллект, разум и отвергает зрелище для глаз и для фантазии. В области театральной это влечет за собой крайнее упрощение сценического оформления и сведение его к двум типам — к декорации нейтрального дворцового зала (для трагедий) и уличной площади (для комедий).



Фронтиспис к опере «Армида» Люлли (Париж, 1713)

Рационалистическая трактовка искусства и его регламентация, выражающая в художественном творчестве практику общественную (регламентация всей экономической жизни Франции XVII в. абсолютной властью короля), закрепляются в ряде теоретических положений Буало («Поэтиче-

ское искусство», 1674), оказывающих громадное влияние на лит-ру в эпоху господства К. *(см. «Буало»)*, в частности на немецкий К., возглавляемый Готтшедом, который преобразовывает немецкую драму по образцу французского К., уничтожая зрелищные элементы барочных трагикомедий (Haupt- und Staatsaktionen) во имя логической ясности и «правдоподобия».

Ориентация на античность и рационализм французского К. дополняется еще чертами натурализма, особенно ярко проявляющимися в творчестве Буало и Мольера. В «Сатирах» Буало и его «Аналое» (Le Lutrin) обрисовывается в реалистических чертах парижская городская жизнь, а в комедиях Мольера воспроизводятся бытовые черты городского буржуа («Школа жен», «Тартюф», «Мещанин во дворянстве» и др.), подвергается осмеянию всякое отступление от «природы» и от здравого смысла, равно как и безудержное тяготение буржуа к дворянству. Вместе с тем Мольер делает резкие выпады против духовенства («Тартюф»), против феодального дворянства, обессиленного развитием абсолютизма («Дон-Жуан»), против верхушки светского общества и его салонов («Смешные жеманницы»). Эти буржуазные тенденции во французском К. свидетельствуют о силе и мощи буржуазии, поддерживающей абсолютизм, но в то же время выступающей против остатка феодализма, против привилегий дворянства и церкви, сохраняемых самодержавием. Противоречия, заключенные в жизни класса, поддерживающего и в то же время преодолевающего абсолютизм, ведут к выражению их в противоречивых тенденциях художественного творчества. Так, у Мольера наблюдается формирование противоречивых жанров — с одной стороны, комедий-балетов, примыкающих к придворно-аристократическим увеселениям монархического двора, с другой — комедии характеров (в «Мизантропе»), наиболее близко подступающей к типу буржуазной драмы. Борьба, разгоревшаяся вокруг «Тартюфа», сперва запрещенного, а затем разрешенного к представлению королем, является показателем той классовой борьбы, к-рая велась вокруг и внутри театра в процессе сближения и расхождения буржуазии с абсолютной властью в пределах абсолютистского строя. Известное положение Буало: «изучайте двор и знакомьтесь с городом» — намечает временную стабилизацию противоречий, но не означает прекращения их борьбы. Те же изменения в классовых соотношениях определяют и различие в построении трагедии у Корнеля и у Расина. Развиваясь внутри абсолютистского строя, творчество этих писателей относится к разным эпохам его становления; мужественные герои Корнеля вырастают в начальный период, когда борьба с феодалами еще не закончена, а женственные образы Расина с их раскрытием нежной страсти формируются в поздний период, когда героическая пора гражданственности миновала и сменилась галантным поклонением женщине в аристократическом кругу. Преобладание буржуазных тенденций внутри аристократического К. явственно намечается у Вольтера в момент, когда капиталистическая верхушка общества перестает мириться с абсолютизмом, что и вызывает усиление оппозиционного духа в трагедиях Вольтера и даже частичное сближение их с мещанской драмой («Заира»). Совершается трансформация классического стиля как в области драматической, так и в других жанрах. Героическая поэма превращается у Вольтера в циничную сатиру на церковь, христианство и духовенство («Орлеанская девственница»), а трагедия оборачивается против абсолютизма («Брут», «Смерть Цезаря») или против церкви («Магомет») и т. п. Эти оппозиционные тенденции полностью раскрываются в эпоху французской революции в революционном К. (Ж.-З. Шенье), когда республиканская Франция вдохновляется речами древнеримских ораторов и искусством республиканского Рима. Волевые моменты здесь преобладают над эмоционально-чувственными, а сурово-героическое содержание и патетический драматизм перекликаются с К. Корнеля, воспринимаемого в новом аспекте в годы революции, когда его римские трагедии ставятся в ознаменование торжества революции и идут с громадным успехом.



Киприани. Иллюстрация к «Галатее» Метастазио (Париж, 1780)

Окончательное преодоление К. наступает во Франции в эпоху июльской монархии после революции 1830, когда романтическая, а затем и реалистическая школы вытесняют классические традиции, питавшие буржуазную лит-ру на протяжении ряда столе-



Анжелика Кауфман. Иллюстрация к «Ифигении» Гёте [1741—1807]

тий. «Истинные полководцы буржуазии сидели теперь за конторками. Поглощенные производством богатства и мирной конкурентной борьбой, они забыли, что у их колыбели стояли тени древнего Рима» (К. Маркс).

Библиография: Лессинг Э., Гамбургская драматургия, перев. И. Рассадина, М., 1883; Аверкиев Д. В., О драме, изд. 2-е, СПБ., 1907; Очерки по истории европейского театра, изд. «Academia», Л., 1923 (ст. Б. А. Кржевского); Яковлев М., Теория драмы, Л., 1927; Ковалевская Н. П., Французский классицизм, «Труды секции теории и методологии Ин-та археологии и искусствоведения», вып. II, М., 1928; Фриче В. М., Очерк развития западно-европейской литературы, изд. 4-е, Харьков, 1929; Луначарский А. В., История западно-европейской литературы и ее важнейших моментах, ч. 2, изд. 2-е, Гиз, М.—Л., 1930; Bertrand A., Le fin du classicisme et le retour à l'antique, 1898; Ernst F., Der Klassizismus in Italien, Frankreich und Deutschland, 1924; Folriersky, Entre le classicisme et le romantisme, 1925; Sydow E., von, Die Kulten des deutschen Klassizismus, Leben, Kunst, Weltanschauung, Berlin, s. a.; Bray René, La formation de la doctrine classique en France, P., 192 (с библиографией); Doutrepont G., Les classiques jugés par les romantiques, 1927; Schürr Fr., Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur, 1928; Linden W., Sturm und Drang und deutsche Klassik, 1928; Kommerell M., Deutsche Dichter als Führer in der deutschen Klassik, 1928; Strich F., Deutsche Klassik und Romantik, издание второе, 1928.

А. Гвоздев

КЛАССИЦИЗМ В РОССИИ.— Русский К. XVIII в. возник под влиянием социально-экономических причин, сходных с теми, к-рые обусловили появление К. на Западе. Внедрение в феодальную экономику Московской Руси торгового капитала «гнало Россию в Европу» (Покровский), требовало превращения восточной деспотии в монархию европейского типа — московского царства в Российскую империю (преобразовательная деятельность Петра I и Екатерины II). Европеизация государственного строя влекла за собой европеизацию всех сторон культурной жизни, в том числе и лит-ры. «Вторичность» русского экономического и культурного развития способствовала большей стремительности в прохождении Россией стадий европейской культуры. Этим объясняется стилевая пестрота русского К., сосуществование в пределах одного стиля элементов различных во времени европейских стилевых культур — ренессан-

са, барокко, рококо. Центральное значение в создании стиля русского К. принадлежит воздействиям поэтики французского К. XVII в., влиявшей или непосредственно или через посредство других, ранее усвоивших ее европейских лит-р. Так, К. Ломоносова—

тельность Сумарокова, Державина, Фонвизина и др).

Зачатки русского К.—воздействие античных авторов, элементы античной мифологии и античной поэтики—содержатся уже в «виршах» XVII в. (Симеон Полоцкий и др.)



Иллюстрация к «Амуру и Психее» Апулея (Париж, 1802, изд. Дидо)

копия с копии: он оформился под влиянием немецкой поэтики Готтшеда, в свою очередь целиком обязанной поэтике Буало. Подражательный в основном характер русского К. не исключал влияния на него целого ряда особенностей, свойственных специфически русской социальной действительности и сообщавших ему чисто местную окраску. В создании французского К. наряду с высшим дворянством видное участие принимала аристократизирующаяся буржуазия. В русском К. буржуазия, не подпускаемая к управлению страной дворянством, голоса не имела: стиль русского К. выражал психоидеологию именно этого высшего феодально-крепостнического дворянства, учитывавшего потребности экономического развития,—создавался в его интересах сперва специально вербовавшимися для этого выходцами из других социальных слоев (попович Тредьяковский, выходец из зажиточного крестьянства Ломоносов и др.), позднее—творческими усилиями самого класса (деяи «школьных драмах», складывавшихся под непосредственным влиянием проникавшей из Польши иезуитской драмы. Впервые классический стиль проявляется на русской почве в сатирах Кантемира [30-е гг. XVIII в.], оформляется в теории и практике Тредьяковского и Ломоносова [30-е и 40-е гг.], достигает полного развития в разнообразнейшей лит-ой деятельности Сумарокова и его школы [50-е и 80-е гг.], догорая в конце века пышными закатными огнями державинского творчества. В творчестве Хераскова (помимо «Россиады»), в драматургии Озерова стиль теряет свою первоначальную «ортодоксальность» и чистоту. Перекидывающаяся в пределы пушкинской эпохи, захватывающая первую четверть XIX в. теоретическая деятельность Шишкова и предводимой им эпигонской «Беседы любителей русского слова», равно как деятельность «младших архаистов» (Грибоедова, Катенина, Кюхельбекера), является оппозицией новым стилевым образованиям (сентиментализм,

романтизм), попыткой воскресить отжившие формы классического стиля. Так наз. «неоклассицизм» Батюшкова *(см.)* не только не имеет ничего общего с классическим стилем XVIII в., но и прямо ему враждебен, вырастая на совершенно иной социальной основе.

В эпоху К. лит-ра строится на том же принципе правительственного «ободрения», покровительства, к-рый характерен для направления всей хозяйственно-экономической жизни того времени и нашел свое выражение в системе меркантилизма. Писатели призываются на службу экономическим и политическим хозяевам страны — высшему «правительному» слою: монарху и его окружению, — с тем, чтобы средствами лит-ры, дающими возможность оборачивать «полезное» «приятным» (одно из основных требований поэтики К.), служить государственной «пользе», помогать осуществлению организационно-политических задач империи и ее гегемона — высшего дворянства. Разумеется, поэты-классики удовлетворяли этим требованиям не столько в порядке подчинения внешнему «заказу» власти, сколько, как правило, в порядке выражения своей психоидеологии как передовых идеологов класса, к-рый их выдвинул или на позиции к-рого они перешли. Это сообщало основным явлениям классической лит-ры прикладной, дидактический в широком смысле этого слова, характер. Этим определялся прежде всего жанровый состав классического стиля. «Сказки никакого учения добрых нравов и политики не содержат... но только разве своим нескладным плетением на смех приводят, как сказка о Бове и великая часть французских романов», пишет Ломоносов. В противовес «бесполезным» жанрам сказки и романа в первую жанровую линию классического стиля выдвигаются торжественная ода, героическая поэма, трагедия, высокая комедия, сатира. Основная функция торжественной оды — возвеличивать и прославлять «земных богов»: государственную власть и ее носителей. Источниками оды являются величайший «пиитический восторг» (Ломоносов), «радость, удивление и благодарность»; картины, рисуемые «огненной кистью» одописца, должны быть величественны или «ужасны» (Державин). «Ударить в чувство» — заразить эмоциями восторженного удивления перед державным величием и его делами (создание могучей империи, насаждение промышленности, просвещения и т. п), ужаса перед его карающей десницей — прямое назначение торжественной оды. Это складывает ее стиль, основными чертами которого является «высокопарность» (в языковом сознании XVIII в. это слово совершенно лишено своего позднейшего отрицательного значения), грандиозная сложность композиции, гиперболизм образов, «гремяща лира» — «гром и блеск» слов, «витийственная», ораторская патетика: «Поэзия — другой род краснословия, токмо сама элоквенция, в другую одежду наряженная, другими способами обогащенная» (Тредьяковский). Функциональной направленностью торжественной оды объясняются даже такие частности ее стиля, как предписываемый ей Ломоносовым обязательный ямбический размер («ямбические стихи, поднимаяся в верьх, материи благородство, великолепие и высоту умножают»). Героическая поэма, воспевающая военные подвиги героев, функционально примыкает к одной из разновидностей торжественной оды — победной оде. «Героическая пиима» Тредьяковского «Тилемахида» ставит и непосредственно дидактические задачи — научить «всему, что потребно к державствованию... как мудрому политику, государю боголюбивому и как герою совершенному». Цель знаменитой «Россиады» Хераскова — «облив сердце кровью», «возмутив дух» картинами «бедств отечества», наконец приведя в «сладостный восторг» изображением его торжества, научить «любить свою отчизну и дивиться зна-

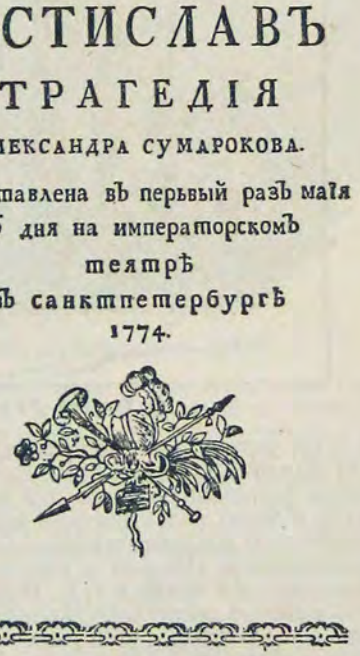


менитым подвигам» ее державных героев. Больше того, помимо этой общей цели поэма Хераскова ставила перед собой и более конкретно-политическую задачу — популяризовать турецкие войны Екатерины II, добывавшей южный порт для экспорта пше-



Иллюстрация к трагедии «Тамира и Селим» Ломоносова [1750]

ницы из имений дворянства. Это смещало в поэме всю историческую перспективу, ставило в центр русской истории боковой исторический эпизод — завоевание Грозным Казани. Но в поэме описывалась та же борьба с «неверными», к-рая составляла содержание турецких войн, а последние имели в данное время для Хераскова и его класса первостепенное, все заслоняющее значение. Функцией классической трагедии было «проповедывать добродетель», учить «подражанию великих дел» (Сумароков), организовывать государственное сознание зрителей, показывая торжество «добродетели» над «пороком», благодетельного «разума» над разнузданными, старо-феодальными анархическими «страстями». Долг, «должность», побеждает в герое не только «тиранку слабых душ» — любовь, но и стремление к счастью в том случае, «коль щастья с должностью не можно согласить». Это определяло собой общий характер трагедийного стиля: обязательное разделение всех действующих лиц на добродетельных и злодеев, отсутствие в их обрисовке каких-либо оттенков, полутонов — работа на контрастах, сплошной психологический «blanc et noir»: «Буде выведен злодей, брегись прельщати им людей, то разума противно цели»; изображая добродетельного героя, «без слабости его представь» (Николев). Развязка всегда предрешена: «Трагедия делается для того, по главнейшему и первейшему своему установлению, чтоб вложить в смотрителей любовь к добродетели, а крайнюю ненависть к злости и омерзение ею... чего ради, дабы добродетель сделать любезною, а злость ненавистною и мерзкою, надобно всегда отдавать преимущество добрым делам, а злодеянию, сколько б оно не имело каких успехов, всегда б наконец быть в попрании» (Тредьяковский). Отсюда — архитектурная четкость линий классической трагедии, ее строгая композиционная собранность, сосредоточенность на одной сценической ситуации (знаменитый закон «трех единств»), наконец присущий ей, как и оде, декламационный ораторский пафос, выражающийся в обилии монологов (в русской классической трагедии, в частности у Сумарокова, монологи получили особенно большое развитие). Классическая комедия выполняла ту же функцию, что и трагедия, но только отрицательным образом: «Свойство комедии — издевкой править нрав, смешить и пользовать — прямой ее устав» (Сумароков). Вместе с близкими



МСТИСЛАВЪ

ТРАГЕДІЯ

АЛЕКСАНДРА СУМАРОКОВА.

Представлена въ первый разъ маія

16 дня на императорскомъ

театрѣ

въ санктпетербургѣ

1774.

при императорской академіи наукъ

въ санктпетербургѣ.

1774 года.

ей в функциональном отношении жанрами сатиры (задача сатиры — «чистить грубы нравы») и басни высокая классическая комедия, ярким выражением к-рой явилось комедийное творчество Фонвизина, служила гл. обр. целям самоочищения, борьбы

с внутриклассовыми пороками, стоящими поперек дороги поступательным тенденциям дворянства, считающегося с потребностями экономического развития. В комедии мы сталкиваемся с тем же психологическим схематизмом, подчеркиваемым с самого начала «значащими» именами действующих лиц (Ханжахина, Правдин, Кривосудов и т. п.), условностью развязки, наличием резонеров. Во всех названных жанрах заложенная в них «польза» подавалась читателю и зрителю по рецепту Тредьяковского — «не учительским, но некоторым приятным образом». Однако в классическом стиле нашли благодарную почву для своего развития и чисто дидактические жанры — дидактическое послание-эпистола (знаменитое ломоносовское «Письмо о пользе стекла»), дидактическая поэма и т. п. Вместе с тем обязанностью писателей-классиков было не только «пользовать», но и развлекать, «увеселять» обслуживаемый ими класс. Поэтому наряду с «высокими жанрами» в классицизме получили пышный расцвет жанры так наз. «легкой поэзии» — галантная любовная песенка, эклога, анакреонтическая ода, стихотворная «повесть» («Душенька» Богдановича, написанная для того, «чтоб в час прохлад, веселья и покоя приятно рассмеялась Хлоя»), «бурлескная» поэма («Елисей» В. Майкова и др.), водевиль, равно как и чисто зрелищные театральные представления — оперы. Однако все проникающая собой в XVIII в. стихия дидактизма вторгалась и в эти жанры. Так, в классическом романе — жанре, к-рый возник, несмотря на отрицательное отношение к нему со стороны лидеров школы (Ломоносова, Сумарокова), и ставил своей задачей гл. обр. служить «увеселенью», давать занимательное чтение, авантюрность фабулы сочеталась с обязательной ее «поучительностью», с «нравоучениями».

Прямая и четкая социальная «заданность» лит-ры К. обусловливала собой рассудочную нормативность классической поэтики, находящую себе полное соответствие с общими рационалистическими тенденциями эпохи Просвещения *(см. «Просвещение»)* — «века философов». Творчество классика было обставлено сложной системой тщательно разработанных «правил», с самого начала организующих творческий акт, регулирующих его во всех деталях, не оставляющих никакого места писательскому произволу — «свободе творчества». На долю писателя предоставлялась только возможность лучше или хуже выполнить заданный ему урок, что зависело от его индивидуального «искусства», от свойственного ему формального мастерства, «а оное не плод единыя охоты, но прилежания и тяжкия работы». Этим объясняется особенно пристальное внимание классической поэтики к вопросам формы, к проблемам художественной выразительности (так, у Ломоносова находим тщательно



Ф. Толстой. Из иллюстраций к «Душеньке» Богдановича [1830]

разработанную теорию эмоциональной наполненности звуков языка, соответствующую «словесной инструментовке» символистов. Державин проводит ее на практике, составляя стихи без звука «р». Творчество поэта сумароковской школы Ржевского все пронизано самым разнообразным формальным экспериментом. Поэтические состязания — обычное явление в лит-ре XVIII в.).

Созидаемый в интересах высшего дворянства стиль русского классицизма носит резко выраженный дворянский, аристократический характер. Достигнув в XVIII в. предельного осуществления своих классовых прав (исключительное право владеть крепостными душами, отнятое было Петром и снова возвращенное Елизаветой, освобождение от обязательной государственной службы — «манифест о вольности дворянства» Петра III, «жалованная грамота дворянству» Екатерины II), дворянство стремится классово замкнуться в себе, резко отделиться от всех остальных сословий. Этому служит и классическая лит-ра. Отсюда — строго проводимая русской классической поэтикой иерархия яз. (учение Ломоносова о трех «штилях», — высоком, среднем и низком, — соответствующих реальному классовому составу русского общества XVIII в.) и жанровая иерархия («высокие» и «низкие» жанры). Жанры четко отделены друг от друга, каждому точно соответствует определенный «штиль»; смешивать жанры и перепутывать «штили» абсолютно возбраняется. Преимущественным «штилем» русских классиков является «высокий штиль» — стиль оды, героической поэмы, трагедии. В произведениях, написанных «высоким штилем», нет «ничего подлого, нет низкого и народного: все везде преславное, знатное, отменное и царской верховности достойное» (Тредьяковский). «Высокий штиль» резко отличается от обыденной речи, пронизан торжественной церковно-славянской стихией, причудливо сочетающейся с античным, мифологическим словарем. Соответственно этому в лит-ре классицизма преобладающее развитие получают стихотворные жанры. Из прозаических — развился только роман, да и то современники-ортодоксы всячески убеждали Хераскова переложить написанный им роман «Кадм и Гармония» в стихи — «переделать в эпическую поэму». Частично проникает проза в комедию.

Добиваясь экономической и социально-политической гегемонии, дворянство ведет ожесточенную классовую и внутриклассовую борьбу (борьба с усиливающейся буржуазией, борьба высшего придворного дворянства — «вельможества» — с остальной дворянской массой, социально и экономически прогрессивных слоев с отсталым мелкопоместным дворянством). Различные этапы и перипетии этой борьбы, отразившиеся в политической истории России XVIII столетия, обусловливают динамику классического стиля на протяжении столетия его существования. Открывающие собой эру русского К. сатиры Кантемира направлены на борьбу с «злонравным» старо-феодальным дворянством, противящимся реформам Петра, и являются выражением кратковременных буржуазных тенденций правительственной власти. Сатиры отличаются реализмом содержания и «грубостью» яз. Однако сатиры Кантемира вызывают резкое неодобрение влиятельных слоев русского дворянства; появиться в печати они смогли только через двадцать лет по смерти сатирика, при Екатерине II. Эпоха дворянской реакции, начинающаяся в последние годы жизни Петра и широко развернувшаяся при его преемниках, выдвигает на первое место жанр торжественной оды, направленной на возвеличение монаршей власти, обороняющейся от наседающего на нее дворянства («кондиции» верховников, заговор Волынского и т. п.). Характерно, что жанр разрабатывается в это время не самими дворянами, а привлеченными для этой цели правительством выходцами из других социальных слоев (Тредьяковский, Ломоносов). С Сумароковым, начинающим свою лит-ую деятельность при Елизавете, в эпоху обретения дворянством утраченных было им прав, за создание классического стиля энергично принимается само дворянство. Сумароков эмансипируется от принудительной монополии торжественной оды (его борьба с поэтикой и практикой Ломоносова)... является провозвестником широкого жанрового «либерализма» — равноправности различных жанров («Все хвально, драма ли, еклога или ода: слагай, к чему тебя влечет твоя природа»). Основной жанр Сумарокова — трагедии, в к-рых он характерно подражает не героическому Корнелю, а



Рис. Оленина к оде Державина [1790]

Расину с его культом «любви»,—является выражением затишья дворянства, победившего в борьбе и наслаждающегося плодами победы. Бурная и богатая событиями екатерининская эпоха порождает исключительное лит-ое оживление. Громкая завоевательная эра турецких войн и польских разделов, являющаяся выражением экспансии капитализирующегося дворянства, вызывает новый расцвет торжественной оды (деятельность «второго Ломоносова» — Петрова, «победные оды» Державина). Вместе с тем в эпо-



И. Иванов [1779—1848]. Иллюстрация к трагедии Озерова «Эдип в Афинах»

ху Екатерины возникает оживленная борьба рядового дворянства, возведшего Екатерину на престол и требующего своей доли в «правительном» пироге наряду с «вельможеством». Выражением этого служит блестящая лит-ая деятельность представителя этого рядового дворянства Державина *(см.)*, снижающего жанр «торжественной оды», сочетающего в своих смешанных хвалебно-сатирических одах элементы «высокого» и «низкого» штилей, панегирика и памфлета. К аналогичным явлениям относятся «якобинские», по определению Екатерины, «Подражания псалмам» Державина, равно как и знаменитая трагедия Княжнина «Вадим», исполненная в речах Вадима «республиканства» и сожженная по личному повелению императрицы (могла появиться в печати только в 1871). Особое развитие получают сатирические жанры (расцвет сатирических журналов). Сумароков от трагедии обращается к писанию комедий. С блеском развертывается комедийное творчество Фонвизина. Вместе с тем в блистательной роскоши екатерининского двора, проводящего время в «прохладах, веселье и покое», находят плодородную почву для своего развития жанры «легкой поэзии». При Екатерине же, добивавшейся создания в России «третьего сословия», впервые пытается поднять свой голос в классической лит-ре собственно буржуазия. Если в 1748 Сумароков наряду с основными персонажами трагедии — «дворянин, маркиз, граф, князь, владетель» — разрешает вводить в нее и представителей крупной древнерусской буржуазии, «посадских», то в 1792 вышедший из купечества трагический актер и писатель Плавильщиков прямо выдвигает купца в качестве «достойнейшего» персонажа трагедии: «Кузьма Минин, купец, есть лицо, достойнейшее прославления на театре». Однако выражение своей психоидеологии русская буржуазия находит за пределами классицизма — не в трагедии, а в «мещанской драме», «слезной комедии» — жанре, к-рый, несмотря на негодующие протесты Сумарокова против «нового и пакостного рода», совершает во второй половине XVIII в. свое триумфальное восхождение на подмостки русской сцены. Одновременно классический стиль подтачивается изнутри нововозникающим стилем сентиментализма *(см.)*, несущим в себе выражение психоидеологии среднепоместного буржуазирующегося дворянства (сочувствие Державина лит-ой деятельности Карамзина, сентиментальные тенденции Хераскова, Озерова). Смертельный удар К. наносит однако не сентиментализм, а романтизм — стиль эпохи возникновения промышленного капитала. Исходящая от бывших «романтиков» — Катенина, Кюхельбекера — последняя по времени попытка оживить классический стиль с целью привлечь его на службу декабристской революции (аналогична воскрешению французской буржуазией классической трагедии в эпоху революции) оканчивается такой же неудачей, как и сама эта революция.

Экономическая, а отсюда культурная и, в частности, лит-ая отсталость России XVIII в., обусловившая вторичный, подражательный характер русского классицизма, не дала ему возможности развиться в такое явление мирового значения, каким был французский классицизм. Но в общем движении русской лит-ры классицизм XVIII в. сыграл выдающуюся роль. В недрах классицизма было выработано то силлабо-тоническое стихосложение, к-рое легло в основу всей новой русской поэзии, сложились основные лит-ые формы. В пределах русского классического стиля имеем такие высокие художественные достижения, как комедии Фонвизина, как поэтическое творчество Державина. На основе классической поэтики выросли басни Крылова, «Горе от ума» Грибоедова *(см.)*. Элементы классицизма имеются в творчестве Пушкина («Полтава» и др.), в поэзии Тютчева. Больше чем

через сто лет после эпохи своего расцвета русский классицизм оказал несомненное стилистическое воздействие на творчество символистов (поэзия Вяч. Иванова и др.).

Библиография: I. Русская поэзия, под ред. С. А. Венгерова, т. I. XVIII в.—эпоха классицизма, СПБ., 1897.

II. Лобода А. М., Лекции по истории новой русской литературы, ч. 1 [XVIII в.], Киев, 1912; Сакулин П. Н., История новой русской литературы. Эпоха классицизма, М., 1919; Плеханов Г. В., История русской общественной мысли, тт. II и III, изд. 2-е, М.—Л., 1925 (особенно в т. II гл. «Общественная мысль в изящной литературе»); Гуковский Гр. А., Русская поэзия XVIII в., Л., 1925; Жирмунский В. М., Вопросы теории литературы, Л., 1928 (статья «О поэзии классической и романтической»); Гуковский Г., К вопросу о русском классицизме, «Поэтика», сб. статей, вып. IV, Л., 1928; Сакулин П. Н., Русская литература, ч. 2, М., 1929; Горбачев Г. Е., Капитализм и русская литература, изд. 3-е, Л., 1930 (введение). Luther Art., Geschichte der russischen Literatur, Lpz., 1924, SS. 78—116; Gukowsky Gr., Von Lomonosoff bis Derzavin, «Zeitschrift für slavische Philologie», B. II, Doppelheft 3/4, 1925. *Д. Благой*

КЛАУЗУЛА—1. В прозе—конец фразы, приобретающий определенный ритмический ход. Напр. для Лессинга типичен исход спондеем и кретиком, для Гёте—трохеем. Проблеме К. уделяли внимание многие теоретики и мастера прозы—так, Лонгин порицает скопление в конце фразы пиррихиев, дактилей и диахореев, Жан Поль рекомендует К. анапестом, ямбом, диямбом, хориямбом или рядом трохеев; во французской литературе проблеме К. уделяли внимание Гонкуры.

2. Окончание стихотворной строки, состоящее из слогов, стоящих после конечного ударного слога. Так. обр. К. может состоять из одного слога (море), двух (ласточка) и т. д. и наконец может не иметь ни одного слога (земля), являясь, так сказать, отрицательной величиной. В ритме стиха К. имеет второстепенное, но все же существенное значение, т. к. в зависимости от числа слогов, заканчивающих строку, она приобретает особый характер. Ср. напр. разные К. ямба:

1. «Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог» (Пушкин).
2. «В лесу, когда мы пьяны шорохом
Листвы и запахом полыни» (Брюсов).
3. «К моей груди цветок прикалывая,
Ты улыбалась словно в сказке» (Шенгели),

Помимо этого чрезвычайно существенным для ритма стиха является система чередования К. Те или иные их соотношения могут проводиться через все стихотворение, закономерно повторяясь и создавая так. обр. ритмическую монотонию (как напр. в приведенных стихах); наоборот, свободное движение К. дает стиху особый характер, когда одинаковые К., идя подряд, создают определенное нарастание, разрешающееся иной К., напр.:

«Я не увижу знаменитой Федры
В старинном многоярусном театре,
С прокопченной высокой галереи
При свете оплывающих свечей» (Мандельштам),

примеры чему дают белый, вольный и свободный стих. В том случае, если К. совпадает с звуковым повтором, возникает рифма *(см.)*.

3. В античной метрике К. называли краткий стих, вставленный между длинными стихами одинакового с ним метра.

Библиография: Wolff J., De clausulis Ciceronianis; Zielinski Th., Das Klauselgesetz bei Cicero, Lpz., 1904; Tries, Studien zu H. v. Kleist's Klausel, «Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte», IV); Gorm L., Über Goethe's Periodenbau, «Euphorion», 14. *Л. Т.*

КЛДИАШВИЛИ Давид [1862—] — грузинский писатель. Представитель дворянской лит-ры. Получив военное образование, Клдиашвили долгое время служил офицером в русской армии, не порывая связи с деревней. Начало лит-ой деятельности К. относится к 80-м гг. XIX в., к периоду усиленного развития капиталистических отношений в Грузии и быстрого разложения поместного хозяйства. Выходец из дворянской среды и талантливый наблюдатель быта своего разоренного сословия, К. широко отра-



зил этот быт и дал яркий образ дворянства, находящегося в тисках капитализма, но всячески старающегося приспособиться к новым условиям. Основным элементом литературного стиля К. является юмор, но в изображении неприглядной обыденщины и общественной никчемности грузинского дворянства, в анализе его тяжелого внутреннего разлада, юмор К. переходит в «горький смех» над жалкой судьбой представителей деградировавшего сословия. В повестях «Соломон Морбладзе» и «Мачеха Саманишвили» К. в убедительных образах показал конкретные социальные стимулы, руководившие мелкопоместным дворянством Западной Грузии в борьбе за свое существование. Материальная нужда, малоземелье, долги и неспособность к созидательному труду приводят дворян к моральному разложению и вопреки былым «великосветским» традициям заставляют их прибегнуть к разным «унижающим» и «позорящим» их «достоинство» промыслам. В рассказе «Горе Дариспана» К. кроме того дал рельефную картину дворянского лицемерия, лживости и полного духовного банкротства, вызванного тем же экономическим крахом помещичьего мира. Вместе с тем К. видел, как в результате обеднения дворян постепенно растет их материальная зависимость от нарождающегося

кулачества; на этом фоне экономической зависимости дворян от своих бывших крепостных К. развернул широкую психологическую драму поместной среды.

Дальнейшее развитие творчества К. соответствовало эволюции помещика в сторону перерождения его в горожанина; в поздних своих произведениях К. стремился изобразить новый городской быт. Но это не удалось ему. Грузинский дворянин в городе, в окружении русского чиновничества, долго не мог найти своего места. К. этот новый круг социальных отношений был знаком мало; неудивительно, что его творческая фантазия оказалась бессильной изобразить с характерными для его стиля бытовыми подробностями жизнь дворянства в городе. Однако и сам автор скоро вернулся к деревне, но уже не к дворянству, к-рое в последнее время для писателя не представляло особого интереса, а к крестьянству. Но этот запоздалый переход к совершенно новой теме сопровождался таким же кризисом творчества К., как и его попытка перейти к быту города. К. задался целью понять новые условия жизни послереволюционного крестьянства и вскрыть его отношение к социализму («Кимоте Мешваладзе»); но современного крестьянина К. рисует как человека, ничего не понявшего в происходящих вокруг него событиях, инертного и пассивного. Впрочем таково отношение самого автора к современности; он так же воспринял революцию. Заслуги К. в истории грузинской лит-ры — в том, что он в своих ранних произведениях дал яркий, образный показ разложения мелкопоместной дворянской среды и утвердил натурализм в грузинской прозе.

Библиография: I. Избранные сочин. Клдиашвили переизданы Гизом Грузии в двух томах, Тифлис, 1926; Свиньи Бакулы, Тифлис, 1926; Необычайный переход дворян Лахундарельцев, Тифлис, 1927.

Г. Тавзарашвили

КЛЕБЕР Курт [Kurt Kläber, 1897 —] — немецкий пролетписатель. Р. в Иене, рабочий,



активный участник пролетарской революции в Германии. Одно время К., преследуемый правительством, принужден был эмигрировать; скитался по Швейцарии, Франции, Америке; хорошо изучил быт рабочего класса этих стран. К.—член международного бюро пролетлитературы, бюро союза революционных пролетарских писателей Германии, редакции журнала этого союза «Die Linkskurve». К. является также активным участником рабкоровского движения в Германии. Им основан и долгое время руководился рабкоровский журнал «Proletarische Feuilleton-Korrespondenz». Первый сборник стихотворений К. «Новый сев» (Die Neue Saat), вышедший в 1922, еще несамостоятелен. Здесь тяжесть рабочей жизни осознается как индивидуальный гнет, заметно стремление воспеть сильную личность, к-рая должна освободить порабощенных. Революционный пафос, отмечающий книгу, еще неопределенен, расплывчат. В 1925 выходит сборник рассказов К. «Barrikaden an der Ruhr» (Рурские баррикады, русск. перев. Т. Глебовой, Гиз, М., 1926, изд. 2-е, 1927), где изображены рабочие Рура в моменты напряженной борьбы, к-рая противопоставляется серой и безропотной повседневной жизни. К. рисует здесь борьбу коллективов, где нет героев, нет индивидуальных вождей и спасителей. Вождь, выдвигаемый массой, является лишь выразителем ее требований,—выполнив свои поручения, он возвращается обратно в массу, если не погибает в борьбе. К. в этих рассказах показывает быт рабочих Рура во всей его неприглядности. Не забывает он и о разных неполадках и раздорах среди пролетариата. Но как только возникает забастовка, восстание, как только перед рабочими встает вопрос о борьбе, общее дело становится выше личных разногласий и целиком захватывает весь рабочий коллектив, не только самих рабочих, но и их жен, детей, стариков. Эта воинственная классовая устремленность отличает К. от соц.-дем. писателей, пассивно описывающих рабочий быт, и от тех мелкобуржуазных революционных авторов, которые не способны разрешить проблемы взаимоотношения героя с массой.

Роман К. «Passagiere der III Klasse» (Пассажиры III класса, 1927, русский перевод, М., 1928) выявляет те же тенденции единодушия и ненависти рабочего класса к буржуазии. В романе показаны рабочие, побывавшие в разных странах, жившие в различных условиях и на обратном пути из Америки в Европу случайно встретившиеся на пароходе. Несмотря на индивидуальное разнообразие этих пассажиров, все они критикуют капиталистический строй, преисполнены ненависти к существующему политическому гнету и готовы к революционной борьбе. Роман написан в виде следующих один за другим рассказов возвращающихся рабочих. Описание их поездки в третьем классе парохода, где они поставлены в унизительные условия по сравнению с пассажирами высших классов, еще больше подчеркивает то классовое единство, ту классовую ненависть, к-рые даны в отдельных рассказах рабочих.

К. пока еще не показана длительная и организованная борьба рабочего класса, уже

достигшего классового самосознания. Он изображает отсталые, еще неорганизованные хотя и полные революционного огня слои рабочего класса, оппозиционность которых носит пока инстинктивно бунтарский характер. Большой, органически развернутый роман ему еще недоступен. Для воспроизведения отдельных эпизодов классовой борьбы К. пользуется формой небольших рассказов и очерков. К ним примыкают те многочисленные очерки из рабочей жизни, которые печатаются К. в периодической коммунистической печати, позволяющие назвать К. также пролетарским фельетонистом.

Библиография: I. Кроме упомянутого на русск. яз. отд. изд. вышли: Безногий Каспер, Рассказы, перев. М. Живова, изд. «Огонек», М., 1927; Каторжная тюрьма Лейна, изд. «Рабочая Москва», М., 1928.
II. Запровская А., Курт Клебер, «На ли-том посту», 1928, XV—XVI; Ее же, Революционная рабочая литература Германии, «Печать и революция», 1929, № 5; Анисимов И., Курт Клебер, «Красная новь», 1929, № 8.

А. Запровская

КЛЕВЕНСКИЙ Митрофан Михайлович [1877—] — современный литературовед и историк общественной мысли. В 1904 окончил Московский университет по историко-филологическому факультету, после чего до 1922 занимался преподавательской работой. Печатался в «Современном мире», «Голосе минувшего», «Печати и революции», «Красном архиве», «Каторге и ссылке» и др. К. принадлежит ряд статей о творчестве Тургенева, написанных преимущественно в плане общественной биографии. В последние годы занимается преимущественно историей общественного движения — писал о декабристах, народовольце Михайлове, Ишутинском кружке, каракозовцах и т. п.

Литературно-исследовательские работы К. лишены методологической заостренности, по большей части заключая в себе ценный материал архивного документационного характера.

Библиография: I. Екатерининская литература о крепостном праве, сб. «Крепостное право в России и реформа 19 февраля», М., 1911; И. С. Тургенев и семидесятники, «Голос минувшего», 1914, I; П. Н. Ткачев как литературный критик, «Современный мир», 1916, № 7—8; Тургенев в карикатурах и пародиях, «Голос минувшего», 1918, I—III; Неизданные письма И. С. Тургенева, «Голос минувшего», 1919, I—IV; Общественно-политические взгляды И. С. Тургенева, сб. «Творчество И. С. Тургенева», М., 1920; Литературные советники И. С. Тургенева, сб. «Творческий путь И. С. Тургенева», П., 1923; Гаршин, М., 1925; К. Ф. Рылеев, М., 1925, и др.

КЛЕЙНБОРТ Лев Наумович [1875—] — современный критик. В прошлом — активный сотрудник легально-марксистской и меньшевистской печати. Политически и методологически неудовлетворительные работы К. по истории рабочей журналистики и начальных этапов вовлечения рабочих в художественное творчество ценны большим количеством сырого фактического материала. За последнее время К. выступал как историк белорусской лит-ры, занимая оппортунистические и националистические позиции.

Библиография: I. Важнейшие книги Клейнборта: Очерки рабочей журналистики, П., 1924; Очерки народной литературы, Л., 1924; Русский читатель-рабочий, Л., 1925; Молодая Белоруссия, Минск, 1929.
II. Сутырин В., «Минский марксизм» ленинградского изделия, «На лит-ом посту», 1929, VII.
III. Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, М.—Л., 1928.

КЛЕЙСТ Генрих, **фон** [Heinrich von Kleist, 1777—1811] — немецкий поэт и драматург эпохи романтизма. Отпрыск старой прусской военной фамилии, К. в качестве офицера прусской армии принимал участие в рейнском походе против Франции, оставив затем военную службу, вел беспокойную скитальческую жизнь, полную треволнений, болезней; страдал припадками временного помешательства, к-рое наконец привело его к самоубийству. Трагедия К. — трагедия его социально-идеологической раздвоенности. С непримиримой остротой соединяет он в себе все противоречия эпохи, не умея синтетически слить их в творчестве. Находясь в течение всей жизни под влиянием идей эпохи просвещения, буржуазно-



революционного естественного права (Руссо), рационалистического классицизма, он не доходит никогда до чистого выражения религиозно-антирационалистического романтизма, куда его идеологически влечет принадлежность к юнкерскому классу.

Наряду с этим он олицетворяет собой противоречие между социальными и национальными интересами эпохи, к-рым проникнуто буржуазное мышление того времени. Немецкая буржуазия могла стряхнуть с себя наполеоновское иго не иначе, как надев еще более тяжкое иго Меттерниха. Она ищет выхода в романтической иронии, лит-ом приспособлении чуждых национальных культур (по возможности примитивных и не заключающих в себе противоречий), идеологическом возвращении к религиозной и национальной мистике немецкого средневековья, в углублении в непонятные стороны природы, в неопределенном стремлении в даль, в предсказаниях, толкованиях снов, в сомнамбулизме, галлюцинациях и гипнозе. Все признаки этого направления присущи К. Порывистый, с болезненно преувеличенной

чувствительностью, потрясаемый волевыми импульсами, интенсивно, можно сказать, физически прочувствовавший историческое напряжение своей эпохи, он как бы стоит на полпути между дворянством и буржуазией, между военным ремеслом и наукой, между тенденциозной драмой и рефлектирующей лирикой. В 1799 он покидает военную службу, чтобы заняться наукой; в 1800, оставляет университет и путешествует; в 1801 он стремится поселиться в Швейцарии и, как простой крестьянин, осуществить идеал Руссо в жизни, близкой к природе; в 1803 намеревается умереть под франц. знаменами в борьбе с Англией; во время «освободительных войн» фанатически призывает к борьбе против Франции, собирается мышьяком отравить Наполеона. С глубоко подорванным здоровьем он годами переживает мучительную смену изнуряющей творческой сосредоточенности и припадков сумасшествия. К тому же он видит, как под ударами Наполеона рушится военная мощь Пруссии, как в своих основах потрясена немецкая феодальная монархия, какая опасность угрожает его классу в самой жизненной его основе. Непримиримые противоречия, наполовину только понятые, сталкиваются в его сознании, как в кривом зеркале, и приводят его к самоуничтожению.

Эти условия его эпохи и жизни кладут отпечаток на его творчество. Но с упорной энергией и полным художественным пониманием удается К. овладеть формой драмы и новеллы в их наиболее строгом выражении, обуздать свою переливающуюся через край фантазию и мощь языка. Эта неромантическая черта порождена жгучим стремлением уравновесить в искусстве все свои неразрешенные противоречия, воплотить их в художественную форму и, обобщив собственную раздвоенность, изобразить ее как форму жизни вообще.

Его первой драме «Die Familie Schroffenstein» (Семья Шроффенштейн, 1801—1802) с ее фаталистическим пессимизмом противостоит почти одновременно возникшая пьеса «Robert Guiskard» (Роберт Гискард), в которой прославляется упорство и уверенность в себе сильного, сопротивление неуловимому року, символизируемому чумой; впрочем в этой драме сам К. борется с судьбой, стремясь затмить Эсхила и Шекспира; однако он чувствует, что замысел превышает его силы и в 1803 в Париже уничтожает рукопись; сохранился лишь один отрывок, показывающий, что синтез античного стиля с современным искусством передачи характеров, к которому он стремился, ему удался, как и в драме «Amphytrion» (Амфитрион, 1806), где фабула измены жены, заимствованная Мольером из греческой мифологии, превращена в романтическую мистерию, в основу которой положен миф об Алкмене, зачавшей от Юпитера божественного сверхчеловека, человеческого полубога. В трагедии «Пентасилея» [1806 — 1808] мы еще раз находим «модернизацию античного», начало к-рой теоретически было положено Фр. Шлегелем. К. думал, что вложил свое самое сокровенное и ценное в эту трагедию первобытной царицы амазонок, которая собственными руками терзает тело Ахилла, любимого врага, раздираемая ненавистью-любовью, вынужденная разрушить собственное счастье; в смятении своих чувств она выявляет роковое единство радости и горя, нежности и жестокости. Эта драматическая поэма развертывается в одном только действии, проявляя всю мощь языковых средств Клейста. Этот доведенный до конца вывод из классического требования единства времени и действия использован К. также в единственной пьесе, поставленной при его жизни [1808], в «Разбитом кувшине» (Der zerbrochene Krug, 1802 — 1806): здоровый юмор и тонкий психологический анализ достигают большой высоты в этой пьесе, где деревенский судья попадает в сети собственной хитрости и из судьи превращается в подсудимого. Такой четкости и завершенности драматич. архитектоники нет в «Käthchen von Heilbronn» (Кэтхен из Гейльбронна, 1807—1808), где даны все элементы романтической сцены: «нездоровая цветистость средневековья» (Мерінг), сказочность, сверхъестественность подсознательного, к тому же весь комплекс «рыцарских» предрассудков, побуждающих героя драмы, графа Веттер фон Штраль, оттолкнуть любящую его смиренную девушку из народа, к-рую лишь после того, как она оказывается принцессой, он приводит к себе в дом как достойную супругу. Поворот от так наз. «старших» к «молодым» романтикам осуществляется отчасти под знаком наполеоновских войн и в направлении патриотизма и воинствующего национализма. Это однако не тот национализм, к-рый несколько лет спустя после Венского конгресса, превратился в буржуазно-прогрессивное, оппозиционное и революционное движение против князей за объединение Германии, но тот национализм владетельных князей и юнкеров, к-рый в Наполеоне ненавидит преемника революции. К. примыкает к патриотическому фронту, пишет «Катехизис немцев», патриотические стихи и пламенные воинственные песни «Germania an ihre Kinder» (Германия своим детям), песни ненависти, исполненные страстного экстаза:

«Убивайте его! Не спросит вас
Последний суд — за что».

В «Hermannsschlacht» (Битва в Тевтобургском лесу, 1808), злободневной, тяжеловесно скомпанованной драме, он представляет в образе борьбы между германцами и римлянами исконную вражду немцев и французов, желая убедить Пруссию и одновременно Австрию подчинить все свои эгоистические стремления священной борьбе против общего врага. В драме «Der Prinz von Homburg» (Принц Гомбургский, 1810) К. требует подчинения духу старой прусской монархии, безусловной субординации вплоть до самоуничтожения. Мерінг называет это «осу-

ществлением немыслимого» — «поднять в сферу искусства дух старой Пруссии, эту смесь грубости и тупости». Менее удачно поэтическое выражение реакционной тенденции в самой значительной из восьми новелл Клейста «Michael Kohlhaas» (Михаэль Кольгаас, 1810): к истории крестьянина, становящегося разбойником в результате насилий, притеснений и произвола феодала, искусственно пристегнута символическая угроза, направленная против короля саксонского, вассала Наполеона.

Влияние К. росло постольку, поскольку в его творчестве сильнее звучала основная нота феодального национализма. В этом смысле с точки зрения литературно-общественной значимости, Клейст — представитель воинствующего, непримиримого крыла прусского юнкерства времен Наполеона. В последние годы своей жизни К. как публицист открыто стоит на стороне противников реформ Штейна, Гарденберга, Шарнгорста и Гнейзенау. Вместе с Мюллером, с которым он уже раньше издавал ежемесячник «Phöbus» (Феб), он редактирует в 1810—1811 архиреакционные «Берлинские листки» (Berliner Abendblätter); однако в то же время он обращается к Гарденбергу с просьбой о субсидии для газеты и в последовавших за этим конфликтах проявляет — уже накануне самоубийства — всю раздвоенность, которой полны были его жизнь и творчество.

Библиография: I. В поисках правосудия, Исторический роман, СПБ., 1892; Михаил Кольгаас, Повесть из старинной хроники, перев. О. Брандт, СПБ., 1904; Собр. сочин., 2 тт., ред. Н. С. Гумилева и В. А. Зоргенфрея, вступ. ст. В. А. Зоргенфрея, изд. «Всемирная литература», М.—П., 1923 (перев. Б. Пастернака, А. И. Оношкович-Яцына, Ф. Сологуба, А. Н. Чеботаревской); Собр. новелл, вступ. очерк В. М. Жирмунского, перев. под ред. Г. Петникова, «Academia», Л., 1928; Werke und Briefe, historisch-kritische Ausgabe von G. Minde Pouet, R. 5 Bde, Steig und Erich Schmidt.

II. Брандес Г., Главные течения литературы XIX в., М., 1881 (и др. издания).; Орлов М., Г. Клейст, «Русская мысль», 1911, XII; Фриче В. М., Поэзия кошмаров и ужаса, М., 1912; Жирмунский В., Генрих Клейст, «Русская мысль», 1914, VIII—IX; Фриче В. М., «Печать и революция», 1923, V (отзыв о т. I собр. сочин. Клейста); Brahm, Heinrich von Kleist, Berlin, 1874; F. Mehring F., Heinrich v. Kleist, «Neue Zeit», XXX, I; Его же, Kleist, Der zerbrochene Krug, «Die Volksbühne», I/5; Walzel O., Deutsche Romantik, Lpz., 1918; Nadeler, Die Berliner Romantik (1800—1814), Berlin, 1921; Unger, Herder, Novalis und Kleist, Frankf., 1922; Gundolf Fr., Heinrich von Kleist, Berlin, 1922; Witkop Ph., Heinrich von Kleist, Lpz., 1922; Meyer-Benfey, Kleist, серия «Aus Natur und Geisteswelt», Lpz., 1923; Muschg, Kleist, Zürich, 1923; Braig F., Heinrich von Kleist, München, 1925; Hoffmann P., H. v. Kleist und W. Reuter, 1927; Silz W., Early German romanticism; its founders and H. Kleist, 1929; Schmid Ed. E., Hebbel und Kleist — Verwandschaft oder Einfluss, 1930.

Г. Гупперт

КЛЕМАН Жан Батист [Jean Baptiste Clément, 1836 — 1903] — французский социалист; поэт и публицист, коммунар. Подростком покинул дом отца, зажиточного мельника под Парижем, в молодости был рабочим, затем стал профессиональным шансонье. Начав с сентиментально-лирической песни, он в середине 60-х гг. под влиянием усилившегося во Франции политического движения переходит к социальной шансоне, к «песням-повстанкам», не покидая однако сентиментально-идиллического жанра, к которому у него навсегда осталось особое влечение. Они были направлены против режима Второй империи, и это послужило поводом для преследования поэта полицией. В 1867 он вынужден был уехать на год в Бельгию. По возвращении в Париж Клеман продолжает свои выступления в печати против господствующего режима (сатирический листок «Carmagnole», серия бесед «Lanterne du peuple», сатирический еженедельник «Casse-tête»), сотрудничает в прудонистских периодических изданиях. За «оскорбление величества» К. заключают в тюрьму, из которой его освобождает Сентябрьская революция 1870. При Коммуне К. — мэр Монмартра и член Коммуны, сражавшийся за нее на последних баррикадах. После падения Коммуны скрывается в Париже, затем бежит в Англию. Здесь К. близко знакомится с бытом рабочих верфей и шахт и посвящает им ряд популярных песен. Вернувшись по амнистии 1880, принимает участие в социалистических изданиях. При расколе среди французских социалистов в 1882 стал одним из вождей поссибилистов. В 1885 выпустил первый сборник песен «Chansons». В 1886—1887 К. выпустил свои воспоминания о Коммуне «La revanche des communeux», представляющие значительный мемуарный интерес, и серию бесед «Questions sociales à la portée de tous par un homme du peuple». Несколько лет организационной пропагандистской работы в Арденнах, переживавших индустриализацию до того полуфеодальной области, побудили К. сыграть активную роль в расколе среди поссибилистов и выступить на стороне их левого крыла. В 1899 вышел второй его сборник «Cent chansons nouvelles». В 1901 К. основал изд-во социально-пропагандистской лит-ры. Умер в Париже в крайней бедности.—Наиболее ярко дарование К. проявилось не в социальных его песнях, а в интимно-лирических. Ряд песен соединяют интимную лирику с социальными мотивами, но как в тех, так и в других. поэт часто впадает в сентиментальность. Песни на общественные темы численно преобладают в сборниках К. Среди них особо надо отметить «La machine», «Liberté, Egalité, Fraternité», «Les train-misère», «La Grève» и большую песню-поэму, посвященную Коммуне, — «La Semaine sanglante». Она была написана под свежим впечатлением кровавой недели, одновременно с «Интернационалом» Потье. Обличительным песням К. недостает суровости Потье; он скорее иронизирует и жалуется, чем бичует. Автору «Интернационала» он близок по темам, Дюпону — по мироощущению и темпераменту. Творчество К., характерного представителя рабочей интеллигенции, и его политическая деятельность выражали преимущественно настроения мелкоремесленного и мелкопромышленного парижского пролетариата.

Библиография: I. Chansons, P., 1885; Cent chansons nouvelles, P., 1899; La chanson populaire, P., 1900; «1871» — La revanche des communeux, P., 1886—1887; Lanterne du peuple, P., 1868; Carmagnole, P., 1868; Questions sociales à la portée de tous par un homme du peuple, P., 1887; «Casse-tête», P., 1869 (журнал Клемана).

II. Стеклов Ю., Поэзия революционного социализма во Франции, изд. 3-е, П., 1923; Parassols L., J. B. Clément, sa vie, son œuvre, P., 1904; Bellot E., Les chansonniers socialistes: 1° La chanson sociale, 2° Étude sur J. B. Clément, P., 1901; Sainte-Croix C., de, J. B. Clément (предисл. к «Cent chansons nouvelles»); Mehring, Pottier und Clément, Französische Revolutionslieder aus der Zeit der Pariser Commune übertragen und eingeleitet, Berlin, 1924. *Ал. Дробинский*

КЛЕФТСКИЕ ПЕСНИ — сложились в Греции в конце XVIII в. (период борьбы новогреков с Турцией за свою независимость) и относятся к новогреческой народной поэзии. Авторство К. п. приписывается горным жителям островов, укрывавшимся от турецких властей и получившим от иностранцев название «Разбойников-грабителей». Европейская революционная молодежь начала XIX века создала клефтам ореол героической романтики.

Собственно К. п. воспевают подвиги клефтов и их жизнь, полную приключений и преследований со стороны турецких властей. Обычно заодно с вольными клефтами выступали против турок и арматолы (им турки поручали полицейскую охрану). Поэтому «арматолы» употребляется как синоним «клефты».

Из клефтских песен наиболее популярны «Букуваллас» (по имени старейшего клефта, который был родом из Аркадии; он одержал со своими отрядами блестящую победу над Вели, дедом знаменитого янинского Али-паши), «Сули» (воспевается коллектив деревень во главе с самой большой из них — «Сули», которая вела в течение тридцати лет — с 1790 — успешную борьбу с пятнадцатитысячным войском янинского Али-паши), «Деспо», «Братья Катсуагас», а также песни, посвященные Диакосу, легендарному клефту; последний обладал исключительными качествами, физическими и моральными; ему приписывается первенство в подготовке и осуществлении восстания против турецкого господства. Диакосу как национальному герою в новогреческой истории ряд поэтов посвятил свои поэмы.

Библиография: «Mélodies populaires grecques de l'Ile de Chios»; Gervinius, Insurrection et régénération de la Grèce, trad. française, P., 1863; Bouigault-Ducoudray, Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient, éd. Lemoine, P., 1876; Aravantinos, Recueil de chants populaires épirotes, Athènes, 1880; Concours Zographos, Sylloge grec de Constantinople, 1891; Pachtikas, Chansons populaires, Beck et Barth, Athènes, 1905 (то же, в изд. Leroux, P., 1903); Pernot, Anthologie populaire de la Grèce moderne, éd. «Mercure de France», 1910. *С. Л.*

КЛИМАКС — вид градации, ряда выражений, относящихся к одному и тому же явлению; причем выражения эти располагаются в порядке повышающейся значимости, т. е. так, что каждое из них усиливает значение предыдущего («нарастание»), напр.:

«Вы должны были бы... испустить ручьи... что я говорю! — реки, озера, моря, океаны слез» (Достоевский).

«Они подумают, что я зол, что я жесток, что я тебя бросил, что я тебя бью, что я тебя калечу» (Дюмарсе).

«В сенат подам, к министрам, к государю!» (Грибоедов). *См.* «*Фигуры*».

КЛИНГЕР Фридрих Максимилиан [Friedrich Klinger, 1752 — 1831] — немецкий писатель. Р. во Франкфурте на Майне в семье канонира. Мать К., рано овдовев, зарабатывала средства к жизни стиркой и мелочной торговлей. До 1730 он ведет бурную, полную лишений жизнь. Сближается с группой писателей-штюрмеров *(см. «Sturm und Drang»)*, становится одним из крупнейших деятелей эпохи «бури и натиска». В 1755 пишет под сильным впечатлением «Гёца фон Берлих ингена» Гёте трагедию «Otto», из рыцарской жизни — и «Das leidende Weib» (Страдающая женщина), несколько приближающуюся к социальным драмам Ленца *(см.)*. В 1776 К. создает свои наиболее знаменитые произведения — трагедию «Zwillinge» (Близнецы), разрабатывающую характерный для периода «бурных стремлений» мотив братоубийства, драму «Sturm und Drang» (Буря и натиск), давшую название современному К. периоду немецкой лит-ры, пьесы: «Die neue Arria», «Simson Grisaldo» и «Stilpo und seine Söhne» (Стильпо и его сыновья). В названных произведениях, за к-рые К. был прозван врагами «взбесившимся Шекспиром», он в качестве представителя передовых групп революционизирующегося мелкого бюргерства выступает как сокрушитель лит-ых традиций, как враг «старого порядка» в общественной и политической жизни. «Стильпо» — памфлет против самодержавия и апофеоз борьбы за свободу, в «Otto» сильна антиклерикальная тенденция, перерастающая в романе «Der goldene Hahn» (Золотой петух, 1785) в сатиру на христианство. Однако К. сознает бессилие своего протеста. Германия еще не созрела для буржуазной революции. Трагедия К. в том, что его протест против «старого порядка», разбиваясь об инертность широких слоев немецкого бюргерства, перерождается в слепой бунт против «порядка» вообще, хотя бы выраженного в законах природы. Так, весь мир со всеми своими установлениями и обычаями начинает ему рисоваться великой тюрьмой, из к-рой есть только один выход — смерть. Даже самый сильный человек лишь «червь с душой великана» («Отто»); восставший на установленный судьбой порядок неминуемо обречен на падение и гибель (там же), но человек не властен даже над самим собой, чувство долга, веления рассудка разлетаются в прах, когда всевластная природа зажигает в его душе пожар неугасимой страсти. Любовь ведет человека к гибели, низвергает его в пучину древнего хаоса («Страдающая женщина», «Новая Аррия» и др.). Жизнь — это карточный домик, падающий от легкого дуновения («Буря и натиск»). Однако в драме «Simson Grisaldo» пока еще в полуиронической форме намечаются основы новой житейской мудрости. Мелкобуржуазный интеллигент, К., продолжая ненавидеть

современный ему соц.-полит. строй, проповедует капитуляцию перед ним. Эта точка зрения развита в ряде романов [«Fausts Leben» (Жизнь Фауста, 1791), «Die Geschi-



chte Giafars» (История Джафара, 1792), «Die Geschichte Raphaels de Aquilas» (История Рафаэля де Аквила, 1793) и др.], написанных в России, куда он приезжает в 1780 и где остается жить до смерти, достигая высоких чинов и почестей (при содействии Павла I он становится шефом пажеского корпуса, куратором Дерптского университета, возводится в чин генерал-лейтенанта). Фауст—герой одноименного романа — стремится внести в мир справедливость, однако все его благородные поступки лишь порождают еще большее зло. Ничтожный «червь» не может брать на себя обязанности судьи и мстителя за зло, «нарушая ход огромного и точно функционирующего механизма», он не способен принести пользу страдающим и угнетенным. Впрочем подобная «мудрость» не свидетельствует об окончательном примирении К. с действительностью. Его последние романы, исполненные горечью, переходящей нередко в мизантропию, с чрезвычайной яркостью продолжают рисовать мрачные стороны современного К. строя (напр. в «Фаусте» сцена самоубийства крестьянина, гибнущего от эксплоатации господ).

Библиография: I. «Жизнь, деяния и гибель Фауста», перев. А. Лютера, М., 1913; Werke, 12 Bde, 1809—1815; Ausgewahlte Werke, 12 Bde, 1841; Dramatische Jugendwerke, Hrsg. von Berent und Wolff, 3 Bde, 1912—1913.

II Erdmann O., Über F. M. Klingers dramatische Dichtung n, 1877; Schmidt E, Lenz und Klinger, 1878; Rieger M, Kling in der Sturm und Drangperiode, 2 Bde, 1880—1896; Prosch F., Klingers Romane, 1882; Pfeiffer G. J, Kling rs Faust, 1890; Jacobowski L, Klinger und Shakespeare, 1891; Philipp E., Beiträge zur Kenntnis von Klingers Sprache und Stil, 1909; Hedike F, Die Technik der dramatischen Handlung in Kling rs Jug nddramen, 1911; Kurz W, Klinger s «Sturm und Drang», 1913; Sturm E., F. M. Klingers philosophisch Dramen, 1916; Möller J., Fr. M. Klingers kulturphilosophische und politische Anschauungen, 1921; Bollag J., F. M Klingers Kulturprogramm in seiner Abhängigkeit von Rousseau, 1922; Palitzsch O. A, Erlebnisg halt und Formproblem in Klingers Jugenddramen, 1925. *Б. П.*

КЛОДЕЛЬ Поль [Paul - Louis - Charles-Marie Claudel, 1868 —] — французский поэт-драматург, эссеист. Сын мелкого провинциального чиновника. С 1893—на дипломатической службе. В настоящее время—французский посол в США. Сложившись в эпоху символизма, Клодель в современной французской лит-ре выделяется не столько как последний символист, сколько своим тяготением к отдаленному прошлому—к средневековью, к религиозной тематике. По словам К., его настольная книга — Библия, и все написанное им образует как бы новейшую многотомную Библию. К.—крупнейший из современных католических писателей Запада и в то же время наиболее ортодоксальный, убежденный, целостный из них. Единственный источник его творчества и единственная героиня почти всех его произведений — католическая религия в своем наиболее действенном, агрессивном выражении.

Интересующийся не тем, «каковы люди», а тем, «какими они должны быть», К. выступает в роли проповедника, и даже строй его стиха, свободный и мужественный (сложившийся не без влияния Уитмена и античной лит-ры), вылеплен интонациями церковного проповедника (см. монологи в его драмах, напр. в драме «Юная Виолена»). «Бог»—наиболее употребительное слово в произведениях К., и звучит оно у него, как заклинание. «Буди благословен, боже, за то, что ты освободил меня от идолов и сделал так, что я обожаю тебя одного, а не Изиду и Озириса или Справедливость, или Прогресс, или Истину, или Божественность чего бы ни было, или Человечество, или законы, или природу, или искусство, или красоту...» («Пять больших од для приветствия нового века», «Magnificat»,1910). Но «освобожденный» от почитания «прогресса», от обожания «человечества» и «идолов», он считает своим долгом славить папу—«Короля и Первосвященника». Его «Corona benegnitatis Anni Domini»—сб. религиозных стихов [1916]—несомненно самая архаическая книга из изданных в нашем веке: это—типичная «божественная книга»,—молитвы, стихи об ангелах, святых...

Общество, к-рое не зиждется на божественном законе, неизбежно оказывается, по К., в жалком состоянии. Наука без бога—«черный свет» («Город»). Католицизм оплодотворяет и умиротворяет («Благовещение»). Последняя его вещь «Книга о Христофоре Колумбе» [1929], на текст к-рой Дариус Милш написал оперу, поставленную впервые весной 1930 в Берлине, должна показать, что католицизм рождает великие деяния: Колумбом руководит исключительно религиозное чувство. Нет ничего удивительного в том, что немедленно после возникновения войны 1914 К.—недавний посол Франции в Германии и «божественный посланник» во французской лит-ре—заговорил на яз. священнослужителей всех церквей, на яз. библейской ненависти, выраженной в формах церковного благолепия. «Слушай, народ, Каин

среди остальных народов!— восклицал он, обращаясь к Германии, из к-рой только что приехал,—слушай, народ-саранча, народ-людоед...»

Писатель с предельно обнаженной клерикальной идеологией, агитатор папы, Клодель в настоящее время является орудием крепнущей католической реакции. Кроме сюрреалистов *(см.)*, кажется, никто из современных французских литераторов не пробовал отнестись к К. критически, и благоговение, к-рым он теперь окружен,—лишний показатель лицемерия, беспринципности современных французских «свободомыслящих» буржуазных писателей и критиков, почтительно восхищающихся «католическим гением» К.

Библиография: I. Драма Клоделя «Благовещение» (L'Annonce faite à Marie) была поставлена в 1921 в московском Камерном театре. Несколько пьес Клоделя переведено на русск. яз. И. А. Аксеновым. Переводы из Клоделя (стихи) см. в журнале «Современный Запад».

II. Луначарский А. В., Молодая французская поэзия, «Современник», 1913, VIII (перепечатано в книге «Этюды критические», М., 1925); Его же, Мистическая трагикомедия, «Киевская мысль», 1914, № 42 (о драме Клоделя «Обман»); Его же, Драма Клоделя «Залог», там же, 1914, № 168; Фриче В. М., Современный французский Ренессанс, «Современник», 1915, IV; Эйхенбаум Б., О мистериях П. Клоделя, «Современный Запад», 1913, IX; Панн Е., Драма вечности в творчестве П. Клоделя, «Ежегодник имп. театров», 1914, II; Duhamel G., Paul Claudel (suivi de propos critiques), 1919; Gourmont Remy, de, Livres de Masques, v. II; Jaloux E., L'esprit des livres, I série, 1922; Curtius F. P., Die litterarischen Wegbereiter des neuen Frankreich, 1923; Goldbeck Ed., Paul Claudel, «The Bookman», VII, 1928.

III. Полный список произведений Клоделя см. P. Claudel, Morceaux choisis, «Nouvelle Revue Française», 1926. *Я. Фрид*

КЛООС Виллем [Kloos, 1859 —] — известный современный голландский лирик и критик, один из основателей и редакторов «De Nieuwe Gids» (Новый вождь), органа мелкобуржуазной радикальной интеллигенции 80 — 90-х гг. Выступая против традиционной риторической поэзии и против сытого буржуазного застоя в голландском искусстве, Клоос после распада группы «восьмидесятников» в конце столетия (когда одна часть этой интеллигенции пришла к социализму, другая — к анархо-индивидуализму и третья — к буржуазному эстетизму и христианскому мистицизму) становится на сторону крайнего индивидуализма. «Искусство должно быть самым индивидуальным выражением самых индивидуальных эмоций,—пишет К. в это время,—каждый новый членораздельный звук, испускавшийся первобытным человеком, когда его что-нибудь сильно ударяло, был проявлением самого чистого искусства, а первобытный человек — первым и лучшим художником».

Свою лит-ую деятельность К. начал рядом драматических опытов («Rhodopis», 1879; «Sappho») и эпическим фрагментом «Okeanos» [1885] и достиг своего высшего расцвета как воинствующий критик и лирик в начале 90-х гг. Его литературно-критические статьи за 1880 — 1893 гг. собраны в 2 тт.—«Четырнадцать лет истории лит-ры» (Veertien Jaar Literaturgeschiedenis), которым впоследствии прибавилось еще три тома критических статей 1914—1917 гг., вышедших вместе с двумя первыми под заглавием «История новейшей лит-ры» (Nieuwere Literaturgeschiedenis). Позднейшие его критические работы собраны в книге «Letterkundige inzichten en vergeziditen» [1916—1923]; его перу принадлежит также и ряд историко-литературных исследований (о Ж. Петко, о нидерландских писателях XVIII в. и др.). Но художественный талант К. с особой силой проявился в его индивидуалистической лирике (К. считается одним из лучших лириков новейшей голландской лит-ры); она собрана в 4 тт.: «Verzen I» [1894], «Nieuwe Verzen» [1895], «Verzen II» [1902] и «Verzen III» [1913]; здесь поэт обоготворя т свою личность и культивирует свои индивидуальные эмоции, переживания и настроения. Он выступает—в противоположность своим бывшим товарищам по «Nieuwe Gids», ставшими мистиками,—против христианства. На крайнем индивидуализме, граничащем с пессимизмом, успокоился бывший бунтарь, мелкий буржуа, едкий сатирик на современную ему реакционную жизнь.

Библиография: Hauser O., Niederländ, Lyrik von 1875 — 1900 [1901]. Ter herdenking van Kloos zestigsten verjaardag, «Nieuwe Gids», 1919, I; Coenen F., Studien van de Tachtiger Beweging, Middelburg, 1924. *Ф. Шиллер*

КЛОПШТОК Фридрих Готлиб [Friedrich Gottlieb Klopstock, 1724 — 1803] — поэт, который начинает период высшего расцвета немецкой лит-ры XVIII в. К. — выдающийся лирик, создатель иррационалистического течения в немецкой буржуазной культуре нового времени, враг Готтшеда *(см.)*, кумир молодых штюрмеров *(см. «Sturm und Drang»)*, благоговейно чтивших в лице поэта патриарха немецкой «национальной» лит-ры. Живя в эпоху значительного подъема культуры немецкого бюргерства, К. отражает в своих произведениях все те противоречия, к-рые сопутствовали росту названной культуры, развивавшейся в условиях враждебного социально-политического окружения. В этом смысле весьма характерна лит-ая история монументальнейшего создания К.—поэмы в гекзаметрах «Der Messias» (Мессиада, 1745 — 1773). Еще на школьной скамье ознакомившись с Мильтоном *(см.)*, К. задумал религиозную эпопею в духе «Потерянного рая». Знаменателен уже самый факт обращения к Мильтону, поэту английской революции, свидетельствовавший о сдвигах, происшедших в классовом сознании передовых групп немецкой буржуазии. Но т. к. последняя была еще слишком незрелой, слишком слабой для активной революционной борьбы со «старым порядком», то К. не мог возвыситься до мятежного пафоса английского поэта, ограничившись усвоением ряда особенностей его поэтического письма. Только в очень редких случаях в поэме звучат нотки социально-политического протеста, как напр. в сцене страшного суда (песнь 18),

где наряду с «жителями крытых мхом хижин» осуждаются «обитатели золоченых дворцов», «позор человечества» — «преступные монархи». Библия, бывшая в XVII в. знаменем буржуазной революции, в XVIII в. в условиях немецкой действительности не могла играть подобной роли, поскольку немецкий пиетизм, в отличие от пуританства, не был силой, враждебной самодержавию. Доминирующая в «Мессиаде», этом крупнейшем лит-ом памятнике германского пиетизма, идея покорности высшей, не-



Титульный лист 1-го изд. трех начальных песен «Мессиады»

доступной человеческому рассудку мудрости не могла надолго увлечь бюргерскую аудиторию, постепенно освобождавшуюся от влияния пиетистской идеологии, чем и объясняется падение интереса ко 2-й части поэмы, прошедшей почти незамеченной. Характерно, что герои поэмы (Христос и его приближенные, падший ангел Аббадона и др.) по существу чрезвычайно пассивны, они не столько действуют, сколько следят за действием, уподобляясь неподвижным зеркалам, отражающим вне их растущее движение. Любимый прием Клопштока — заставить своего героя, застывшего в экстазе, повествовать в гимнической форме о происходящих событиях.

В период создания «Мессиады» К. не покидал интерес к сюжетам из священного писания, о чем свидетельствуют его трагедии: «Adams Tod» (Смерть Адама, 1757), «Salomo» (Соломон, 1764) и «David» (Давид, 1772), в к-рых воплощается все та же идея смирения, осложняемая создающей трагическую ситуацию проблемой своеволия. Мудрость трагедии «Давид» заключена в словах пророка Натана: «Отречемся от посягательств на волю судии». Здесь же мы встречаемся с популярным в эпоху Барокко мотивом бренности человеческого «я», приравниваемого праху, тлену (Натан: «Мы прах! что пред тобой, всемогущий бог, человек, сын Адама»! Давид: «О, гордость безумного, несчастного праха!)». В трагедии «Соломон» возникает предвосхищающий Фауста Гёте образ мудреца, разочаровавшегося в познавательных способностях рассудка и восклицающего: «Я устал предаваться изысканиям! Я устал ползать по лабиринту мысли и не находить света, ничего, что бы походило на истину!» Это — первые вспышки немецкого иррационализма XVIII в. Связанные общностью проблем и лит-ого источника, библейские произведения К. (включая «Мессиаду») образуют как бы некоторый завершенный пласт творчества поэта. Сюда следует также отнести и его многочисленные духовные песнопения.

Другой пласт составляют произведения, могущие быть названными патриотическими — драматическая трилогия: «Hermannsschlacht» (Битва в Тевтобургском лесу, 1769), «Hermann und die Fürsten» (Арминий и князья, 1784), «Hermanns Tod» (Смерть Арминия, 1787), — оды, в которых К. пытается не только реабилитировать немецкую культуру раскрытием ее огромного исторического значения, но и воссоздать дух древнегерманской поэзии, интерес к к-рой, по его мнению, должен вытеснить склонность отечественных писателей к традициям античной лит-ры. Чрезвычайная популярность К. в период «Бури и натиска» в большой степени основывалась на его энтузиастическом культе национальной старины, к-рый импонировал передовым представителям немецкого бюргерства, по мере своего подъема все более интересовавшегося культурно-исторической генеалогией Германии. А поскольку хранителем классических традиций был известный своим придворным сервилизмом Готтшед, антиклассические выступления К., — дающего в оде «Fürstenlob» [1775] клятву «никогда не осквернять музу придворной лестью», — имели значение скрытой политической демонстрации. Неслучайно в бардитах [от Barditus *(см.)*] — так К. назвал свои драмы, посвященные истории полководца Арминия (Hermann), вождя херусков — римская государственность символизирована топорами палачей, римляне названы рабами тирана, германцы же противопоставлены им в качестве свободного, не знающего гнета тирании племени,

а их вождь — Арминий — показан тираноборцем, врагом императорского самодержавия. В «Битве в Тевтобургском лесу» впервые прозвучал крылатый лозунг: «Кровь тиранов за святую свободу!», имевший такой шумный успех в среде молодых штюрмеров. Тираноборческие настроения, слабо намеченные в «Мессиаде» и гораздо более резко в трилогии об Арминии, в 1788 перерастают в восторженное приятие Великой французской революции, к-рой К. посвящает ряд замечательных стихотворений (оды: «Die États généraux», 1788, «Sie und nicht wir»,



П. Бендиксен. Иллюстрация к «Смерти Арминия» Клопштока [1823]

1790, «Der Freiheitskrieg», 1792, и др.). Ни один немецкий поэт не откликнулся так бурно на события во Франции, как 65-летний К. Если обстановка первых десятилетий его творчества подсказывала ему создание пассивных образов «Мессиады», то теперь, став свидетелем открытой борьбы французской буржуазии с абсолютизмом, он словно перерождается, начинает славить революционное действие, поднимаясь до такого пафоса, что обращает на себя внимание Конвента, присваивающего ему звание гражданина Французской республики. Но восхваляя борьбу французских революционеров, К. в то же время со скорбью сознает, что немецкая буржуазия слишком слаба для того, чтобы последовать их примеру. «Франция завоевала себе свободу,—восклицает он,—это величайшее дело века, достигающее вершин Олимпа. О, Германия, неужели ты в своей жалкой ограниченности не можешь постигнуть этого?» (ода «Sie und nicht wir»). Однако и сам Клопшток не смог до конца преодолеть в себе эту проклинаемую им «жалкую ограниченность» немецкого бюргерства, заставившую его в период якобинского террора отшатнуться от революции, определить свою недавнюю преданность ей как заблуждение (оды «Mein Irrthum», 1793, «Mein Gram», 1796, и др.).

Половинчатость, проявленная К. в области политической,—результат недостаточной зрелости немецкой буржуазии. Ей отдали дань в той или другой степени все лучшие представители немецкой буржуазной культуры XVIII в. Интересно проследить, как эта неспособность до конца преодолеть враждебную стихию определяет творческую практику К., хотя бы его борьбу с классицизмом. Исходя из своей иррационалистически-националистической концепции, он высказывается против подражания древним (программная ода «Hügel und Hain», 1767), проповедует освобождение стиха от античной метрики (свободные ритмы), объявляет войну античной мифологии, стремясь ее вытеснить древнегерманской (большая часть мифологических образов К. почерпнута им из «Эдды»—названная ода и др.), противопоставляя свою трилогию об Арминии образцам классической драматургии, пытается наметить в ней форму чисто германского драматического действия, и вместе с тем он во всех своих пьесах соблюдает аристотелевские единства, сохраняет фигуры вестников, в лирике не перестает культивировать античные размеры (ода «Sponda», 1764, и др.) и т. п. Тяга к «освобожденной» от законов рационалистической поэтики форме сталкивается в творчестве К. с приятием классических норм, «рассудочных», по терминологии иррационалистов. Это роднит К. с поэтами эпохи Барокко, с к-рыми у него вообще много точек соприкосновения. Так, характернейшую черту поэтического стиля К. составляет экстатизм. Подобно Грифиусу *(см.)* К. увлекаем потоком не связанных рассудком ощущений, нередко принимающих гиперболические очертания. Его чувства всегда до крайности напряжены, он не повествует, но воспевает («Мессиада»—собрание гимнов), не развертывает цепь логических умозаключений, но обрушивает на читателя взволнованную, иногда почти бессвязную, иногда пророчески темную речь. В этом—корни его своеобразного синтаксиса (разрыв периодов, частые инверсии, связки вводимых одно в другое придаточных предложений, употребление главного предложения в виде придаточного, опущение члена, употребление des absoluten Komparativi и пр.), подвергавшегося нападкам со стороны тогдашних кларистов-классиков. Нередко (новая черта сходства с поэтами Барокко) экстатизм К. перерастает в визионизм («Мессиада»: видение Адама—песни 18 и 19, ода «Wingolf», 1747, и др.) или в чаяние уводящей в бесконечное смерти (ода «Die Braut», 1749, и др.). Порыв в бесконечное, создающий в «Мессиаде» вели-

чественные картины межпланетных пространств, прорезаемых стремительным, «подобным мысли», полетом духов, в большой мере—результат его склонности ко всему грандиозному. Так, славословя Великую французскую революцию, он себя ощущает не только политиком, но и художником, безмерно радующимся величественному зрелищу. Недаром о революции К. говорит языком персонажей «Мессиады», созерцающих грандиозные космические катаклизмы. Любовь к грандиозному была одной из типичных черт лит-ры Барокко. И так же как у К., она там соединялась с признанием ничтожности окружающей жизни. Нередко это являлось выражением своеобразного протеста передовых представителей буржуазии, мечты к-рых о большом деле разбивались о неподвижность кое-где начинавшего загнивать классового быта. В известной степени под этим углом зрения следует рассматривать некоторые тенденции «Мессиады». И наконец о драмах К.: будучи по характеру своей одаренности лириком (К.—один из гениев немецкой Erlebnislyrik), он не сумел создать ни одной пьесы, в нужной мере приспособленной к сценическому воплощению, его драмы лишены динамичности, чересчур разговорны, однако их значение в том, что в них К., игнорируя поэтику Готтшеда, пытается возродить «синтетическое действо», к к-рому в эпоху Барокко пришла католическая драматургия. В трилогии об Арминии мы имеем опыт новейшей оратории, обнимающей музыку, пение, — хоровое и сольное (гимны бардов: гимн Водану, песнь о деяниях предков, песнь войны и пр.), прозаический диалог и элементы мимической игры.

Типологическая близость творчества К. к лит-ре Барокко не случайна. В дни К., как и в эпоху Барокко, развитие буржуазной культуры, чреватое кризисными состояниями, шло путем сложных противоречий, взрывавших уравновешенную цельность буржуазного мировоззрения *(см. «Немецкая литература»)*.

В 1774 К. выпустил прозаическое сочинение «Die deutsche Gelehrtenrepublik» (Немецкая республика ученых), в к-ром он излагает свои мысли о поэзии, науке, религии и пр.

Библиография: I. На русск. яз.: Мессиада, проз. перев. А. Кутузова, 2 чч., М., 1785—1787 (изд. 2-е, 4 чч., М., 1820—1821); То же, перев. в стихах С. И. Писарева, 3 чч., СПБ., 1868; Смерть Адама, перев. В. Филимонова, М., 1807; Гербель Н. В., Немецкие поэты в биографиях и образцах, СПБ., 1877 (отрывки из «Мессиады»: Песнь неба, перев. П. Шкляревского; Аббадона, перев. В. А. Жуковского; Герман и Туснельда. Ранние гробницы, стих., перев. А. Соколовского). Оды: «Они, не мы» и «Освободительная война», «Хрестоматия по истории революционного движения Западной Европы», Ц. Фридлянда и А. Слуцкого, изд. 5-е, Гиз, 1928. Klopstock und seine Freunde, hrsg. von Klamer-Schmidt, 2 Bde, 1810; Sämtliche Werke, 1844; Briefe von und an Klopstock, hrsg. von Lappenberg, 1867; Auswahl von Muncker, 4 Bde, 1887.

II. Munker Fr., Klopstock, Geschichte seines Lebens und seiner Schriften, 1888 (2 Aufl., Berlin, 1900); Petri F., Kritische Beiträge zur Geschichte der Dichtersprache Klopstocks, Greifswald, 1894; Strich F., Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, Halle, 1910; Wöhlert H., Das Weltbild in Klopstocks «Messias», Halle, 1915; Pieper A., Klopstocks «Deutsche Gelehrtenrepublik», Marburg, 1915; Vietor K., Geschichte der deutschen Ode, München, 1923; Schneider F., Die deutsche Dichtung vom Ausgang des Barock bis zum Beginn des Klassizismus, Stuttgart, 1924; Witzmann K., Klassizismus und Sturm und Drang in den Hermannsdramen Klopstocks, Jena, 1924; Jellinek M. N., Bemerkungen über Klopstocks Dichtersprache, 1924; Schuchard G. C. L., Studien zur Verskunst des jungen Klopstock, 1927. *Б. Пуришев*

КЛОЧЧЯ Андрей Васильевич [1905—]—современный украинский пролетарский беллетрист и критик-марксист, член ВУСППа и «Молодняка». Сын народного учителя, работал около 4 лет в шахтах, начал печататься с 1925, как критик — с 1927, гл. обр. в «Лит-ой газете» и журнале «Молодняк».

Первый сборник его рассказов («Шахтарське») написан на темы из жизни шахтеров эпохи военного коммунизма и восстановительного периода (борьба с белогвардейцами и вредителями, преодоление трудностей строительства и т. д.). Революционная романтика у К. сочетается с реализмом в отображении быта.

Обнаруживая прекрасное знание быта шахтеров и технической интеллигенции, К. все же не мог избежать схематизма, особенно в характеристике положительных персонажей. К. в настоящее время пишет роман из жизни первых украинских пролетарских писателей, разрабатывая его в плане исторической хроники революционной борьбы на Украине [1918—1919]. Фрагменты романа печатались в журнале «Молодняк».

Библиография: I. Чистильщик, альм. «Гарт», Київ, 1925, № 1; Шахтарське, «Молодняк», 1927, № 2; На 117 сажні, «Молодняк», 1927, № 8.

II. Коряк В., Барвінковий цвіт, сб. «Барвінковий цвіт», ДВУ, 1927; Смолич Ю., Nature morte у художн. літ-ри, «Вапліте», 1927, № 4.

III. Лейтес А., Яшек М., Десять років української літератури (1917—1927), т. I, Харків, 1928. *Б. К.*

КЛУССАЙС [псевд. Эрнста Эрнестовича Эфферта, 1889—1927]—латышский пролет.



писатель. Окончил Рижский политехническ. ин-т, состоял преподавателем естественных наук в Мариенбургской гимназии, откуда был уволен за полит. неблагонадежность.

В партию социал-демократов (большевиков) вступил в 1914. В 1916 арестован и выслан в Туруханск. После 1917 избран членом Видземского совета и продовольственным комиссаром Совета депутатов Латвии, в 1919—зам. народного комиссара по просвещению Советской Латвии. После падения Советской Латвии занялся лит-ой работой, был преподавателем КУНЗМ, заведующим кафедрой лит-ры и яз. Основатель латышской лит-ой группы «Дарбдена». Умер от туберкулеза в 38-летнем возрасте.

К. вступил в лит-ру уже в зрелом возрасте (первые его беллетристические произведения появились в 1918) и быстро стал одним из наиболее популярных и любимых латышских пролетарских писателей. В начальной стадии своего творчества автор еще находится во власти единичного, еще не умеет синтетически охватить явления в их целостном единстве. Мелкобуржуазная романтика нередко заслоняет революционную перспективу. Ощущение одиночества иногда сталкивается с устремлениями организованного коллектива (часть мелких рассказов переведенного на русский яз. сборника «Бунтующий народ»). Его персонажи—одинокие, незаметные герои, к-рые выдвигаются лишь в критические моменты своей решительностью и беззаветной преданностью делу рабочего класса. Но К. крепнет неожиданно быстро. Революционная целеустремленность находит все более адэкватное стилистическое выражение в каждом новом произведении («Женщина с винтовкой», «Пограничный уезд», «Земля святой Марии»). Динамика действия устраняет рефлексию. Аналитическая изолированность отдельных частностей реалистического бытописательства сменяется синтетическим единством, пронизывающим каждую отдельную частность единой классовой устремленностью. Активно-синтетический реализм все больше побеждает черты романтизма и аналитического реализма.

Образы К. врастают своими корнями в социальную среду и отношения сельского батрачества и деревенской бедноты, отпечаток к-рых чувствуется во всем словаре и стилистике его произведений. Даже тогда, когда он переносится в городскую обстановку, в изображении автора мы не чувствуем ритма и динамики индустриального города. Изолированность, одиночество его персонажей также подтверждает отсутствие у изображаемых автором рабочих связи с городом.

Клуссайс оказал значительное влияние на воспитание новых кадров латышских пролетарских писателей. Будучи всесторонне образованным, он много писал в латышских периодических изданиях по вопросам общественным, естествознания, народного образования и т. д. Особое внимание заслуживают изданные отдельной брошюрой «Заметки по истории идеологического развития в Латвии»—начало обширного марксистского исследования по истории развития латышской общественной мысли, к-рое ему не удалось завершить.

Библиография: I. На русск. яз.: Бунтующий народ, Рассказы, перев. Э. С—на, со вступ. ст. И. Эйдука, изд. «Прибой», Л., 1924; Тысяча девятьсот семнадцатый, Рассказ, изд. то же, Л., 1926; Женщина с винтовкой, Рассказы, перев. Э. С—на, вступ. ст. Я. Эйдука «Э. Эфферт (Клуссайс)», изд. то же, Л., 1927.

II. Цеплис Ал., Э. Клуссайс (Э. Эфферт), «На литературном посту», 1927, № 15—16. *Ю. Янель*

КЛЫЧКОВ Сергей (псевдоним Сергея Антоновича Лешенкова) [1889—] —поэт и беллетрист. Р. в д. Дубровки, Тверской губ., в семье кустаря-сапожника. Печататься начал в 1909. К.—один из наиболее ярких представителей кулацкой литературы *(см.)*. До 1925 Клычков пишет почти исключительно стихи, с 1925—преимущественно прозу.

Поэтическое творчество К. окрашено в обычные тона националистически-шовинистической лирики, воспевающей все аксессуары «древней», «доброй» лапотной Руси. Он является верным учеником отца современной кулацкой лит-ры — Клюева, учеником, весьма добросовестно развившим в отдельных своих стихах (и в особенности в прозе) мистическую средневековщину, почерпнутую из русского фольклора. Основной тон поэзии К. не меняется и после Октябрьской революции, но в ней особенно явственно начинают звучать пессимистические мотивы, и чем ближе хронологически стихи поэта к нашим дням, тем эти ноты звучат сильнее. Этот пессимизм (особенно сильно окрашивающий его прозаические вещи)—естественная черта для писателя кулацких слоев нашей деревни, обреченных на уничтожение закономерностью развития пролетарской революции:

«Та же Русь, без конца и без края,
И над нею дымок голубой.
Что же я не пою, а рыдаю
Над людьми, над собой, над судьбой».

Начиная с 1927 (год начала последней активизации кулачества) творчество Клычкова принимает откровенно заостренный кулацкий характер. Если в книге издания 1928 («Талисман») мы сталкиваемся с ярким кулацко-патриархальным «символом веры» (см. стихотворение «Люблю свой незатейный жребий»), то это еще более политически демонстративно подчеркивается в книге издания 1930 («В гостях у журавлей»)—года начала уничтожения кулачества как класса:

«Хорошо, когда у крова
Сад цветет с полдесятины...
Хорошо иметь корову,
Добрую жену и сына...
Вдосталь силы, в меру жира,
В жилах тихое тепло...
Словом, жизнью жить здоровой,
Не мотаясь по миру,
Как по осени трепло».

Правда, в этой же книге поэт полностью осознает гибель своего класса, раздавливаемого в тисках реконструкции сельского хозяйства (когда «...вслушаешься в гул борьбы, /Поймешь бессмыслицу страданья/ И предвозвестие судьбы»).

Классовый генезис К. раскрывается полностью в его прозаических произведениях. Резкий переход писателя в 1925 от поэзии к прозе не случаен: столь ярко выраженному, классово-боевому писателю, как К., необходим был эпический плацдарм, с к-рого он мог бы повести наступление на угрожающий его классовой группе, ее основе — старине, патриархальности—«новый мир». Романы К.: «Чертухинский балакирь», «Сахарный немец», «Последний Лель», «Князь мира» дают законченное построение кулацкой политической философии, правда, тщательно зашифровываемое мистическим туманом.

Композиция клычковской прозы безусловно заслуживает особого внимания. Она едина для всех его вещей. Сон и явь, сказка и быль, реалистическое описание и фантастическая греза—все переплетается так, что отделить одно от другого стоит большого труда. Бред проникает в реальность, реальное становится бредом, а на стыке между реальностью и фантастикой обычно и преподносит К. свои политические сентенции.

Такая раздвоенность свойственна творчеству представителей класса или классовой группы, утерявшей или теряющей свои экономические позиции. Безысходность положения загоняет писателей этой классовой группы в прошлое, в фантастику, в бред. Это своеобразный способ оттолкнуться от ненавистной действительности. Раздвоенность сознания распространяется на весь мир. Теряются реальные представления. Все раскалывается надвое, уходит почва из-под ног, мир становится «шатким». Но класс, классовая группа не умирает без борьбы: это раздвоенное, двуплановое творчество насыщается злобой и неприятием настоящего.

Почти все персонажи Клычкова носят символический характер. Его любимые герои встречаются в нескольких книгах. Это некие обобщающие образы.

Земляную черноземную силу призван олицетворять леший Антютик. Он — радостный пособник всех «простых душой». Антютик— это та земляная сила, к-рая противостоит «железному бесу» (современность) и через к-рую мировая система превращается в ту патриархальную сказку, о к-рой постоянно и везде грезит К.

Коренной «россейский» образ ямщика Петра Еремеевича — символ широкой, неизмеряемой «простым аршином» русской души. У него под вожжами традиционная «русская тройка». Надо заметить, что это не просто ямщик, а ямщик-владелец хорошей многолошадной конюшни. Очень характерно, что устами Петра Еремеевича автором преподносятся центральные «философские» места. Галерея «святых людей» и «убогих», по извечному на старой Руси убеждению призванных спасать мир, представлена старичком Михайлой, Недотяпой, старообрядцем Спиридоном, Зайчиком и др. Каковы же основы клычковской философии? Как «исстари» повелось, он естественно видит в мире два начала — божеское и бесовское. (Все имеет своего самостоятельного беса — есть бес соборный, бес скотский, блудный, железный и даже очажный маленький бесенок, по вине к-рого бабы ухватом опрокидывают горшки). Бесы эти являются, так сказать, изнанкой божеского. Налицо некая двуипостасность. Двуипостасность правит миром. Старообрядец Спиридон поучает свою дочь: «Все сотворено по двум ипостасям...» «По одному пути все падает вниз... по другому все поднимается кверху... Кверху деревья растут, а вниз падает камень. Поэтому есть луна и есть солнце, есть звери денные и есть звери ночные... потому и сам человек есть не что иное, как двуипостасная тварь» (здесь мы получаем обоснование клычковских святых из толстосумов: одна ипостась— кошель, другая — душа, святость).

Двуипостасная божеско-бесовская иерархия небесная держит иерархию земную, утверждает подчинение слабого сильному. Надо только знать золотую «божескую»меру.

Сущность этой дуалистической бого-чертовской концепции мира заключается в том, что она навек разделяет человечество, в частности крестьянство, на две части. Есть сильные и слабые. Это нерушимая данность, божье установление, а не результат производственных отношений. А раз так, то фактически не к чему бороться, бунтовать, добиваться. Пусть сильные дерутся между собой: им есть за что. А слабые пусть друг друга за «ручку держат». Вместо лозунга борьбы с угнетателями протаскивается лозунг дружбы угнетенных, да притом в отвратительном иконописно-сусальном виде. Гнет и подневольность возводятся в категорию мировой необходимости и закономерности. «Значит, если таким вот глазом, да с этой точки смотреть, выходит, что в мире уже так заранее было все сотворено, чтобы сильный на сильном ехал верхом, пускай их катаются с богом, а чтобы слабый слабого за ручку держал».

Но К. идет дальше. Он устанавливает полезность социального зла, дабы слабый... не обленился. Вышеприведенная цитата заканчивается так: «А для того, чтобы слабый не обленился и не сделался круглой фефелой, положившись во всем на другого, зло между ними и добро смешано в нужную меру и вес».

Но мир, вопреки желаниям Клычкова, потрясен социальными взрывами. Октябрьская революция начисто сметает патриархальную иерархичность. Клычков выставляет последовательную цепь причин всех этих «ненормальностей». Первейший вред заключен в науке. Человек овладел наукой, наука убила душу человеческую (широкую «русскую душу»), богом данную. «Из барской зевоты родилась наука, скука ума, камень над гробом незрячей души: плавает в этой науке человеческий разум, как слепой котенок в ведре... Придет в свой час строгий хозяин, начнет разметать духовную пустоту, увидит ведерко, и вот тогда-то котенок и полетит на луну...» («Последний Лель»).

Мир должен быть душевен, прост, как природа, как первобытная земляная сила.

Пользуясь вопросами о душе, зловредности науки и т. п. как трамплином, К. делает скачок непосредственно к политической оценке «момента». Он не называет вещей их собственными именами, а прибегает к символам. Город с его фабричными трубами является для него синтетическим символом всего социалистического строительства, нарушившего «связь времен». Город — это порождение науки, материализма—К. ненавидит лютой ненавистью. Одна из глав «Последнего Леля» начинается лирически-философским живописанием города. Глава эта называется «Выдуманные люди». Город, городские люди—выдуманные. Это — марево, бесовское навождение. Город, железо, машина, фабрика не только нарушили первобытную «идиллию», но подрывают и основу основ кулацкого накопительства — религию, церковь. «Город, город, под тобой и земля не похожа на землю... Убил, утрамбовал ее сатана чугунным копытом, укатал железной спиной, катаясь по ней, как катается лошадь по лугу в мыле... Оттого и выросли на ней каменные корабли, оттого она вытянула в небо несгибающиеся ни в грозу, ни в бурю красные пальцы окраин—высокие, выше всяких церквей и соборов—красные фабричные трубы...» И городской темп тоже конечно от сатаны. Он доводит К. до отчаяния, ибо этот напор, энергия—прямая угроза первобытному, патриархально-кабальному «спокойному» укладу стародеревенской жизни. Городу, машине, науке противопоставлена природа. Девственная природа страхует от социальных изменений, сдвигов, от изменений, в первую очередь, производственных отношений. Если машина, наука, прогресс не вмешиваются в дела природы, если никто не угрожает ее (природу) использовать скорее и лучше (недаром кулацкие писатели так яростно ненавидят урбанистический темп)—у кулака налицо все гарантии, что именно он, экономически более крепкий, «зажиточный» проэксплоатирует ее для приумножения своих накоплений, использовав живую силу «меньшой братии».

То, что наметили остальные россеяне, К. блестяще свел в своих строках о природе—книге золотой, к-рую старец «потерял во темном лесу». Перед нами наука, книга материализуется в самой природе, в самом акте потребления, тем самым как бы замыкая круг пытливости и исканий и передавая крестьянскую массу в руки богатею. В романе «Чертухинский балакирь» К. расшифрованно демонстрирует тоску по невозвратному прошлому, которое для К. не хуже (вернее — лучше) настоящего. Смешно, по его мнению, говорить о каком-то изменении крестьянства, об его продвижении вслед за пролетариатом. «Потому что последний мужик свалится с земли, как с телеги, когда земля на другой бок повернется, а до той поры все может изгаснуть, а мужик как был мужиком, так и будет... по причине своей выносливой натуры». Старая мужицкая жизнь, по К., и есть подлинная, настоящая, широкая и раздольная. «А было время — и лешие были, и лес был такой, что только в нем лешим и жить, и ягоды было много в лесу, хоть объешься, и зверья всякого-разного, как из плетуха насыпано, и птица такая водилась, какая теперь только в сказках да на картинах, и верили в них и жили, ей-богу, не хуже, чем теперь живут мужики».

В лице К. кулацкая художественная литература, повторяем, имеет своего самого блестящего представителя. Прекрасный «народный» яз., пользование всем богатством русского фольклора, исключительное владение сказовой формой, умелое (не назойливое) пользование ритмической прозой—все это ставит Клычкова в ряды первоклассных мастеров слова.

Констатируя все это, нельзя не подчеркнуть полное соответствие содержания и формы у К. Это объясняется его исключительно «чистым» классовым существом. Критики, ограничивающиеся только констатацией у К. огромного мастерства по части «русского стиля», весьма недальновидны. Одними разговорами о мастерстве—как бы оно значительно ни было—здесь ограничиться нельзя. «Русский стиль» в своем стопроцентном применении—не только прием, но и активное выражение соответствующего содержания. А К. в этом отношении действительно стопроцентен, и стиль его вызывает не только восхищение, но и оскомину квасного патриотизма и национализма довоенного образца.

Библиография: I. Потаенный сад, Стихи, изд. 2-е, М., 1918; Бова, М., 1918; Кольцо Лады, Стихи, М., 1919; Дубравна, М., 1919; Домашние песни, V кн. стихов, М., 1923; Гость чудесный, Избр. стих., М., 1923; Двенадцатая рота, Рассказ, М., 1925; Сахарный немец, Роман, М., 1925; Чертухинский балакирь, Роман, с предисл. Г. Лелевича, М. — Л., 1926; Серый барин и др. рассказы, Харьков, 1926; Последний Лель, Роман, Харьков, 1927; Талисман, Стихи, М. — Л., 1927; Князь мира, Роман, М., 1928; Откровенная лира, 1928; В гостях у журавлей, VII кн. стихов, М., 1930; Ряд критических статей Клычкова разбросан в «Литературной газете», «Красной нови» и др.

II. Гумилев Н., Письма о русской поэзии, П., 1923; Родов С., В литературных боях, М., 1926; Дивильковский А., На трудовом подъеме, «Новый мир», 1926, VII; Беккер М., Два мира, «Октябрь», 1927, III; Машбиц-Веров И., Сергей Клычков, «На литературном посту», 1927, VIII; Горбачев Г., Современная русская литература, изд. 2-е, М., 1930; Бескин О., Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика, М., 1930.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, М. — Л., 1928. *О. Бескин*

КЛЮЕВ Николай Алексеевич [1887—]— поэт. Родился в крестьянской семье; литературную деятельность начал в 1912. К. является одним из виднейших представителей кулацкого стиля в русской лит-ре, оформившегося перед войной 1914 на основе форсированного выделения «хозяйственных мужичков» (столыпинские отруба и хутора). Поэтические черты этого стиля — стремление отрицать классовую борьбу в деревне, представив ее как патриархально-идиллическое единство; резкая вражда к городу, разрушающему эту идиллию, рисуемую в религиозно-мистических и фантасти-

ческих тонах, и стремление конфликтом города и деревни (взятых вне их социального расслоения) подменить те классовые конфликты, которые развертываются в подлинной деревне (это и ведет к отрыву от реальности и фантастико-мистическому изображению несуществующей деревни); наконец заостренно-враждебное отношение к социалистической революции и социальной перестройке, к-рое она с собой принесла. В ряде стихотворений К. с особенным пафосом развертывает идиллические сусальные картины своей деревни, поэтизируя каждую мелочь в ней и превращая ее в совершенно особый мир: «В селе Красный Волок пригожий народ,/Лебедушки-девки, а парни, как мед,/ В моленных рубахах, в беленых портах,/С малиновой речью на крепких губах».

Эта «Избяная Индия» и является единственной носительницей творческого начала для К.: «Осеняет словесное дерево,/Избяную дремучую Русь». В ней для К. заключается все подлинное, ценное:

«Олений гусак сладкозвучнее Глинки,
Стерляжья молоки Верлена нежней,
А бабкина пряжа, печные тропинки
Лучистее славы и неба святей».

Понятно, что изменение этого уклада, те новые моменты в жизни деревни, к-рые связаны в деревне с процессами, протекающими в городе, вызывают у К. резкую вражду: город он трактует как носителя бесовского начала в противовес божественному началу деревни; город для К. — «ад электрический». «Книги-трупы, сердца папиросные, ненавистный творцу фимиам», «Город-дьявол копытами бил, устрашая нас каменным зевом».

Характерно, что в дни империалистической войны К. мотивировал патриотизм своих оборонческих стихов тем, что в лице Германии на Русь ополчился мир машинной техники и городской культуры.

Вся эта система отношений к действительности, четко намечающаяся еще до Октября, это прославление богатой, сытой, «божеской», деревни естественно определяет и его отношение к революции. Первоначально, поскольку окончательная ликвидация дворянства совпадала с интересами кулачества, К. приемлет революцию, но уже здесь у К. выступает совершенно специфическое ее понимание:

«Обожимся же, братья, на яростной свадьбе
Всенародного сердца с Октябрьской грозой,
Пусть на полке Тургенев грустит об усадьбе,
Исходя потихоньку бумажной слезой».

Революция с самого начала трактуется К. в тех же религиозных и даже монархических тонах («Боже, свободу храни, Красного государя коммуны»), понимается только как революция мужицкая: «Пробудился народ-Святогор», «ставьте свечи мужицкому спасу» и т. д.

Даже образ Ленина дается в религиозно-народнических тонах («Есть в Ленине керженский дух, игуменский окрик в декретах»).

Пролетарская революция и ее вождь гримируются под кулака, происходит сусально-националистическое и византийски-церковное искажение лица революции, выраженное в максимально-реакционной форме.

Это своеобразное кулацкое «приятие» буржуазно-демократических завоеваний революции органически связано еще со стихами Клюева о революции 1905, резко враждебными помещичьему строю, но расплывчатыми и религиозными, стилизованными под старинку.

Однако по мере развития революции К. резко начинает от нее отталкиваться, снова развивая мотивы той же «особой» деревни, идущей по своим, «высшими силами» начертанным путям. Революция идентифицируется с тем же дьявольским городом, она разрушает клюевскую сусальную деревню:

«Древо песни бурею разбито,
Не триодь, а Каутский в углу».
«Облетел цветок купальской веры,
Китеж-град—ужалил лютый гад».

И К. остается только обращаться с мольбой к «Егорью» — «страстотерпец, вызволь, цветик маков». Революция разрушает старый уклад и поэтому яростно «разоблачается»:

«Вы обетали нам сады
В краю улыбчиво далеком.
На зов пошли — чума, увечье,
Убийство, голод и разврат...
За ними следом страх тлетворный
С дырявой бедностью пошли,—
И облетел ваш сад узорный,
Ручьи отравой потекли».
«Не глухим бездушным словом
Мир связать в снопы овинные».
«И цвести над Русью новою
Будут гречневые гении».

Эта враждебность к пролетарской революции, постепенно разрушающей базу кулачества в деревне и наконец ликвидирующей его как класс, и является доминантой послеоктябрьского творчества К., она же и вызывает весь тот культ старой, красочной, патриархальной деревни, которую он дает в своих исключительно изощренных в изобразительном отношении стихах. Эту свою установку на «старину» он демонстративно подчеркивает напр. в своем предисловии к сб. «Изба в поле» [1928], завляя, что «знак истинной поэзии — бирюза. Чем старее она, тем глубже ее зелено-голубые омуты...»

Поэмы «Деревня» и «Плач по Есенину» [1927] — совершенно откровенные антисоветские декларации озверелого кулака. К. открыто проклинает революцию за разоблачение мощей и т. д. и предрекает, что «мужик сметет бородою» новое татарское иго. Так развертывается социальная сущность клюевской «старорусской» эстетики.

Мироощущение вымирающего кулачества, цепляющегося за прошлое и отталкивающегося от революции, и выражено в творчестве К. как одного из наиболее ярких представителей кулацкого стиля, среди к-рых следует назвать Клычкова, Орешина, раннего Есенина и др. — *см.* «*Кулацкая лит-ра*».

Библиография: I. Песнослов, кн. I, изд. ЛИТО НКП, П., 1919; То же, кн. II, П., 1919; Медный Кит, изд. Петр. совдепа, П., 1919; Песнь солнценосца, Земля и железо, изд. «Скифы», Берлин, 1920; Избяные песни, изд. «Скифы», Берлин, 1920; Львиный хлеб, изд. «Наш путь», М., 1922; То же в изд. «Скифы», Берлин, 1922; Четвертый Рим, изд. «Эпоха», П., 1923; Мать суббота, изд. «Полярная звезда», П., 1923; Ленин, Гиз, П., 1924; Изба в поле, М., 1928.

П. Каменев Ю., Литературные беседы, Н. Клюев, «Звезда», 1912, № 10; Троцкий Л., Литература и революция, изд. 2-е, М., 1924; Шапиршгейн-Лерс Я., Общественный смысл русского футуризма, М., 1922; Лелевич Г., Окуланенный Ленин, сб. «На литературном посту», М., 1924; Его же, Литературный стиль военного коммунизма, «Литература и марксизм», 1928, II; Князев В., Ржаные апостолы (Клюев и клюевщина), изд. «Прибой», П., 1924; Безыменский А., О чем они плачут, «Комсомольская правда», 5/IV; Бескин О., Кулацкая художественная литература и оппортунистическая критика, Изд. Комакадемии, 1930.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М.—Л., 1928.

Л. Тимофеев

КНИГА с точки зрения технически-производственной—совокупность рукописных или печатных листов, объединенных одной обложкой или переплетом. Обычно термин при-



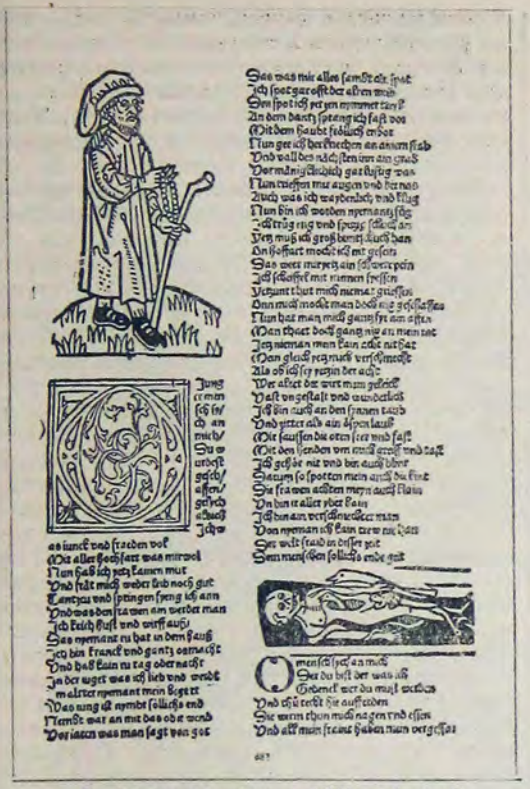
Страница инкунабулы («Нюрнбергская хроника» Шеделя, 1493). Архитектурно-целостное построение страницы (рис. 3)

лагается только к К., исполненным печатным способом. Развитие К. как целостного организма неразрывно связано с развитием лит-ры. Изменение лит-ых стилей, обусловленное социальными факторами, соответственно меняет не только стиль книжной графики (произведений изобразительного искусства иллюстративного или декоративного характера, рассчитанных на помещение в К.), но и определяет весь внешний облик К.—шрифт, построение страницы и т. д. К. как совокупность листов появляется впервые в самом начале нашей эры. Римский писатель Марциал [I в.] говорит как о новшестве — о четырехугольных книгах, состоящих из листов, вложенных один в другой и сшитых на месте сгиба. Эта форма рукописи, вытесняя постепенно прежнюю форму (свиток), окончательно утверждается к V в.

Средневековая рукописная книга в Европе изготовлялась гл. обр. монахами. Расцвет монастырской переписки относится к IX—XIII вв. К XII—XIII вв. в процессе работы установилось строгое разделение труда. Одно лицо (scriba) писало текст, другое (rubricator) — заголовки и красные строки, инициалы и рисунки исполнялись также специальным лицом (illuminator) и т. д. Художественное оформление рукописи достигало очень большой высоты (рис. 1), причем наиболее совершенные образцы рукописных К. относятся к XIV и XV вв. Писались рукописные К. на пергаменте. Бумага появляется в Европе впервые в XII веке (из Китая, где она была известна уже в I в. нашей эры) и широко распространяется только в XIV—XV вв.

Производство рукописных К. было большим и тяжелым трудом. Одна К. переписывалась месяцы, а подчас и годы. «Как радуется жених при виде невесты своей, так радуется писец при виде последнего листа списанной им книги; как радуется купец получению барыша или кормчий — прибытию на пристань, или странник — возвращению в отечество, так точно радуется и списатель книги окончанию своего труда» — гласит последняя страница одной из древнейших русских рукописных К. Долгая и трудная работа письма и украшения К., дорогой материал, драгоценнейший переплет — все это придавало рукописной К. огромную ценность. В экземпляре Библии Национальной библиотеки в Париже имеется 5 122 книжных украшения, стоимость к-рых (без стоимости самой К., т. е. пергамента, переплета, переписки) равна 82 тыс. фр. золотом. Так. обр. рукописная К. обслуживала только верхи средневекового общества— феодальную знать и духовенство. Круг потребителей К. был весьма ограничен, как ограничено было и распространение грамотности.

В дальнейшем этот круг значительно расширяется за счет новых социальных групп. К XIII в. в городах появляются профессиональные переписчики — миряне, к-рые пишут не только по-латыни, но и на национальных яз. Занимаются перепиской и студенты. Она становится очень быстрой, появляется громадное количество ошибок. Художественно оформленные рукописи попадаются реже. Однако с развитием торгового капитала переписка не в состоянии удовлетворить спроса на К., мысль направлена в сторону изыскания более совершенного способа размножения оригинала. Способ этот подсказывается гравюрой на дереве, известной в Европе с конца XIV или начала XV вв. и служащей



Средневековая листовка [XV в.] (рис. 2)



Иллюстрация из нитгартова перевода «Евнуха» Теренция, 1486. Двухмерное изображение (рис. 4)

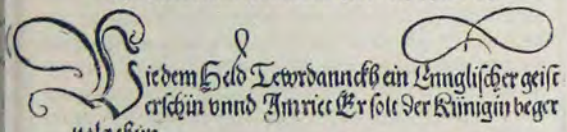




Иллюстрация из «Tewrdannck». Изображение трехмерности — основная задача художника. Точное пространственное взаимоотношение фигур (рис. 6)



Портрет. Гравюра на дереве Т. Штиммера [конец XVI в.]. Характерная для эпохи перегруженная рамка (рис. 7)

для изготовления картин-листовок духовного содержания, а также и для изготовления игральных карт.

В самом деле, первые печатные К., оттиснутые с цельных досок и богато украшенные художником (напр. «Biblia pauperum», «Ars moriendi» и др.— первая половина XV в.), ведут свое начало от деревянной гравюры.



Иллюстрация из «Рейнеке де Фос», 1498. Два события, последовательных во времени, на одном изображении (рис. 5)

Ксилография — старший брат книгопечатания. Первые резчики гравюры, рядовые ремесленники, изготовлявшие картинки для поучения и назидания малограмотных масс средневековья, положили начальный камень печатной К. (рис. 2). Несколько листовок, соединенных вместе, образуют К. Действительно страницы первых печатных К. представляют ряд гравюр с небольшим пояснительным текстом, вписанным от руки. Позднее текст также режется на дереве. На следующем этапе страница состоит целиком из резанного на целой доске текста. На этом книгопечатание конечно не могло остановиться. С дальнейшим укреплением торговой буржуазии спрос на печатное произведение растет. Если раньше малограмотному крестьянину или ремесленнику нужна была только картинка, то теперь возникает потребность в К. с большими текстовыми массами. И эта потребность наталкивает (приблизительно в 1447) на изобретение печатания с набора, составленного из отдельных литер. Честь изобретения принадлежит Иоганну Гутенбергу. С этого момента основным в К. становится текст. Графическое изображение принимает характер иллюстрации.

Художественная ценность первопечатных К. огромна. Каждая страница является архитектурно-целостной единицей (рис. 3). И над шрифтом и над рисунком одинаково работает художник. Единство шрифта и рисунка зависит, с другой стороны, от единого технического способа печати текста и иллюстрации: с резанной на дереве выпуклой формы. Это имеет место и при дальнейшем техническом развитии книгопечатания, когда стали употребляться литые металлические буквы. И в этом случае при изготовлении формы для литья (матрицы) резалась первоначально на металле выпуклая буква (пунсон). Так. обр. резаной иллюстрации попрежнему соответствовала резаная буква.

Но есть и более глубокая социологически обусловленная причина органической целостности первопечатной книги. Историки искусства обычно различают два архитектурных стиля: 1. тектонический, или конструктивный, 2. декоративный и декоративно-орнаментальный, или деструктивный. Тектонический стиль характеризуется прежде всего практической целесообразностью, четкостью и определенностью каждой отдельной части. Элементы украшения подчинены целому. В деструктивном стиле части целого теряют свою функциональную ценность. Живописно прочувствованные украшательные элементы нарушают целостность, разрушают тектонику архитектурных форм. Украшение становится самоцелью. Конструктивный и деструктивный стили, постоянно чередуясь, сменяют друг друга. Это чередование не случайно. «Декоративный... стиль совпадает с эпохами, когда архитектурное мышление сменяется мышлением живописным... За этой сменой... лежит однако социально-экономический процесс... Растущее богатство, накопление материальных благ освобождает господствующий класс от элементарных жизнепрактических нужд и направляет освобождающиеся силы и энергию на эстетизацию всякого жилища... и... предметов обихода. Тектоническая целесообразность уступает место декоративному эстетизму... Наконец, поскольку в тектоническом стиле преобладающее значение имеет математически-линейная организация материала, в нем сказывается интеллектуалистическое умонастроение, характерное для восходящего класса, а поскольку в деструктивном стиле преобладает принцип декоративности, в нем отражается гедонистическое умонастроение, свойственное классу господствующему; там же, где декоративный элемент совершенно затемняет первоначальную практическую целесообразность, в этом явлении сказывается умонастроение класса упадочного» (Фриче В., Социология искусства, Гиз, 1926, стр. 84—85).

Чередование этих двух стилей определяет и внешность К., каждая страница к-рой является архитектурно организованной плоскостью. Буржуазия, восходящая как класс, создает исключительную по своей архитектонической целостности и организованности К. XV и начала XVI вв. Еще при жизни Гутенберга К. достигла своего логического завершения. Если его работы украшаются только рисованными от руки декоративными элементами (напр. «Библия в 42 строки»), то А. Пфистер из Бамберга дает иллюстрированные издания (древнейшие из известных), где печатание букв и изображений приведено к внутреннему единству — «Der

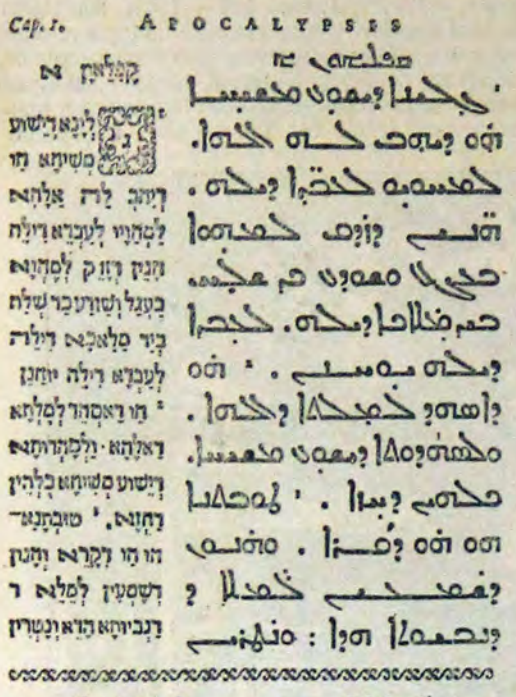
Edelstein» [прибл. 1461], «Der Rechtsstreit des Menschen mit dem Tode» и др.—все с многочисленными деревянными гравюрами, раскрашенными от руки. При этом гравюра, украшающая сначала только верх или низ страницы, врастает затем в текст, становясь его неотделимой частью.

Выступление на мировую арену буржуазии отражается также и на проблеме иллюстрации, причем эта проблема разрешается в соответствии с лит-ыми проблемами. В литературе мистицизм и символизм Данте, его священной поэмы о потустороннем мире, сменяются реализмом Бокаччо — его «Декамероном». Тот же процесс (несколько позже по времени) происходит и в иллюстрации. Первоначальная средневековая иллюстрация символична и аллегорична. Изображается не вещь, а скорее условный символ вещи. Изображение двухмерно, глубина отсутствует. То, что находится г л у б ж е, изображается на двухмерном рисунке в ы ш е (рис. 4). События и вещи изображаются не в пространстве, а во времени, причем часто на одном рисунке представлено несколько последовательных во времени событий (рис. 5, *см.* также рис. «ЛЭ», т. III, стр. 153—154). Мироощущение торговой буржуазии делает иллюстрацию реалистичной. Если раньше изображение реальной вещи было символично, то теперь даже символ становится реалистичным (*см.* «Апокалипсис» Дюрера, «ЛЭ», т. I, стр. 189 — 190). Вводится новый элемент — пространство. Мир в графическом изображении становится трехмерным, обретает глубину. Каждый предмет, каждая вещь имеют точно определенное место в пространстве (рис. 6). Трехмерное изображение находится в прямой связи с широким расцветом искусства вообще и его технического мастерства в частности, стимулированного подъемом буржуазно-капиталистического хозяйства, когда мировая торговля и захватнические устремления расширяют границы познаваемого мира. К началу XVI в. К. достигает величайшего расцвета, — напр. выпущенная в 1517 рыцарская поэма «Tewrdannck» Максимилиана Пфинцинга с гравюрами на дереве, рисованными (и в некоторых экземплярах раскрашенными от руки) художником Г. Шауффелейном. Типографское искусство использует здесь все возможные для того времени достижения техники. Затем начинается упадок книжного искусства, одновременно с упадком деревянной гравюры. Великие мастера, уделявшие прежде значительную долю своего внимания дереву (Дюрер и др.), начинают



Титульный лист к произведениям Опица, характерный для XVII в. (гравюра на меди) (рис. 8)

все более тяготеть к металлической гравюре и, вместе с нею, к орнаментально-декоративным моментам. Изменение характера книж-


Cap. I. APOCALYPSIS

CAPVT I.

1 REVELATIO Iesu Christi, quam dedit ipsi Deus ad indicandum servis suis ea quæ oportet fieri cito, & manifestavit, quũ misit per angelum suum, servo suo Iohanni. 2 Qui testatus est verbum Dei, & testimonium Iesu Christi, omnia quæ vidit. 3 Beatus est qui legit, & illi qui audiũt verba prophetiæ hujus, & servant

ΚΕΦ. Α'.

1 Ἀποκάλυψις Ἰησοῦ Χριστοῦ, ἣν ἔδωκεν αὐτῷ ὁ Θεὸς, δεῖξαι τοῖς δούλοις αὐτοῦ ἃ δεῖ γενέσθαι ἐν τάχει· καὶ ἐσήμανεν ἀποστείλας διὰ τοῦ ἀγγέλου αὐτοῦ τῷ δούλῳ αὐτοῦ Ἰωάννῃ· 2 ὃς ἐμαρτύρησε τὸν λόγον τοῦ Θεοῦ, καὶ τὴν μαρτυρίαν Ἰησοῦ Χριστοῦ, ὅσα εἶδε. 3 Μακάριος ὁ ἀναγινώσκων, καὶ οἱ ἀκούοντες τοὺς λόγους τῆς προφητείας, καὶ τηροῦντες τὰ

Шрифты Эльзевиров [1630] (рис. 9)

ной графики стоит в тесной связи с изменением лит-ого стиля. Это особенно наглядно там, где лит-ое произведение и графическое изображение тесно соприкасаются друг с другом. Если прежде гравюры Себастиана Бранта находились в полном стилистическом согласии с произведениями его музы — то в таком же согласии находятся теперь произведения Иоганна Фишарта с гравюрами его друга и союзника Тобиаса Штиммера, которые Фишарт сопровождает рифмованными изречениями. Простота композиции исчезает. Та же витиеватая перегруженность, та же барочная манерность, которая проходит через сатирические рассказы Фишарта, живет и в деревянной гравюре (рис. 7). И подобно тому как творчество Фишарта окрашено влиянием француза Рабле,—в напыщенной декоративности книжной графики господствует уже романский вкус. Графическая трактовка рисунка, к-рой так соответствует рационалистический характер обрезной (резанной на продольном слое дерева) деревянной гравюры, заменяется трактовкой живописной — и медная гравюра занимает главенствующее место в графике. Победа живописного момента — в изобразительном искусстве вообще и в книжной графике в частности — не случайна. Она также обусловлена в конечном счете причинами социально-экономического порядка.

Линейность с ее четкостью и определенностью соответствует «активно-рационалистическому» мироощущению, живописность— «пассивно-наслажденческому и гедонистическому». Оба эти мироощущения соответствуют двум моментам в развитии класса. «Художник восходящего, борющегося, производственного класса — рационалист — передает свои ощущения от мира помощью линий, художник господствующего, производственно-пассивного, гедонистически настроенного класса воспроизводит мир эмоционально посредством красок» (Фрич е, цит. сочин., стр. 93).

Процесс победы элементов стиля барокко *(см.)* в книжной графике идет параллельно с тем же процессом в лит-ре. Тот же стиль господствует в лит-ре конца XVI, XVII и части XVIII вв. В противовес Ренессансу с его реалистической, несколько грубоватой манерой письма, с его стройностью и известной простотой лит-ой формы — в лит-ре барокко господствует вычурность, причудливость и склонность к аллегориям (столь характерные и для книжной графики этой эпохи). Орнаментика становится самоцелью. Обычными явлениями в поэзии становятся стихотворения в форме креста, бокала, колонны и т. п. Увлечение «мишурой» (по выражению Буало), декоративной вычурностью, затемняющей фабулу, имеет место во всей Европе: Л. Гонгора (Испания), Д. Марино (Италия), Лилли (Англия), «прециозные» из отеля Рамбулье (Франция) и т. д.

Одновременно с этим происходит важнейший перелом в существовании К.: она перестает быть уникальным произведением искусства, становясь все в большей и большей мере товаром, предметом широкого потребления. Культурный расцвет Европы XVI—XVII вв. с десятками открывающихся один за другим университетов и большим количеством средних школ, с грамотностью, почти обязательной для буржуазии и распространившейся также среди «низших» классов, вызывает огромный спрос на книгу. Рынок требует дешевого печатного произведения. И книгоиздатели-промышленники (Альд Мануций, Плантин, Эльзевиры и другие) удовлетворяют этому требованию. Заботам художника поручается только фронтиспис — обычно аллегорического характера,— дающий представление о содержании К. и выполненный гравюрой на меди. Фронтиспис вызван соображениями коммерческого характера: продавец учитывает то обстоятельство, что покупатель смотрит прежде всего на первую страницу (рис. 8).

Вопрос о стоимости К. становится превалирующим. Учитывая это обстоятельство, книгопродавцы (напр. Эльзевиры) умудряются томик в несколько сот страниц в пер-



Рис. 1. Страница французской рукописи I-й половины XIV в. («Песня об Александре»)



Рис. 16. Фото-иллюстрация из романа «Totote»



Рис. 12. Э. Делакруа. Илл. к «Гамлету»



Рис. 22. Э. Лисицкий. Илл. к «Шести повестям о легких концах» Эренбурга

гаментном переплете продавать по цене примерно 1 рубль золотом, переходя к знаменитым «эльзевировским» форматам К., умещающимся в кармане (8,8×4,4 см. и 13,2×6,6 см.), с соответственным четким, ясным и изящным шрифтом. Львиная доля заботы о внешности К. переносится на шрифты, рисунок к-рых заказывается напр. такому мастеру, как Ван-Дейк (рис. 9). Вполне естественно, что капиталистическая погоня за дешевизной все более и более отражается на внешности книги. В течение столетия—с середины XVII до середины XVIII вв.—идет регресс типографского искусства. Еще одна причина дурно влияет на художественный облик К. XVII и XVIII вв. характеризуются появлением бесконечного множества анонимных книг — без указания автора, издателя и места издания, —а также книг с выдуманной фамилией (подчас смешной, подчас дерзкой) издателя и с вымышленным местом печатания (напр. Мыс Доброй Надежды; Пекин; Москва; в 100 верстах от Парижа; в Константинополе, в печатне султана; в папской типографии в Ватикане; везде и нигде и т. п.). Все это вызывалось жесточайшими, вплоть до смертной казни, репрессиями против печатного слова. Вполне естественно, что издатель, продавая книгу из-под полы и рискуя не только своей безопасностью, но и вложенным капиталом, мало заботился о красоте. До второй половины XVIII в. роскошно издаются почти исключительно описания коронаций королей, фейерверков и т. п.

Ко второй половине XVIII в. (а век этот стоит под знаком господства французской К.) наряду с дешевой, невзрачной К.,—учебником, классиками, политическим трактатом,—обслуживающей широкие массы буржуазного мещанства, пышно расцветает роскошное издание, украшенное медной гравюрой первоклассных мастеров, где живописная тенденция (свойственная, как было указано выше, пассивно-наслажденческому и гедонистическому мироощущению) достигает своего апогея. Здесь сосредоточиваются шедевры книжной графики, к-рая служит отныне потребностям богатых классов (дворянства и тяготеющих к нему слоев буржуазии), ибо графика еще в большей степени, чем живопись, «равняется по хлебу». Целая плеяда художников (Буше, Фрагонар, Эйзен и др.) и граверов (Шоффар, Ле-Мир, Лонгей и др.) отдает свои таланты К. Появляются такие работы, как «Воссасе» [1757], «Contes et nouvelles en vers» Ла Фонтена [1762], «Les Baisers» и «Fables» Дора [1770 и 1778], «La Pucelle d'Orléans» Вольтера [1789] и целый ряд других. Иллюстрация подчас становится важнее текста: «Acajou et Zirphile» Дюкло [1744] украшена рисунками Буше, к-рые предназначались сначала для другой К. К. не вышла, и Дюкло приписал текст к готовым рисункам.

И здесь также накладывает свою властную руку эпоха. Жизнь аристократии XVIII века протекает под знаком наслаждения, к-рое становится все лихорадочнее по мере того как близится гибель. К. становится утонченной и чувственной, подчас откровенно эротической. Таковой же становится и книжная графика, к-рая использует впервые в качестве иллюстрационного мотива изображение нагого, гл. обр. женского, тела.

Живописные тенденции книжной иллюстрации находят свое логическое завершение в цветной гравюре («Нахальные сочинения» Ваде, 1796, с 4-цветными гравюрами



LE MOIS DE MAI,

POËME.

Environné des Jeux, des Graces ingénues,
Porté par les Amours sur un trône de nues,
Le Mois de Mai descend; la Terre lui sourit,
Les flots plus librement serpentent dans leur lit;
D'une prodigue main il seme la verdure,
Et lève le rideau qui cachoit la Nature.
Restaurateur du Monde, il change en sels féconds
Ces longs tapis d'albâtre étendus sur les monts,
Et, répandant au loin sa vapeur fortunée,
Il émaille de fleurs le cercle de l'année.

Типичная для XVIII в. страница с виньеткой, выполненной гравюрой на меди (рис. 10)

Монсьо, «Потерянный и возвращенный рай» Мильтона, 1791, с 12 гравюрами в красках, и т. п.). Роскошная К. нуждается в роскошном переплете; ее переплетают в сафьян с позолотой, имитирующей кружева, с внутренней обклейкой крышек шелком и кожей (переплетчики Дером, Падлу и другие). Но у книги XVIII в., — галантной и изящной, — есть одно уязвимое место: текст и книжная графика живут самостоятельно, отдельно друг от друга. Органическое единство К. утеряно. Книжная графика существует в К. или как отдельная страничная иллюстрация или как виньетка и концовка (рис. 10. Образцы страничной иллюстрации *см.* «ЛЭ», т. IV, стр. 448 и 672). Для

печатания последних приходится прибегать к различным ухищрениям: страница с виньеткой печатается (вместе с текстом) с метал-



DE L'HARMONIE

DE LA LUMIERE

ET

DES COULEURS.

JUSQU'ICI ces Réflexions ont eu pour but des objets réels Mais la Lumiere ſemble ne préſenter aux yeux rien de corporel ; & l'ombre, qui n'eſt autre choſe que la privation de la lumiere, eſt une pure abſtraction.

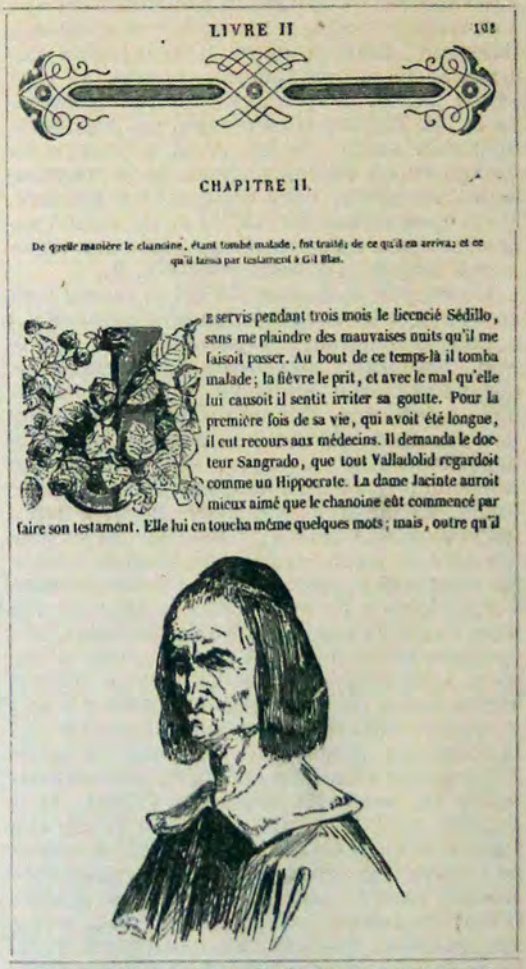
Cependant, non-ſeulement on imite la lumiere & l'ombre, mais on parvient encore à déterminer, avec préciſion, ce que la lumiere, en partant d'un point donné, peut éclairer de parties d'un objet, & ce qu'elle en laiſſe dans la privation.

Страница из «L'art de peintre». Четкая конструкция построения страницы (рис. 11)

лической гравюры, затем идет ряд страниц набора и под конец — напечатанная также металлической гравюрой страница с концовкой. Совершенно очевидно, что это создает разнобой в едином организме книги. Мастера К. XVIII в. часто понимали неувязку шрифта с металлической гравюрой: К. иногда печаталась вся сплошь с металлических досок, причем текст также гравировался (напр. «Fables choisies, mises en vers par J. de La Fontaine», Paris, 1765).

Роскошнейшая иллюстрированная книга XVIII в. не создана однако исключительно потребностями дворянства. Торговые магнаты и буржуазные земельные рантье, тяготеющие к дворянской культуре, являлись меценатами и покровителями искусства 30-х — 70-х годов XVIII века. Самое блестящее нзд. «Contes» Ла Фонтена называлось изданием fermiers généraux от «Ferme générale» — общества по откупу налогов, организованного на началах синдиката. Душой общества был Ла Попелиньер, написавший книгу «Картины нравов нашего времени», к-рая была отпечатана для него в о д н о м экземпляре и украшена 18 прекрасно исполненными порнографическими миниатюрами.

Буржуазный классицизм последних десятилетий восемнадцатого столетия в лит-ре Франции (а также Германии и Италии) отражается и в изобразительном искусстве, а отсюда и на внешнем облике К. Классицизм является той сдерживающей тенденцией в К. конца XVIII века, к-рая предохраняет ее от элементов упадочничества. Ряд изданий стремится к классической строгости (поскольку это удается при базировании на металлической гравюре). Оформление книжной страницы пытается итти от четкой конструктивной организованности, от традиций Ренессанса (см. напр. «L'art de peintre. Poème avec les réflexions sur les differentes parties de la peinture», par M. Watelet, Paris, 1760). Эта тенденция (рис. 11) не является изолированной в общем развитии культуры — она идет параллельно лит-ым тенденциям. Рационализм, характерный для всей культурной жизни Франции XVII в., вызывает особый лит-ый стиль — классицизм, который


LIVRE II 101

CHAPITRE II.

De quelle manière le chanoine, étant tombé malade, fut traité de ce qu'il en arriva; et ce qu'il laissa par testament à Gil Blas.

J'servis pendant trois mois le licencié Sédillo, sans me plaindre des mauvaises nuits qu'il me faisoit passer. Au bout de ce temps-là il tomba malade; la fièvre le prit, et avec le mal qu'elle lui causoit il sentit irriter sa goutte. Pour la première fois de sa vie, qui avoit été longue, il eut recours aux médecins. Il demanda le docteur Sangrado, que tout Valladolid regardoit comme un Hippocrate. La dame Jacinte auroit mieux aimé que le chanoine eût commencé par faire son testament. Elle lui en toucha même quelques mots; mais, outre qu'il

Романтическая книга. Случайно вкомпанованная иллюстрация разрушает страницу (рис. 13)

как бы обновляется в последние десятилетия XVIII в. Подъем классицизма не случаен — он совпадает с революционным моментом в истории западной буржуазии.

К концу XVIII в. подводятся итоги книгопечатному искусству и технике, стоящим на базе ремесленного производства. В итогах имеются: непревзойденные до нашего времени по четкости и красоте шрифты; употребление стереотипа; набор в металлическую верстатку; усовершенствованный печатный станок; введение типометрии — системы типографских мер; высокая техника гравюры на меди. В этой гравюре используются различные способы: меццо-тинто, пунктирный, гравирование путем травления, а также способ печатания цветных эстампов при помощи нескольких медных досок — синей, красной и желтой красками (иногда и четвертой — черной), смешением которых получались все цвета и оттенки. Наибольшей славы в области цветной гравюры достиг Дебюкур, иллюстрировавший между прочим идиллию Мусея «Геро и Леандр» (издание Дидо, 1801).

Великая французская революция наносит смертельный удар роскошной К., стоимость к-рой исчислялась сотнями франков. XIX в. существенным образом меняет облик иллюстрированной К. сообразно с требованиями нового потребителя. Издатель заинтересован в выпуске К. подешевле, попроще, но в то же время достаточно привлекательной. Кожаный переплет все более и более вытесняется картонажем, а затем и бумажной обложкой, к-рую в начале XIX в. начинают украшать рисунком. Художественная обложка вызвана изменившимся способом показа товаров потребителю. Покупатель XVI—XVII вв. заходил в лавку и не спеша осматривал полки, поэтому автор и сокращенное название книги давались на корешке пергаментного переплета. В конце XVIII в. на корешок наклеивался уже особый печатный ярлычок с указанием автора, названия и года издания. К. XIX в. выходит на прилавок, на уличную витрину, товар показывается л и ц о м, к-рое должно привлечь покупателя,— и иллюстрация захватывает обложку. Мысль работает над изысканием дешевого способа исполнения этой иллюстрации и находит его в литографии [1797]. Открыть этот новый способ печати, совершивший целый переворот в деле воспроизведения иллюстрации, выпало на долю Алоизия Зенефельдера, сына бедняка-актера. Дешевизна литографии способствовала тому, что в начале 30-х гг. она, казалось, вытеснила все другие способы воспроизведения книжной графики (рис. 12). Отдельные страничные иллюстрации, иллюстрации в тексте и на обложке украшают К., становясь предметом внимания многочисленных художников во главе с Делакруа (иллюстрации к «Фаусту» Гёте, 1828, и др.). Пышно расцветает карикатура (Гаварни, Гранвиль, Домье, Деверия и др.). Но и литография, подобно металлической гравюре, имеет свое уязвимое место: ее нужно печатать отдельно от текста. И решающую роль в иллюстрированной К. первой половины XIX в. сыграет возрожденная деревянная гравюра, получившая новые возможности — изобретенный еще в 1775 Т. Бьюиком способ резьбы на торцовой доске (из дерева твердых пород, разрезанного поперек слоя, вместо прежних досок, резанных вдоль по слою).

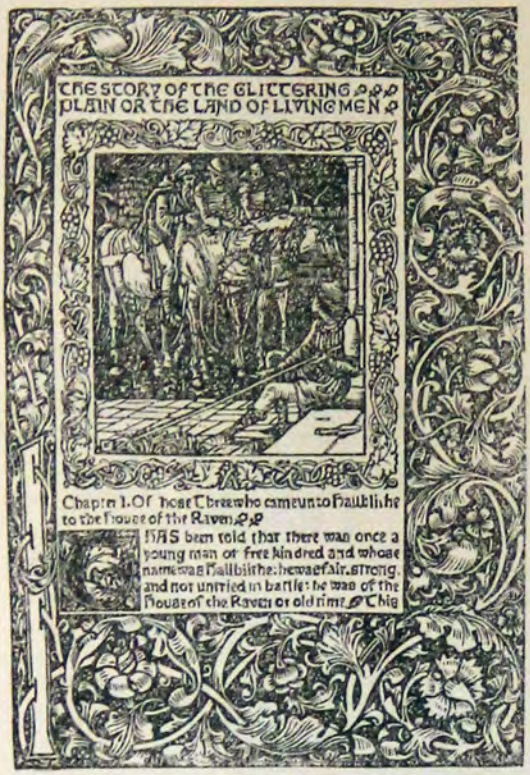


Иллюстрация из «La Femme et le Pantin» П. Моша (деталь). Ремесленная ксилография — вялый, однообразный штрих, не передающий формы (рис. 15)

Это позволяло достигать живописных эффектов, крепко внедрившихся в книжную графику. XVIII в. не дал возможности распространиться «плебейской», по сравнению с изысканной медной гравюрой, ксилографии. В XIX в. она отвечает двум требованиям: дешевизне и тенденции иллюстрации в романтической К. врасти непосредственно в текст. В истории книжной графики романтическая иллюстрация — одна из интереснейших. Она является «иллюстрацией» в буквальном смысле слова (illustro — освещаю), подлинно «освещающей» текст. На всем пути лит-ого произведения художник сопутствует автору, выражая изобразительным материалом то, что не может быть выражено материалом словесным. Характерные черты романтической иллюстрации в точности соответствуют таковым же чертам романтизма в лит-ре, идущего под знаком протеста против классицизма. И в литературе и в графике действует закон противоположности, контраста, антитезы классическим традициям. В иллюстрированной К. второй половины XVIII в. (с ее элементами классицизма) господствовал определенный канон. Место графического материала было строго определено. Это — или заставка, или концовка, или страничная иллюстрация.

Такой канон соответствовал и технике иллюстрации — металлической гравюре, печа-

тавшейся отдельно от текста. Характер иллюстрации как художественного произведения также был строго канонизирован. Лица, фигуры, складки одежды всюду оди-



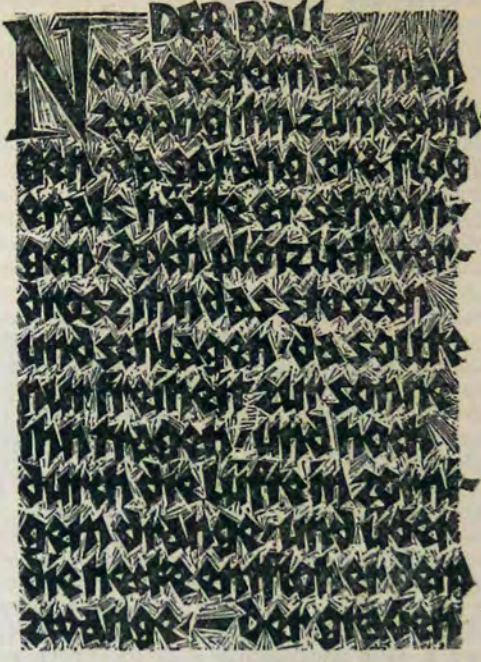
Страница книги, изданной Моррисом (рис. 17)

наково красивы и классически правильны. Индивидуальные черты персонажей стерты. Романтическая иллюстрация начинает изображать человека (и вещь) со всеми его специфическими особенностями и неправильностями, подобно тому как романтизм в литературе начинает выражать индивидуальные жизнеощущения, с особым вниманием останавливаясь на всем своеобразном, отклоняющемся от нормы — например уроды у Виктора Гюго: Квазимодо, Трибулэ, Гуинплэн и т. д.

В противоположность рационализму классической К. страница романтической К. эмоциональна. Иллюстрация не знает определенного места среди текста, вкрапливаясь в него по ходу лит-ого повествования. «Лирический беспорядок», противопоставленный в области романа строгой эпической композиции классиков, характерен и для внешнего вида книжной страницы. В то же время деревянная гравюра, по технике своей одинаковая со шрифтом, в К. XIX в. удачно компануется на странице только случайно. Как правило, книжная графика совершенно не связана композиционно со шрифтовыми массами. Момент иллюстративный довлеет над моментом декоративным, что сказывается и на характере самого рисунка (рис. 13 и 14).

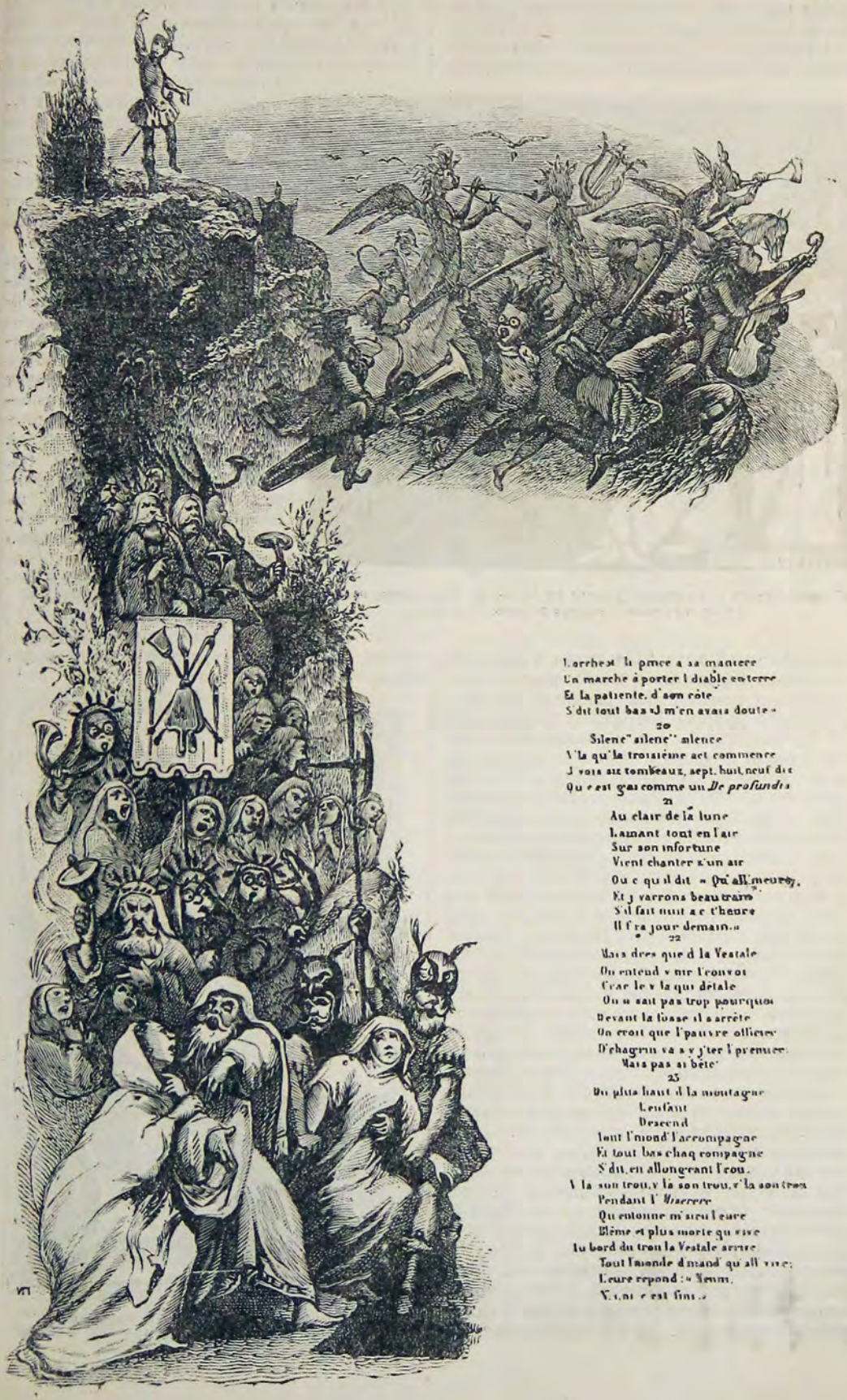
Деревянная гравюра эпохи романтизма оставила целый ряд выдающихся произведений: Беранже [1828], с рис. Деверия; Э. Сю, «La Coucouratcha» [1832], с рис. Т. Жоанно и Моннье; Гюго, «Король забавляется» [1832], с рис. Жоанно. Позднее появились такие шедевры, как 580 гравюр на дереве, рисованных Ж. Жигу, в «Жиль Блазе» Лесажа [1835]; как 756 гравюр Т. Жоанно в в «Дон-Кихоте» Сервантеса [1836]. В 1838 вышла в свет (в издании знаменитого Л. Кюрмера) «Paul et Virginie» Бернардена де-Сен Пьера, с 479 рисунками на 458 страницах, где подчас иллюстрируется каждая фраза.

Требования потребителя — расчетливого буржуа периода накопления—создают характерную особенность издания К. Несмотря на то, что большие тиражи (до 10 тыс. экз.)



Декоративный шрифт, ставший неудобочитаемым [начало XX в.] (рис. 18)

позволяют выпускать К. на веленевой бумаге в полтысячи стр.с таким же количеством иллюстраций—по цене $37^1/_2$ франков, многие крупные издания поступали в продажу не в виде целого тома, а отдельными выпусками (числом до 50), ценою от 25 сантимов до $1^1/_4$ франка. За 2 франка читатель имел еще и переплет из бумажной материи с золотым тиснением. Этот же потребитель создает [1841—1844] особый вид К.—дешевенькие (по 1 франку) альманахи и так наз. «физиологии» («физиология» Парижа, парижанки, денег, буржуа, обманутого мужа, поэта, вина и т. д.), написанные подчас круп-



L'orchest' la pince à sa manière
Un marche à porter l'diable en terre
Et la patiente, d'son côté
S'dit tout bas : J'm'en avais douté.

Silenc'' silenc'' silence
V'là qu'la troisième act' commence
J'vois six tombeaux, sept, huit, neuf d'ici
Qu'c'est gai comme un *De profundis*

Au clair de la lune
L'amant tout en l'air
Sur son infortune
Vient chanter s'un air
Où c'qu'il dit : « Qu'all'meure,
Et j'y varrons beau traire
S'il fait nuit ac l'heure
Il f'ra jour demain. »

Mais dress' que d'la Vestale
On entend v'nir l'convoi
C'est le v'là qui détale
On n'sait pas trop pourquoi
Devant la fosse il s'arrête
On croit que l'pauvre officier
D'chagrin va s'y jeter l'premier
Mais pas si bête

Du plus haut d'la montagne
L'enfant
Descend
Tout l'monde l'accompagne
Et tout bas chaq' compagne
S'dit, en allongeant l'cou,
V'là son trou, v'là son trou, v'là son trou
Pendant l'*Miserere*
Qu'entonne m'sieu l'curé
Blême et plus morte qu'vive
Au bord du trou la Vestale arrive
Tout l'monde d'mand' qu'all' vive;
L'curé répond : « Nemm.
V'là qu'c'est fini. »

ными авторами, с многочисленными гравюрами по рисункам известных художников.

От 40-х гг. XIX в. остались такие памятники ксилографической иллюстрации, как



«Приготовление к визиту». Гравюра на дереве Ф. Валлотона, построенная на белом и черном пятнах (рис. 19)

работы по рисункам А. Менцеля в «Истории Фридриха Великого» и в сочинениях этого немецкого короля, как рисунки Агина к «Мертвым душам» Гоголя, гравированные Е. Бернардским, и т. д. В первые десятилетия второй половины века гравюра на дереве пышно расцветает благодаря Г. Доре, давшему тысячи рисунков к «Озорным сказкам» Бальзака, «Божественной комедии» Данте, «Дон-Кихоту» Сервантеса, к «Неистовому Роланду» Ариосто, басням Ла Фонтена, «Гаргантюа и Пантагрюэлю» Рабле и т. д.

Во второй половине XIX в. книжная графика начинает постепенно хиреть. С течением времени деревянная гравюра становится все более и более ремесленной. Происходит ее механизация. Штрих делается вялым и однообразным (рис. 15). Это захирение ксилографии совпадает с появлением в лит-ре реализма, вызванного к жизни развитием промышленного капитализма. Реализм с его ориентировкой на технику и точные науки, с его стремлением «превратить искусство в орудие познания действительности» (Луначарский) создает иные по сравнению с романтизмом эстетические нормы, требующие в свою очередь иных принципов оформления К. Прочное место в книжной графике занимают фотомеханические способы воспроизведения иллюстрации, появившиеся вслед за открытием фотографии. Однако несмотря на массу новых возможностей, представляемых фотомеханикой, внешность К. продолжает ухудшаться. Прежний художник-украшатель К. не в силах справиться с требованиями эпохи, а новый тип мастера К. еще не сформировался. К тому же издатель-капиталист стремится максимально использовать лишь одну из открывшихся возможностей механических процессов—дешевизну. И К. для рядового читателя принимает довольно убогий вид, становится безвкусной и неряшливой. Получить как можно больше прибыли — вот что является единственной заботой издателя.

В 80-е—90-е гг. реализм предыдущего поколения (устойчивой и обеспеченной буржуазии) сменяется натурализмом. Созданный радикальными слоями мелкобуржуазной интеллигенции, этот натурализм («физиологический импрессионизм») строится на точной, кропотливой фиксации впечатлений (А. Гольц, И. Шляф, Г. Гауптман). Он отражается и на иллюстрации. Возникает тенденция изгнать совершенно графику из К., заменить работу художника работой фотоаппарата. Появляются К., иллюстрированные (рис. 16) фотографическими снимками (напр. роман «Tototе», Paris, 1897, иллюстрированный 100 фотографиями).



Иллюстрация О. Бердслея к «Саломее» Уайльда (рис. 20)

Между тем полиграфия в XIX в. все более и более машинизируется. Появляются скоропечатные машины, дающие впервые до 15 тысяч оттисков в час, появляются машины наборные и словолитные. Эта машинизация делает печатные произведения все дешевле и дешевле: производство К. в 200—300 стр. стоит 10 коп. Но одновременно с дешевизной все больше ухудшается качество продукции: плохая бумага и краска, скверная печать, сбитые шрифты, грубая и небрежная передача при изготовлении клише работы художника-иллюстратора. Техника полиграфии стоит высоко и позволяет создавать первоклассные произведения, но капиталистические методы хозяйства, необходимость выдержать конкуренцию и получить большой процент прибыли часто обрекают К. на убогую внешность. Зато издатели наживают миллионные состояния.

Победоносное развитие капиталистического техницизма вызывает своеобразный протест, первым глашатаем которого является англичанин В. Моррис, художник школы прерафаэлитов (т. е. художников, стремившихся к возрождению дорафаэлевской, доакадемической живописи). Лозунг Морриса — назад к XV в., когда каждая К. была продуктом добросовестного и добротного ремесленного труда, неповторяемым произведением искусства. Моррис основывает в 1891 в предместье Лондона собственную печатню «Kelmscott press», где ставит ручной печатный станок и где вся работа идет вручную, на особой бумаге и особыми красками под «старые». К иллюстрированию своих изданий он привлекает также художников-прерафаэлитов—В. Крэна и Э. Бёрн-Джонса. Начинается попытка возрождения ренессанса К. и вместе с тем оригинальной деревянной гравюры. Воскрешаются ее характерные особенности, сведенные на-нет репродукцией. Много работает Моррис и над шрифтом, к-рый он сам рисует и режет.

Однако «возродить» К. XV в. Моррису не удалось, ибо и Моррис и прерафаэлиты вообще — художники буржуазии, изжившей период первоначального накопления и прочно укрепившей свою власть. Созданная ими К. идет под знаком эстетства, она сплошь декоративна. Иллюстрации, текст, рамка вокруг текста — все сливается в один орнаментальный мотив, причем текст приобретает второстепенное значение (рис. 17). Весьма показательно и то обстоятельство, что в иллюстрации прерафаэлиты не в состоянии разрешить проблемы пространства.

Процесс эстетизации К. соответствует появлению в литературе импрессионистического эстетизма. Эстетизм как направление создан наиболее паразитирующими слоями — светской аристократией и рантьерской буржуазией.

В соответствии с этим художественная К. превращается в предмет роскоши, доступный по цене только крупным капиталистам. Стоимость ее доходит до 1000 франков. Во столько же обходится и переплет, сделанный с необыкновенным искусством, часто с мозаикой или резанным по коже рисунком известного художника. Это К. героя Уайльда, Дориана Грея, к-рый «выписал из Парижа



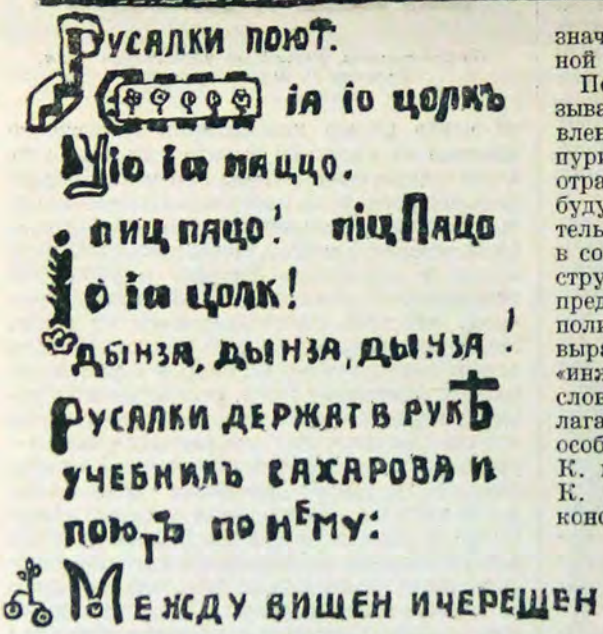
Экспрессионизм. Религиозно-мистическая тема. Гравюра Г. Матея (рис. 21)

не менее десяти экземпляров роскошного издания на японской бумаге и переплел их в различные цвета, чтобы они могли подходить под различные настроения и переменчивые фантазии его натуры». И книжная графика стремится к тому, чтобы придать К. уникальный характер. Тиражи в 100—200 экземпляров становятся обычным явлением, рисунки раскрашиваются от руки. При этом художественность К. как цельного организма отступает на второй план: в начале К. помещают напр. отпечатки контурных рисунков без текста, затем идут снова эти же рисунки, но уже раскрашенные от руки, с текстом, к-рый воспроизведен с написанного от руки оригинала (см. напр. A. France, Leçon bien apprise. Conte imagé et manuscrit par L. Lébegue, 1898); или же в конце К. помещены оттиски с испорченных клише в знак того, что повторного тиража быть не может. Сам текст становится также предметом графики: он пишется от руки и воспроизводится затем при помощи литографии, причем его удобочитаемость совершенно не принимается во внимание (рис. 18). Книжная графика переселяется так. обр. в роскошные издания, «éditions de luxe», к-рые вполне подходят под определение O. Uzanne'a: «К., подобно женщине, создана, чтобы нравиться, чтобы быть одетой с пышностью всех принадлежностей искусства; она создана, чтобы прельщать взгляд, прежде чем очаровать ум». Очаровывать ум этой К. конечно не приходится, ибо она сохраняется в шкафах эстетствующих богачей-библиофилов и не предназначается

для чтения. Что же касается внешности, то эта «женщина» по существу одета безвкусно, ибо навешанные на ней кричащие уборы органически с ней не связаны.

С точки зрения эстетизма разрешается и проблема иллюстрации. Превалирует декоративный момент. Рисунок стилизуется, подобно тому как в лит-ре стилизуется действительность. Проблема объемности изображаемого предмета и проблема пространства, свойственные активности восходящего класса, не могут быть разрешены. Мир в графическом отображении снова становится двухмерным. Вновь изображается не вещь, а символ вещи. В графике довлеет живописный момент — игра белых и черных пятен (рис. 19). Там же, где рисунок носит линейный характер, линия становится самоцелью, предметом любования. Она приобретает только украшательный характер. Весьма показательным для эпохи является творчество художника О. Бердслея с его утонченной стилизацией, изысканным изяществом и эротизмом даже в самом характере рисунка (рис. 20). Влиянием Бердслея окрашено творчество целого ряда художников разных стран.





Страница из «Изборника стихов» В. Хлебникова. Худ. Филонов (рис. 23)

В начале XX в. попрежнему сохраняется (вместе с символизмом в лит-ре) облик иллюстрированной К., созданный эстетствующей буржуазией. Над этой К. работает целый ряд выдающихся художников (в России художники, группирующиеся вокруг журнала «Мир искусства» и изд-ва «Скорпион»: А. Бенуа, Л. Бакст, М. Добужинский, Е. Лансере, И. Билибин, К. Сомов, Г. Нарбут, С. Чехонин, С. Судейкин, Д. Митрохин, А. Остроумова-Лебедева и др.). Нового, сколько-нибудь значительного стиля в области книжной графики не создается.

Поиски новых художественных форм, вызывающие множество недолговечных направлений, — кубизм, футуризм, супрематизм, пуризм, экспрессионизм (рис. 21), дадаизм — отражаются и на книжной графике, не будучи в состоянии сколько-нибудь решительно изменить внешнего облика К. Не в состоянии изменить этого облика и конструктивизм, имеющий много правильных предпосылок для организации внешности полиграфической продукции. Являясь, по выражению художника Гросса, рефлексом «инженера, строителя, металлиста, столяра, словом, техника», конструктивизм предполагает стопроцентный учет специфических особенностей материала, законов построения К. как архитектурного целого. Художник К. приобретает здесь звание инженера-конструктора К. Между тем лица, считающие себя конструктивистами, зачастую подходят к К. с прежними художественными нормами. Вот почему их оперирование типографским материалом превращается в чистейший эстетизм. Нагляднее всего этот эстетизм (вместе со схематизмом) выявляется в той области, к-рой конструктивизм вообще не может овладеть, — в иллюстрации (рис. 22). Однако современная европейская К. имеет целый ряд несомненных достоинств. Превосходное использование высокой полиграфической техники и самого материала; стремление достичь больших эффектов одними полиграфическими средствами при минимальном употреблении чисто «художественных» элементов; стремление к продуманной простоте, обусловленной большой полиграфической культурой, — таковы

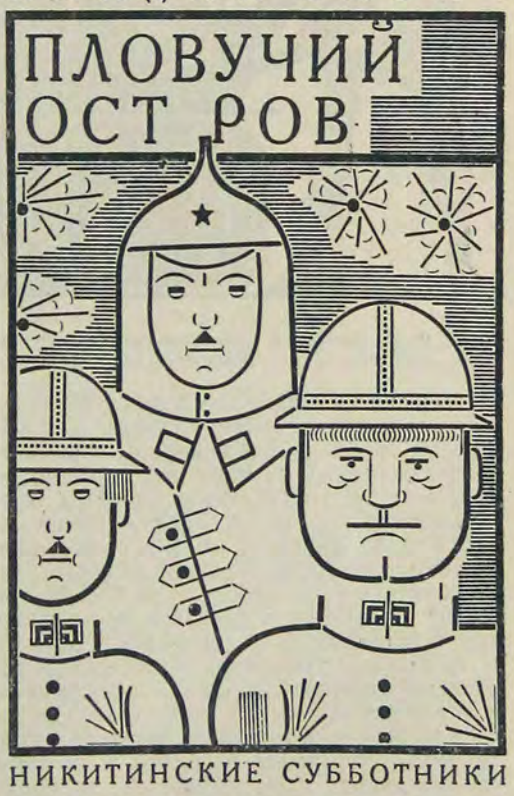
отличительные черты лучших образцов европейской К. Но сплошь и рядом все это сворачивает в сторону эстетизма.



И. Шпинель. Иллюстрация (гравюра на дереве) к «Шахматам» Безыменского [1927]. Разрешение проблем объема и пространства (рис. 25)

Иную картину представляет современная русская К. Пройдя своеобразный и интереснейший период первых лет революции (К. на линолеуме, К., писанная от руки на литографском камне, и т. д.), переболев (и болея отчасти теперь) целым рядом недугов периода исканий,— как напр. футуристическое разложение изображения и даже текста («2×2=5» В. Шершеневича, М., 1920; *см.* также рис. 23), как эстетизированный конструктивизм, противоестественно использующий типографский материал для выполнения иллюстрации (рис. 24) и др.,— русская К. пошла по двум руслам. Одно русло — беспринципное подражание эстетизму европейской К., при отсутствии ее полиграфической добротности. Но в другом русле (к сожалению меньшем) советская книжная графика достигла той высоты, к-рая позволяет отдать ей во многих отношениях мировое первенство.

Два момента характерны для лучших образцов русской книги: 1. стремление к органической целостности и 2. разрешение в иллюстрации проблем объема и пространства. Стремление к единству К. заставляет художника работать не только над иллюстрацией, но и над макетом печатного произведения. Это же стремление воскрешает ксилографию — и как репродукционную технику и главным образом как своеобразный способ графической техники, наиболее соответствующей резаному шрифту. Над деревянной гравюрой работает целый ряд мастеров (А. И. Кравченко, Н. И. Пискарев, П. Я. Павлинов, И. Н. Павлов, молодые художники «московской» школы и многие др.)во главе с большим мастером В. А. Фаворским (*см.* портрет Достоевского, «ЛЭ», т. III, стр. 400). В противовес тенденции поставить фото-механику над художником выдвигается проблема органического воссоединения труда художника с самим полиграфическим процессом. Этому соответствует появление в последнее время так называемого авто-цинка, введенного впервые В. А. Фаворским. Вытравленное цинковое клише, представляющее как бы черновик, програвировывается затем самим художником, рисовавшим оригинал. Такое клише является в значительной степени гравюрой на металле (*см.* иллюстрацию к ст. «Короленко» в этом томе «ЛЭ»).



Обложка, сделанная набором из типографского материала (линейки, скобки и т. п.). Незакономерная попытка, идущая в разрез со специфическими особенностями материала (рис. 24)

Проблемы объема и пространства, сведенные на-нет К. эстетствующей буржуазии, вновь ставятся в порядок дня после проле-

тарской революции (рис. 25). Активному мироощущению восходящего класса не соответствует, как мы видели и раньше, двухмерная орнаментика, созданная пассивно-гедонистическим восприятием угасающих слоев общества. Протест против этой двухмерности вызывает стремление немедленно, сейчас же разрешить проблемы трехмерного изображения—и вначале в целом ряде работ объем и пространство подаются нарочито подчеркнутыми (рис. 26). Иллюстрация отталкивается от натуралистического иллюстрирования и ставит своей задачей усиление смыслового эффекта. Разрешая в иллюстрации проблему трехмерности, современная русская графика ставит эту проблему во всей широте, разрабатывая вопросы пространственности самого шрифта [Фаворский В. А., Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом, «Гравюра и книга», изд. Росс. академии художеств. наук, 1925, № 1—2 (4—5)] Однако не разрешение формальных задач определяет лицо современной русской К. Классовые завоевания пролетарской революции коренным образом изменили цели и установки печати и в связи с этим характер К. К. — для массового читателя с миллионными тиражами, с четким и простым оформлением; иллюстративный материал (гл. обр. обложка), имеющий не декоративный, а смысловой характер, углубляющий воздействие лит-ого материала с его политическими установками — таковы основные свойства советской К.

Дальнейшие пути развития русской книги чрезвычайно широки. Достигнув большой принципиальной высоты в вопросах оформления, мы должны овладеть всем объемом европейской полиграфической техники, освободив ее от бремени капиталистическ. методов хозяйствования. Область этой техники, с фотонаборными машинами, с офсетом, дающим массу новых возможностей художнику, использована нами весьма и весьма мало.

Развитие внешнего облика К. теснейшим образом связано с развитием лит-ры и определено социально-экономическими факторами. К. весьма чутко отражала и отражает изменениями своей внешности все моменты классового бытия.



В. А. Фаворский. Иллюстрация (гравюра на дереве) к «Фамари» А. Глобы [1923]. Нарочито подчеркнутая объемность (рис. 26)

Библиография: Булгаков Ф. И., Иллюстрированная история книгопечатания и типографского искусства, изд. Суворина, СПБ.; Даниан А., Офорт, 1893; Верещагин В., Русские иллюстрирован. изд. XVIII и XIX вв. [1720—1870], СПБ., 1898; Леман И., Гравюра и литография, Очерки истории и техники, СПБ., 1913; Либрович С. Ф., История книги в России, СПБ., 1913; Радлов Н., Современная русская графика и рисунок, «Аполлон», 1913, VI—VII; Верещагин В., Русская и иностранная книга, изд. «Русская и иностранная книга XV—XIX вв.», СПБ., 1914; Лисенков Е., Английские и французские гравюры XVIII в., П., 1916; Сидоров А. А., Искусство книги, М., 1922; Воинов В., Гравюра на дереве, 1922—1923; Пакуль Н. М., Книга, Харьков, 1923; Сидоров А., Русская графика за годы революции, М., 1923; Щелкунов М. И., Искусство книгопечатания в его историческом развитии, М., 1923; Аронсон Б., Современная еврейская графика, Берлин, 1924; Мезьер А. В., Словарный указатель по книговедению, Л., 1924 (см. «Искусство книги и плаката»); Книга в России, чч. 1 и 2, Гиз, М., 1924—1925; Зеленина К., Старые русские гравюры и литографии, 1925; Чаянов А., Старая западная гравюра, 1926; Щелкунов М. И., История, техника и искусство книгопечатания, Гиз, М., 1926; Больщаков П., Московская фигурная гравюра XVI в., М., 1927; Куфаев М. Н., История русской книги в XIX в., Л., 1927; Мастера современной гравюры и графики. Сб. материалов, ред. В. Полонского, Гиз, 1928; Брылов, Обложка книги, Л., 1929; Renouvier J., Histoire de l'art pendant la révolution considéré principalement dans les estampes, 1863; Claudin A., Histoire de l'imprimerie en France au XV-e et au XVI-e siècle, 1—3, 1900; Crane W., Von den dekorativen Illustrationen des Buches und Buchschmuk in alter und neuer Zeit, 1901; Grautoff O., Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland, 1901; Luther J., Der Buchdruck und Buchschmuck der alten Meister, 1901; Osborn M., Der Holzschnitt, Bielefeld, 1905; Poppenberg P., Buchkunst, Berlin, 1908; Goncourt E., Stecher und Maler des XVIII Jahrhunderts, 1910; Hausenstein W., Rokoko. Französische und deutsche Illustration, 1912; номер журнала «The Studio», 1914,—«The Art of the Book»; Radlow N., Die moderne Buchkunst in Russland, 1914; Schramm A., Der Bilderschmuck der Frühdrucke, I—VIII, 1920—1923; Loubier H., Die neue deutsche Buchkunst, Stuttgart, 1921; Schramm A., Schreib- und Buchwesen einst und jetzt, 1921; Westheim P., Das Holzschnittbuch mit 144 Abbildungen nach Holzschnitten des XIV—

XV Jahrhunderts, 1921; Worringer W., Die altdeutsche Buchillustration, München, 1921; Kristeller P., Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten, 1922; Saunier Ch., Les décorateurs du livre, 1922; Glaser C., Die Graphik der Neuzeit, 1923; Hind A., A history of engraving and etching from the XV century to the year 1914, 1923; Singer H., Französische Buchillustrationen des XVIII Jahrh., 1923; Audin M., Le livre, son architecture, sa technique, 1924; Dacier E., La gravure en France au XVIII siècle, La gravure de genre et de mœurs, P., 1924; Martin H., Blum A., Le livre français des origines à la fin du second Empire, P., 1924; Pichon L., The new bookillustration in France, L., 1924; Bliss D., A history of Woodengraving, L., 1928; Gutenberg-Jahrbuch, hrsg. von A. Ruppel, Mainz, 1928; Modern Book Production. The Studio Ltd., London, 1928; Tschichold J., Die neue Typographie, Berlin, 1928. *Б. Кисин*

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВА—*см.* «*Литературные издательства*».

«КНИЖНАЯ ЛЕТОПИСЬ» — печатный периодический орган государственной библиографии РСФСР, составляющийся и издающийся Государственной центральной книжной палатой РСФСР (в Москве). Основная цель издания — дать полную текущую информацию о книжной продукции РСФСР. Издание выходило до 1929 еженедельно, а с 1930 выпускается каждые 5 дней.

Существует «К. л.» с 1907. До 1925 она регистрировала на своих страницах всю книжную продукцию Российской империи, впоследствии СССР. С 1925, ввиду создания «Летописей» в союзных республиках, ограничивается регистрацией изданий РСФСР. С 1928 4 раза в год выпускает лишь краткие «сводные списки» лит-ры на русском и зап.-европейских яз. в союзных республиках. С 1928 издается специальный выпуск «К. л.» (4 раза в год), заключающий в себе библиографическую регистрацию книг на всех яз. РСФСР кроме русского и зап.-европейских. Регистрацию периодической печати с 1926 ведет «Журнальная летопись» *(см.)*.

Издавалась «К. л.» с 1907 по 1917 Главным управлением по делам печати, с 1917 по 1920 — Российской книжной палатой (в Ленинграде), а с августа 1920 — Гизом, с 1 октября 1925 издается Государственной центральной книжной палатой РСФСР (с 1920 печатается в Москве). Основателем и первым редактором «Книжной летописи» был библиограф А. Д. Торопов, с 1923 ответственным редактором «Книжной летописи» является Е. И. Шамурин. *Н. Я.*

КНИЖНАЯ ПАЛАТА РСФСР—учреждение, занимающееся библиографированием всей выходящей на территории РСФСР печатной продукции. К. п. издаются: «Журнальная летопись», обозревающая периодику, и «Книжная летопись», регистрирующая непериодические издания *(см.* «*Журнальная летопись*» и «*Книжная летопись*»*)*.

КНИТТЕЛЬФЕРС [Knittelvers]—«ломаный стих», старинный немецкий стих, господствовавший в Германии в течение XVI в. и вышедший из употребления после реформы стихосложения, связанной с именем Опица *(см.)*. Позднее Гёте—под влиянием увлечения Г. Саксом в связи с общим германизирующим и «революционным» настроением в лит-ре 70-х гг. XVIII в. возрождает К., употребляя его в лит-ых пародиях и сатирах, в «Urfaust'е», «Лесном царе» и др. К. характеризуется смежной парной рифмовкой, четырьмя произвольно расположенными ударениями в каждой строфе и неурегулированным чередованием мужских и женских окончаний:

... Ain wunnigkliche Nahchtigall
Ir stymm durchklinget berg und tall (H. Sachs).
... Heisse Magister, heisse Doktor gar
Und ziehe schon an die zehen Jahr (Goethe).

Исторически этот стих восходит к 4-ударному стиху куртуазного эпоса, сильно деформированному у мейстерзингеров свободным заполнением безударных (Senkungen).

Библиография: Жирмунский М., Введение в метрику. Теория стиха, изд. «Academia», Л., 1925, стр. 206—208; Minor J., Neuhochdeutsche Metrik, Stbg., 1902, S. 354—368; Flohr, Geschichte des Knittelverses vom 17 Jahrhundert bis zur Jugend Goethes, Berlin, 1893.

КНОРИН Вильгельм Германович [1890—]—латышский лит-ый критик-марксист. Образование получил в учительской семинарии в Вольмаре, работал в качестве учителя. Его интенсивная литературно-критическая деятельность относится к 1910—1914 и послеоктябрьскому периоду. Во время мировой войны К. был призван в царскую армию. Член ВКП(б) с 1910, К. в 1917 — активный деятель революции, во время интервенции и войны с Польшей—политработник Красной армии на западном фронте, затем зав. учраспредом, агитпропом и информотделом ЦК ВКП(б), секретарь ЦК ВКП(б) Белоруссии, в последнее время [1929—1930] работал в Коминтерне, член ЦК ВКП(б).

К. написал около пятидесяти критических статей о произведениях латышских (Райниса, Скальбе, Плудона, Швабе, Андрея Упита, Акуратера и др.), иностранных и русских писателей (Т. Манна, Франса, Сологуба, Арцыбашева, Шмелева и др.). Обзоры эти печатались с 1910—1914 в радикальном латышском журнале «Domnas» (Мысль), в легальных латышских рабочих газетах и сборниках «Vahrds» (Слово), в к-рых помещены также две его литературно-теоретические статьи: «Искусство и диалектика» и «Содержание и форма». Философски образованный марксист, К. оказал крупное влияние на развитие латышской лит-ры и критики вообще и на процесс формирования латышской пролетарской лит-ры в СССР — в особенности. Одним из первых К. поставил вопросы творческого метода (в статье «Метод исторического материализма в лит-ре» — см. сб. «Jaunais Laiks»); предисловие к сборнику «Упадочное настроение среди молодежи» вскрывает социально-экономические корни «есенинщины». Его вступительная статья к стенографическому отчету о партсовещании по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП(б) в мае 1927 анализирует советскую и партийную политику в вопросах театра. К. также принадлежит ряд рецензий о латышской пролетарской лит-ре в СССР и революционной лит-ре Латвии (Клуссайс, Пелекайе, Цеплис, Лайцен, Упит и др.). *В. Д.*

КНЯЖНИН Яков Борисович [1742—1791]— известный русский драматург екатерининской эпохи. Сын псковского вице-губернатора, К. получил образование в гимназии при Академии наук; изучил французский, немецкий и итальянский яз. В 17 лет уже печатал стихи в журнале «Трудолюбивая пчела» Сумарокова [1759]. С 1764 был на гражданской и военной службе; проиграв казенные деньги [1773], вышел в отставку и, покинув столицу, занялся исключительно лит-ым трудом. Для заработка переводил Вольтера («Генриада»), Корнеля, Кребийона, Гесснера.

Лит-ая известность К. началась с трагедии «Дидона» [1769]; всего он написал 7 трагедий (из них: «Росслав», «Титово милосердие» — по заказу Екатерины), 4 комедии (лучшие—«Хвастун» и «Чудаки»), 8 комических опер (лучшие—«Сбитенщик» и «Несчастье от кареты»), мелодраму и ряд стихотворений, литературно незначительных. Пьесы К. прочно держались в репертуаре. К. пользовался славой «Российского Расина». В 1783 был выбран членом Российской академии. Последняя трагедия К. «Вадим» [1789], напечатанная после смерти К. [в 1793], вызвала цензурные гонения как «очень язвительная против монархической власти» и вследствие этого была изъята.

Творчество К. формируется под воздействием французского классицизма XVIII в., затронутого уже влиянием мещанской драмы. Сюжеты трагедий заимствованы у Воль-



тера, Расина, Метастазио и др., в комедии К. подражал Мольеру, Бомарше, Детушу. Трагедии К. риторичны, местный колорит в них отсутствует. Комедии и комические оперы обладают большими лит-ыми достоинствами: стройностью композиции, комическими положениями, живой обрисовкой характеров, образным и легким яз., изобилующим однако галлицизмами.

К. явился выразителем психоидеологии передовых слоев господствовавшего класса—дворянства: отсюда у него упор на обязанности монарха и гражданина. Столкновение двух идеологий—монархической и республиканской («Вадим»)—разрешается К. в пользу первой, но с несомненной симпатией к представителям политического свободолюбия. Быт «поселян» идеализирован в духе сентиментализма.

Сатира К. в комедиях бичует французоманию, взяточничество, отсутствие созна-



Виньетка к сочин. Я. Б. Княжнина (СПБ., 1787)

ния гражданского долга и чувства чести в дворянской среде. Его «Хвастун»—прототип гоголевского Хлестакова.

Библиография: I. Собр. сочин. Княжнина, 4 тт., СПБ., 1787 (изд. 2-е, 5 чч., СПБ., 1802—1803; изд. 3-е, 5 чч., СПБ., 1817—1818, с биографией автора—лучшее изд.; изд. 4-е, 2 тт., СПБ., 1847—1848); Вадим Новгородский, Трагедия Я. Княжнина, с предисл. В. Саводника, М., 1914; значительнейшую часть од, сатир и мелких стихотворений, биографич. очерк, прилож. к изд. сочин. Княжнина, 1818, вместе с разбором его стихотворений А. Д. Галахова, см. в «Русской поэзии XVIII в.», под ред. С. А. Венгерова, вып. IV, СПБ., 1894.

II. Стоюнин В., Княжнин-писатель, «Исторический вестник», 1881, № 7—8; Записки С. Н. Глинки, СПБ., 1895; Веселовский Ю. А., Идейный драматург, Лит-ые очерки, М., 1900; Замотин И., Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе, «Филологические записки», 1899—1900; Мокульский В. Н., Комические оперетты XVIII в., Одесса, 1911; Варнеке Б., История русского театра, изд. 2-е, Казань, 1914; Плеханов Г. В., История русской общественной мысли, т. III, М., 1925 (и в «Собр. сочин.», т. XXII, М., 1925); Всеволодский-Гернгросс В. Н., История русского театра, т. I, М., 1929; Сакулин П. Н., Русская литература, ч. 2, М., 1929.

III. Свод критических статей и перечень изданий и стихотворений Княжнина см. в «Русской поэзии XVIII в.», под ред. С. А. Венгерова, вып. VI, СПБ., 1897; Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включит., ч. 2, СПБ., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914.

Т. Берхен-Глаголева

КНЯЗЕВ Василий Васильевич—современный поэт. Р. в Тюмени в купеческой семье. Печататься начал в 1905 в юмористических листовках и журналах, в «Сатириконе» и др. изданиях. Первую книжку — «Сатирические песни» — выпустил в 1910. Стихи К. той поры представляют собою рифмованные фельетоны на всевозможные злободневные темы, проникнутые неопределенно левыми настроениями. К. пишет в них о черносотенных публицистах, о погоне, о газетной склоке, о рабочих, о войне и т. д. После революции К. сотрудничает в советской

прессе, гл. обр. в «Красной газете». Был одним из первых дореволюционных мелкобуржуазных писателей, пришедших работать с большевиками еще в дни массового саботажа интеллигенции. В 1918 — 1919 пишет ряд стихотворений, посвященных гражданской войне, широко популярных в те годы, проникнутых боевым пафосом и риторичных по форме. «Никогда, никогда, никогда коммунары не будут рабами» стало одной из популярнейших революционных песен. Другие его стихи, «Сын коммунара» и «Екатеринбург», инсценированы для красноармейской сцены. К. много лет занимался историей русского фольклора. Результаты своей работы он собрал в огромном труде «Пословичная энциклопедия», еще не напечатанном. Кроме того Князев выпустил книжку «Частушки коротушки Петербургской губернии в 1913 году» и «Русь» — сборник пословиц и поговорок.

Библиография: I. Красное евангелие, Свисток, А.-Ач., Стихи, изд. Петрогр. совета, 1918 (в том же году еще три изд.); Красные законы и песни, Стихи, изд. Петрогр. совета, П., 1918; Дети города, Стихотв., изд. Пролеткульта, П., 1919; Песни красного звонаря, изд. Петрогр. совета, П., 1919; Первая книга стихов (1905—1916), Гиз, П., 1919; О чем пел колокол, Стихи, изд. Пролеткульта, П., 1920; Фабрикант и рабочий, Драма, изд. Пролеткульта, П., 1921; Фома Царьков, Повесть в стихах, Л., 1924; Капля крови Ильича, Стихи, Гиз, Л., 1924; Красная ленинская деревня, Стихи, Гиз, Л., 1925; Красная казарма (Первомайская тальянка), Стихи, Гиз, М., 1925; Книга избранных стихотворений, изд. «Прибой», Л., 1930. *М. П.*

КОБРИН Леон [1872 —] — американско-еврейский писатель и драматург. Один из виднейших представителей натуралистической школы в еврейской лит-ре. Начал писать с 15 лет на русском яз., был под сильным влиянием русских писателей-народников. В 1892 эмигрировал в Северную Америку и поселился в Нью-Йорке. Его первая лит-ая работа на еврейском яз. — перевод из Глеба Успенского [1893]. Перевел ряд произведений Достоевского, Толстого, Тургенева, Горького, Арцыбашева, Чехова, Л. Андреева, Гюго, Шекспира, Гёте, Мопассана, Золя, Зангвиля и др.

Написал большое количество рассказов и романов из жизни еврейской бедноты в Америке. К. хорошо знает быт и нравы иммигрантской среды, он часто начинает свои рассказы с описания их жизни в России, а потом переходит к Америке, к-рая в его описаниях является страной, где гибнут всякая мораль и эстетика, где все продажно и т. д. Наиболее известны его рассказы — «В рыбачьем селе» (позже переделан в антирелигиозную драму «Янкель Бойле») и «Карл Маркс». В первом он рисует быт еврейских рыбаков в России, к-рых губит религиозный фанатизм; во втором он дает картину жизни первых радикально настроенных еврейских иммигрантов в США. Американскую жизнь он изобразил и в своих драмах «Минна, или разрушенная семья на Ист-Сайде» и «Гето Ист-Сайда» (Ист-Сайд — восточная часть Нью-Йорка, населенная почти исключительно еврейскими иммигрантами). В общем К. написал несколько десятков драм, из к-рых наиболее значительна и популярна «Янкель Бойле». Все его драмы проникнуты мелкобуржуазным народолюбием, тем радикализмом, к-рый долгое время выдавал себя за «социализм».

К. также плодовитый журналист: с самого начала своей лит-ой деятельности и до сих пор он непрерывно связан с реформистской еврейской прессой в Америке, где опубликовал помимо своих рассказов и романов большое количество очерков мемуарного характера: о еврейском театре, о первых годах иммиграции, о деятелях еврейского рабочего движения в Америке и т. д. Вместе с реформистской прессой К. все более и более деградировал от рабочелюбивого радикализма к желтой бульварщине.

Единственное собрание избранных сочинений К. вышло в Нью-Йорке в 1910 (изд. Hebrew Publishing C°).

Библиография: П. К а ц М., Литературный пионер, «Freie Arbeiter Stime», 1921; М а р м о р К., Freiheit, 1925; Bal-Machšoves, Избран сочин., т. III; G o r i n B., Geschichte fun idish Teatr. *М. Кац*

КОБРИНСКАЯ Надежда Ивановна [1855—1920] — украинская писательница и общественная деятельница, борец за женское равноправие. К. известна также как автор очерков и рассказов из жизни галицийских крестьян, в к-рых писательница проповедует просветительскую деятельность среди галицийского крестьянства. Последние произведения К. далеки от общественности; они проникнуты мистицизмом и в художественном отношении значительно слабее первых ее рассказов.

Библиография: I. Виборець, 1898; Дух часу, 1898; Ядзя і Катруся, 1904; Казаки, 1904; Задля кусника хліба, Рожа, Чортише, Пан суддя.

П. Г р у ш е в с к и й М., Н. Кобринська, «Літ.-наук. вістник», 1904, кн. I; Е ф р е м о в С., Історія українського письменства, Київ, 1917, стр. 375—377; Ч е р е д н и ч е н к о В., Предисловие к рассказу «Виборець», Полтава, 1919. *М. Б.*

КОБЫЛЯНСКИЙ В. — *см.* «*Украинская литература*».

КОБЫЛЯНСКА Ольга [1865 —] — известная зап.-украинская (буковинская) писательница. Р. в семье мелкого чиновника. Детские и юношеские годы К. проходят в маленьком местечке Кимполунге на Буковине, в обстановке смешанного разноплеменного городского мещанского населения (украинцы, румыны, поляки, немцы и др.). Образование получила в 4-классной начальной школе. Недостаток школьного образования пополнила впоследствии упорной работой по самообразованию, много занималась немецкой лит-рой. Начало ее деятельности относится к 80-м гг. Первые произведения К. на украинском яз. напечатаны в 90-х гг. («Людина», 1894). Печатается в периодических изданиях — «Зоря», «Буковина», «Літературно-науковий вістник» и др. Предметом изображения К. является гл. обр. жизнь украинской (буковинской) интеллигенции, отчасти и жизнь крестьянства. На мировоззрение К. оказала сильное влияние индивидуалистическая философия Ницше, и все ее творчество проходит под знаком модернизма.

Темой первых ее повестей — «Людина» и «Царівна» — является описание жизни современной женщины. Она протестует против семейно-бытового закрепощения, против власти тупой мещанской среды, где для женщины нет иного пути, кроме традиционного замужества по расчету, нет выхода из тисков косного семейного быта. В этих повестях вопросы женской эмансипации переплетаются с культом ницшеанского «сверхчеловека», воплощением к-рого являются героини К. (Наталка Веркович и др.). Прин-



ципиальный эстетизм, культ сильной и цельной женской личности, женщины «сверхчеловека», искание особой «аристократичности духа» характерны и для последующих ее произведений (рассказы «Аристократка», «Valse mélancolique», роман «Через кладку» и др.). В произведениях из крестьянской жизни, главным из к-рых является повесть «Земля», К. не рисует социально-продуманную и разработанную картину крестьянской жизни, — предметом описания является фатальная власть земли и природы над человеком. Психология первобытного суеверного крестьянина возводится мистически настроенной писательницей в культ, ей придается общечеловеческое значение. В творчестве Кобылянской наблюдается определенный отход от реально-бытовой украинской художественной прозы, от «этнографической школы». Если в ее произведениях имеется ряд реальных жанровых картинок и сцен, то в общем яркий психологизм, интерес к внутренней жизни человека явно превалируют над воспроизведением жизни определенной сбциальной среды. Внимание писательницы сосредоточивается на «общечеловеческих» проблемах. Писательница часто отходит в своей тематике от реальной жизни и в основу своих произведений кладет народные легенды (повесть «У неділю рано зілля копала»). Отсюда — черты неоромантизма у К., ее интерес к фантастике. Природа занимает выдающееся место в ее произведениях. Жизнь, таинственная и непонятная, довлеет над человеком непобедимой властью; природа принимает черты живого существа (рассказ «Битва»). С этим связан лиризм художественной прозы К., стремление к музыкальности речи. В ее творчестве заметны следы влияния художественной манеры импрессионизма и символизма. Для нее характерен отход от правильной и равномерной периодической речи, отрывочность и недоговоренность, намеренная неясность некоторых описаний и выражений, искание многозначной метафоры. В развертывании сюжета играют большую роль сны, предчувствия, таинственные совпадения, символика обыденных предметов и т. д.

Творчество К. является выражением настроений украинской мелкобуржуазной интеллигенции, тесно связанной с городом и городской жизнью. Для нее показателен разрыв с «народолюбством», с народническими традициями украинской интеллигенции 70-х — 80-х годов. Она испытывает сильнейшее влияние рафинированной буржуазной культуры эпохи заката буржуазии: индивидуализма, отвлеченного эстетизма, импрессионизма и символизма. Для К. характерны культ личности, эстетизм и полная утрата связей с народной массой. Отдельная интеллигентская личность в окружении городского мещанства, лишенная перспективы общественно-революционной жизни, предоставлена в этих условиях всецело самой себе.

Библиография: I. Людина, вступ. ст. Ів. Лизанівського (здесь же и автобиография К.), вид. «Рух», Харків, 1927; Земля, вступ. ст. П. Филиповича, вид. «Книгоспілка», Харків, 1926; Необа, Новела, ред. и вступ. ст. А. Ніковського, вид. «Сяйво», Київ, 1927; В неділю рано зілля копала, вступ. ст. П. Филиповича, вид. «Книгоспілка», Харків, 1927; То же, вид. «Рух», Харків, 1927; Новели, ред. и вступ. ст. Б. Якубського, вид. «Книгоспілка», Харків, 1925; Царівна, вид. «Рух», Харків, 1927; За ситуаціями, вид. «Рух», Харків, 1927, и др.

II. Коряк В., Місто в українській поезії, стаття друга, «Шляхи мистецтва», 1921, II; Дорошкевич О., Підручник історії української літератури, Харків, 1927, и др.

III. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури (1917—1927), т. I, ДВУ, Харків, 1928, стр. 215 — 218, 639 — 640. *Н Чирков*

КОВАЛЕНКО Грыцько (Григорий Алексеевич) [1868 —] — украинский писатель. Член и активный участник ряда «просвіт». Начал печататься с 1891. Выступал в «Этнографическом обозрении» (ст. «О малороссийской народной медицине»), в журналах «Киевская старина», «Зорі», «Літературно-науковий вістник», «Новыми стежками», детском — «Дзвінок», «Рідний край» [1905 — 1906], «Шлях до здоровля», «Полтавський селянин» и др.

Лит-ую и общественную деятельность начал в Москве, где был вольнослушателем Московского университета, учеником проф. Н. Стороженко. В настоящее время работает в Полтаве. Написал ряд стихотворений («Зоя», «До Дніпра» и др.), рассказов на этнографические («Народні пісні»), юмористические («Про зубі»), бытовые («Хвилина щастя») и др. темы, много научно-популярных рассказов («Від чого вмерла Ме-

лася», 1902, и др.), детских пьес, стихов, очерков о писателях: П. Мирном, о философе и писателе XVIII в. Гр. Сковороде, о Е. Гребинке, этнографе С. Нае и др. В 1926 украинская общественность отметила 40-летие его деятельности.

Библиография: Врада, Драма из времен шведской войны, «Літературно-науковий вістник», 1904; Оповідання з історії укр. народу, Полтава, 1907; Жарти життя, Сб. из 10 рассказов, изд. 1-е, 1911 (изд. 2-е, Черкасы, 1917); Веселый край, Шутка, Полтава, 1911 і 1918; Людина громада, 1913; Ворожка, Комедия в 1 д., Полтава, 1917; Колядники, Рождественская сцена, Полтава, 1917; Григорий Сковорода, його життя и твори, Полтава, 1919; Яцько та Стецько, Детская пьеса в 1 д., журн. «Новыми стежками», 1922, № 2—3; Панас Мирний, Посмертна згадка, Полтава, 1926; У сонячній країні, Рассказ, изд. «Наукова думка», Харків, 1927; Анатомия и фізіологія людини, вид. 3-е, Харків, 1929; Як збудувати гарну хату малыми коштами, Харків, 1929 и др.

П. Садовский М., Рецензия на «Ворожку», журн. «Книгар», 1918, № 5; Кисіль Ол., Рецензия на сцену «Колядники», там же, 1918, № 6; К. Ів., На шляху невпинної праці, журн. «Плужани», 1926, № 12.

III. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури, т. I, Харків, 1928. *Ив. К.*

КОВАЛИВ Степан [1848—1920]—украинский—галицийский писатель-прозаик (псевдонимы Пьятка, Дрозд, Плескачка). Р. в бедной крестьянской семье в Галиции, учился в народной школе, позже — в реальном училище и учительской семинарии. Всю жизнь был учителем, в последние годы заведывал большой народной школой в Бориславе (место нефтяных промыслов в Галиции). Отсюда—прекрасное знание быта, условий труда и неслыханной эксплоатации рабочих. К. почти во всех произведениях отображает жизнь морально и материально угнетенного рабочего этой новой «Галицийской Калифорнии». Произведения К. близки к произведениям выдающегося галицийского писателя Ивана Франка, к школе к-рого К. и принадлежит *(см. «Франко»)*.

В рассказах К. из сельского быта отображена тяжелая нужда современной ему деревни. Правдивость в описании, сжатый лаконический яз., жгучая ненависть к эксплоататорам — основные черты его творчества.

Библиография: І. Дезертир, Дорогобицький найла, Безжурність, Завіщання; Громадські промисловці; Бесконечный швиндель; Риболови; Похресник, Оповідання для молодіжі; Твори, 4 тт., Львів, 1910—1911; Ройтів Шиб, Харків, 1926; Галицька Каліфорнія, Харків, 1930.

II. Ефремов С., Історія українського письменства, Київ, 1917; Грушевський О., З сучасної української літератури, Київ, 1918; Черкаський Т., Передмова до оповідання, «Ройтів Шиб», Харків, 1920; Сулима М., Історія українського письменства, ДВУ, Харків, 1922; Плевако А., Хрестоматія нової української літератури, вид. «Рух», Харків, 1927. *М. Б.*

КОВНЕР Абрам Урия [1842 — 1909] — представитель демократического радикализма в гебраистской лит-ре, один из первых нигилистов-разночинцев. Получил традиционное еврейское воспитание. В Киеве познакомился с русской лит-рой 60-х гг. и стал последователем Писарева. За получение денег по подложному чеку был присужден к ссылке на поселение. В ссылке крестился. По возвращении из ссылки сотрудничал в газете «Слово» и др.

В противоположность «Гаскале» *(см. «Древнееврейская лит-ра»)*, выражавшей в России чаяния еврейской крупной и средней буржуазии, воззрения К. отражают идеалы нового слоя еврейской интеллигенции 50-х и 60-х гг. (служащие акцизного ведомства, воспитанники еврейских казенных начальных и раввинских училищ, гимназисты и студенты из мелкой буржуазии). Этот слой, оформившись в атмосфере российского «нигилизма», воспринял основные идеи последнего. В статье К. «Слово к еврейским писателям» («Gameliz», 1864, № 14), в книгах «Cheiker Dowor» (Варшава, 1865) и «Zror Prochim» (Одесса, 1868) дано credo этого круга. К. резко высмеивает верноподданническую благонамеренность и лакейскую угодливость «просветителей». Он не пытается «примирить веру с наукой», а отрицает религию и клерикализм гетто. Самое разрешение проблемы просвещения он связывает с необходимостью улучшить экономическое положение еврейской бедноты. В вопросах лит-ры К. проводит точку зрения Писарева, оправдывая лит-ру лишь постольку, поскольку она социально полезна; он резко осуждает «эстетизм» и историческую экзотику современной ему гебраистской лит-ры; высказывается против романтизма за реализм, против исторического романа за «социальный роман». Он не ограничивается тем, что бичует гебраистскую литературу за игнорирование основных социальных вопросов, он также отрицает самое право этой лит-ры на существование, ее будущее. К. отдает преимущество разговорному яз. еврейских масс (идиш).

Представители официальной «Гаскалы» (Готлобер, Цедербаум и др.) объявили Ковнера ренегатом. Тонкая прослойка радикально-демократической интеллигенции, к которой примыкал писатель, была слишком незначительна, а ее удельный вес слишком невелик. К. промелькнул в гебраистской литературе, как метеор, сигнализируя приближение социальных сдвигов, вызываемых революционизирующим влиянием капитализма. В Бутырской тюрьме К. вступил в интересную переписку с Достоевским.

Из произведений К. на русском яз. следует отметить его статьи о древнееврейской лит-ре в IV т. «Еврейской библиотеки» [1873] и воспоминания «Из записок еврея» («Исторический вестник», 1903, № 3 — 4).

Библиография: II. Цинберг С., А. Ковнер, «Пережитое», т. II, СПБ.; Бронштейн Я., А. Ковнер. «Šriftn», вып. IV; Гроссман Л., Исповедь еврея. *А. Хашин*

КОГАН Петр Семенович [1872 —] — критик и историк зап.-европейской и русской лит-ры. Р. в семье врача, окончил гимназию и историко-филологический факультет Московского университета, где работал у Александра Веселовского и Стороженко. В оставлении при университете по кафедре зап.-европейской лит-ры К. было отказано ввиду его еврейского происхождения. В 1910 К. сдает магистерский экзамен при СПБ. университете и избирается приват-доцентом по

кафедре германо-романской филологии. Одновременно К. читает лекции на Высших женских курсах им. Лесгафта. После Октябрьской революции К. работает в Наркомпросе в качестве председателя научно-художественной секции ГУСа, ведет также и педагогическую работу. С 1921 до последнего времени — президент ГАХНа.

Печататься К. начал в «Русской мысли», «Образовании», «Современном мире» и др. журналах. Первая его работа напечатана в «Книговедении», 1895, № 4 — 5. В 1903 выходят его «Очерки по истории зап.-европейской лит-ры». Книга эта явилась на русском



языке почти первым обзором (если не считать лекций профессора Стороженко), охватывающим всю зап.-европейскую лит-ру в главнейших ее проявлениях, рассматривающим эту лит-ру в тесной связи с современными ей социально-политическими и научными течениями. «Автор, — пишет В. М. Фриче в статье, посвященной К., — последователь идейно-культурного метода: история лит-ры для него — отраженная в художественных образах, отвлеченных понятиях история духа времени» («Новая книга по истории западно-европейской лит-ры», «Русская мысль», 1903, кн. 9). В эпоху реакции, когда более четко вырисовываются два враждебных течения в лит-ой критике — идеалисты и марксисты, — К. примыкает к лагерю последних и ведет решительную борьбу против идеалистов — Гершензона, Мережковского, Айхенвальда, Чулкова и др. Лозунгу последних — «лит-ра, в отличие от других форм словесного искусства, есть царство художественной формы» (Гершензон) — К. противопоставляет теорию служебной роли лит-ры, устанавливает зависимость ее от экономики и тесную связь лит-ры с наукой, философией и общественно-политическими идеями эпохи. В противовес критикам-импрессионистам, устанавливающим примат переживания в лит-ре и полную зависимость последней от творческой индивидуальности (Айхенвальд), Коган подчеркивает зависимость личности художника от общественной среды. «Литературное произведение есть акт общественный, а не индивидуальный» («Пролог»). Но, ставя так. обр. лит-ое произведение и художника в тесную зависимость от экономики общества, а также науки, философии и общественно-политической мысли и придавая, особенно последним, огромное значение, К. недостаточно оценивает влияние классовой и политической борьбы. Лит-ра является памятником эпохи, выразителем мировоззрения всего общества, культурных его устремлений: «Лит-ра и философская мысль — лучшее выражение культурного стремления общества» — пишет Коган в брошюре «Интеллигенция и народ» [1917]. Лит-ра рассматривается у К. не как непосредственное отражение психоидеологии известного класса, а как выражение господствующей или популярной в обществе данного периода идеи или системы научных взглядов. Так. обр. творчество Ибсена у К. — воплощение идей ницшеанства, Золя — зависит полностью от естественно-научной системы Дарвина, Гамсун — поэт иррационального и т. д. Характерно, что пропагандируя в своей брошюре «Интеллигенция и народ» необходимость для литературы итти на службу к новой, разрушающей старое силе (пролетариату), К. именует ее слишком широким термином — «демократия». «Необходимо уничтожить существующий разрыв между лит-рой и демократией, необходимо отыскать пути, на к-рых могло бы начаться взаимодействие идейно-творческих, с одной стороны, и демократических явлений — с другой». («Интеллигенция и народ»). Однако взгляду на литературу как на выражение психоидеологии определенного общественного класса противоречит высказанный в той же брошюре взгляд К. на лит-ру как на выражение идеологии только господствующей общественной группы. «Угнетенные никогда не имели собственных грамотеев в художественном творчестве, поэты, певшие о страданиях народа, подходят с точки зрения гуманной части угнетателей..,» («Интеллигенция и народ»). Тяготеющий к марксизму метод Когана в его дооктябрьских работах нередко сводится к радикальному просветительству.

В своих литературно-критических работах послеоктябрьского периода К. более близок к марксистскому литературоведению. Но, признавая, что разбор художественного произведения нельзя поручать человеку, стоящему на «внеклассовой» точке зрения («Наши лит-ые споры»), К. в разборе лит-ых явлений послеоктябрьского периода, а также и в новых изданиях «Очерков по истории зап.-европейской лит-ры», далеко не всегда рассматривает лит-ые явления с точки зрения их классовой сущности. В определении современных лит-ых течений К. становится нередко на «объективную» точку зрения, никак не оценивая их с точки зрения соответствия общественно-политиче-

ской жизни и запросам страны, хотя и признает, что «в лит-ре главное содержание— идеологическая чистота, революционное, подчас новое мироощущение» («Наши лит-ые споры»). И само определение классовой сущности Коган часто заменяет расплывчатыми психологическими характеристиками. Так, историю современной лит-ры и критики К. определяет как борьбу двух «стихий» — действенной и созерцательной: «Лицом к лицу очутилась бьющая через край жизнь, не регулируемая потребностью выражения, с одной стороны, и инстинкт архитектонического стремления к оформлению, традиционная привычка созерцания («Наши лит-ые споры»). В своем определении пролетарской лит-ры К. часто сбивается на классификацию исключительно по тематике. Однако бесспорной заслугой К. является то, что в период лит-ой дискуссии 1923—1925 о возможности существования пролетарской лит-ры К. четко выступил как горячий ее поборник.

Признавая и декларируя марксистский метод в оценке лит-ых фактов единственно правильным и возможным, являясь продолжателем общественной тенденции в лит-ой критике, Коган все же близок еще к культурно-историческому и социологическому методу в литературоведении. И его марксизм, в особенности в дореволюционных работах, проявляется не столько методологически, сколько лирически, в форме сочувствия материализму и социализму. Диалектика содержания и формы, диалектика лит-ых стилей редко раскрывается в работах К., склонного ограничиваться публицистическим освещением идей писателя, импрессионистическими и отрывочными замечаниями о формальных особенностях, не рассматривая стиля в его диалектическом единстве.

Несмотря на это, работы Когана сыграли положительную роль в русском литературоведении своей борьбой против эстетствующей критики, а также попыткой установить на протяжении почти всей мировой лит-ры зависимость последней от экономики эпохи. «История зап.-европейской лит-ры» К.—важный этап в подготовке марксистского литературоведения. К. — прекрасный популяризатор, книги его написаны простым, четким языком, не лишенным публицистической заостренности.

Библиография: I. Очерки по истории зап.-европейской литературы, т. I, М., 1903 (изд. 9-е, Гиз, М., 1928), т. II, М., 1905 (изд. 8-е, Гиз. М., 1928), т. III, чч. 1 и 2, М., 1909—1910 (изд 4-е, Гиз, 1928); Очерки по истории древних литератур, т. I. Греческая литература, М., 1907 (изд. 5-е, Гиз, М., 1923); Очерки по истории новейшей русской литературы, 3 тт., М., 1909—1912 (изд. 6-е, 2 тт., Гиз, М., 1929); Белинский и его эпоха, М., 1911; Белинский, М., 1911; Романтизм и реализм в европейской литературе XIX в., СПБ., 1914 (изд. 2-е, М., 1923); Интеллигенция и народ, М., 1917; Н. Г. Чернышевский в русском освободительном движении, П., 1917; Пролетарские поэты, Литполитотдел Реввоенсовета Запфронта, 1920; «Пролог», изд. 2-е, Гиз, М., 1923 (изд. 1-е, 1915); Белинский и его время, М., 1923; Литература этих лет, изд. «Основа», Ив.-Вознесенск, 1924; Пролетарская литература, изд. «Основа», Ив.-Вознесенск, 1924 (изд. 4-е, 1925); Красная армия в нашей литературе, изд. «Военный вестник», М., 1926; Наши литературные споры, изд. ГАХН, М., 1927; Литература великого десятилетия, изд. «Московский рабочий», М., 1927; История русской литературы от древнейших времен до наших дней, изд. «Молодая гвардия», М., 1927; Горький, Гиз, М., 1928; Хрестоматия по истории зап.-европейской литературы, тт. I—II, Гиз, М., 1929—1930.

II. Фриче В. М., Рецензии на «Очерки по истории зап.-европейской литературы», т. I, «Образование», 1903, кн. 10, и «Русская мысль», 1903; Белецкий А. И., Рецензии на «Теорию словесности», М.—П., 1915, «Наука и школа», 1916; № 2; Переверзев В. Ф., Рецензия на «Очерки по истории новой русской литературы», «Печать и революция», 1923, кн. 3; Эйхенбаум Б., Вопросы вокруг вопроса о формалистах, «Печать и революция», 1924, кн. 5; Ср. ответ П. С. Когана, О формальном методе, там же, 1924, кн. 5, Ипполит И., Грустная история, «Книга и революция», 1930, № 8; Динамов С., Рецензия на «Красную армию в нашей литературе», «Книгоноша», 1926, № 41—42; Фриче В. М., Рецензии на статью Когана «О комсомольской прозе», «Красная нива», 1927, № 9; Глаголев А., Рецензия на «Наши литературные споры», «Журналист», 1927, № 21; Дубовников А., Рецензия на «Историю русской литературы с древнейших времен до наших дней», «Молодая гвардия», 1928, № 4; Рогожин И., Рецензия на «Историю русской литературы в самом сжатом изложении», «На литературном посту», 1928, № 1.

III. Словарь членов Общества любителей российской словесности при Моск. университете, М., 1911; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАХН, М., 1928; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, ред. Н. К. Пиксанова, изд. 4-е, Гиз, М., 1928; Ее же, Марксистское искусствоведение, ред. Н. К. Пиксанова, Гиз, М., 1929.

Л. Блюмфельд

«КОДЗИКИ» [Записи древних дел]— свод японских мифов, составленный в VIII в. христ. эры. При переходе от форм патриархально-родовой власти к аристократической монархии правительство, заимствовав основные принципы китайской государственности (танской эпохи), решило зафиксировать при помощи китайских иероглифов все предания, повествующие о космогонии, о возникновении японского государства и о божественном происхождении царствующего дома. Так. обр. «К.» представляет собою сборник мифов, легенд и событий полуисторического, официозного характера, составленный с целью придания божественного авторитета власти микадо. Синтоистское учение, центральное место в коем занимает культ императорского дома, основывается целиком на мифах из «К.».

«К». — первая фактически дошедшая до нас японская книга. События она доводит до 628. Очень важна для изучения мифологии, легенд, обычаев и яз. древней Японии.

Библиография: I. Русск. перев. отрывков из «Кодзики»; Конрад Н. И., Японская литература, т. I, Л., 1927.

II. Елисеев С., Японская литература. сб. «Литература Востока», вып. II, П., 1920; Aston W. G., A history of Japanese literature, London, 1907; Florenz K., Geschichte der japanischen Literatur, Lpz., 1909.

Р. Ким

КОЗАРАЦ — *см.* «*Хорватская лит-ра*».

КОЗЛОВ Иван Иванович [1779 — 1840]— поэт. Происходил из рядов знатного, но разоряющегося дворянства (сын статс-секретаря). Служил на военной, затем на гражданской службе. В возрасте около сорока лет был разбит параличом, лишившим его ног, через три года совершенно ослеп. Год потери зрения был годом начала лит-ой деятельности К.: в 1821 появляется в печати первое его стихотворение «К Светлане».

Через некоторое время получает широкую известность распространяющаяся в списках романтическая поэма «Чернец», опубликование к-рой в 1824 вызвало приветственное стихотворение Пушкина и сопровождалось шумным успехом. Помимо еще двух поэм и большого количества лирических стихотворений перу К. принадлежат многочисленные переводы с английского, французского, итальянского и польского яз., из них некоторые стали классическими («Вечерний звон», «Не бил барабан» и др.).



В социально-экономическом бытии К. новые буржуазно-капиталистические воздействия (профессиональное занятие литературой) соединяются со старой классово-дворянской системой (пенсия, «меценатство» двора и знати). Это определяет двойственность его идеологии, в к-рой сочувствие побежденным, «полумертвым» декабристам уживается с резким политическим консерватизмом, и особый характер его стилевой манеры. В поэзии К. новые «романтические» веяния, идущие от молодого Пушкина, сочетаются не только с влиянием «умиротворенной» музы Жуковского,—поэта ему особенно близкого,—но и с «сентиментальными» традициями Карамзина. Излюбленные жанры К.—баллада и романтическая поэма. К. является одним из первых энергичных проводников влияния на русскую лит-ру творчества Байрона (переводы из Байрона, «байронические» поэмы). Однако, заимствуя у Байрона пышную и траурную патетику «страданий» и «страстей», К. вычитывает в его творчестве кроткие слова надежды и примирения. Вместе с поколением декабристов он поет в своих стихах «вольность», «дивную свободу» («Пленный грек в темнице» и др.), но в контексте его творчества эти понятия лишены какой бы то ни было политической заостренности. Свой перевод «Невесты Абидосской» Байрона — героического апофеоза восстания против законных властей «разбойника» Селима — он посвящает жене Николая I, императрице Александре Феодоровне, в посвятительном предисловии приветствуя разгром царем декабристов, как «спасенье алтарей, России и державы». Личная трагическая судьба определила собой монотонную тематику поэзии К. с преобладающими в ней мотивами крушения несбывшейся любовной идиллии, настойчиво повторяющимися образами сходящих с ума невест, женихов, умирающих в день свадьбы, и т. п. Однако и тут К. находит примирение в духе Карамзина и Жуковского. «Байронические» поэмы К. оказали значительное влияние на молодого Лермонтова.

Библиография: I. Полн. собр. сочин., изд. исправленное и значительно дополненное Арс. Ив. Введенским, СПБ., 1892 (самое полное изд.); др. изд.: Собр. сочин., 2 чч., СПБ., 1833; под ред. В. А. Жуковского, 2 чч., СПБ., 1840 (положено в основу изд. 1892); изд. Смирдина, 2 чч., СПБ., 1855; 4 чч., СПБ., 1890—1891; Грот К. Я., Дневник И. И. Козлова, сб. «Старина и новизна», СПБ., 1906, XI.

II. Белинский В., Собр. стихотворений Козлова (см. в Собр. сочин.); Трушковский К., Очерк литературной деятельности Козлова, М., 1899; Селиванов И., Мое знакомство с Козловым, «Русский архив», 1903, XII; Грот К. Я., К биографии, творениям и переписке И. И. Козлова, «Известия Отд. русск. яз. и словесности Акад. наук», т. IX, СПБ., 1904, II, и т. XI, СПБ., 1906, I; Айхенвальд Ю., И. И. Козлов, в изд. «История русской литературы XIX в.», изд. т-ва «Мир», т. I, кн. 1; Розанов И. Н., Русская лирика, М., 1914 (перепечатано в его книге «Поэты двадцатых годов XIX в.», М., 1925); Нейман Б. В., Отражение поэзии Козлова в творчестве Лермонтова, «Известия Отд. русск. яз. и словесности Акад. наук», т. XIX, СПБ., 1914, I; Данилов Н. М., И. И. Козлов, там же, т. XIX, СПБ., 1914, II. Его же, Материалы для полного собр. сочин. И. И. Козлова, там же, т. XX, СПБ., 1915, II, и т. XXII, СПБ., 1917, II; Спиридонов В., И. И. Козлов, I. Козлов и критика 50-х гг., 1922 (с приложением впервые публикуемой ст. Ап. Григорьева о Козлове по поводу выхода в свет стихотворений последнего в изд. 1855); Сб. «Sertum bibliologicum», II., П., 1922.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX стол. включительно, ч. II, СПБ., 1902; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924.

Д. Благой

КОЗМИН Николай Кирович [1873—]— историк лит-ры, член-корреспондент Академии наук (с 1925). Высшее образование получил в Петербургском университете, работая под руководством Ал-дра Веселовского, И. Н. Жданова и Л. Н. Майкова. Основные работы К. посвящены исследованию корней русского романтизма: «Очерки по истории русского романтизма: Н. Полевой как выразитель лит-ых направлений современной ему эпохи» (СПБ., 1903); «О переводной и оригинальной лит-ре конца XVIII и начала XIX в. в связи с поэзией В. А. Жуковского» (СПБ., 1904); «Н. И. Надеждин» (СПБ., 1912); результатом многолетних занятий К. творчеством Пушкина является изданный под его редакцией и с комментариями IX т. (в 2 чч.) академического собрания сочинений Пушкина (Л., 1929), посвященный журнальным статьям и критическим заметкам поэта. Этот том представляет обширный свод данных об европейской и русской журналистике допушкинской и современной поэту эпохи. *П. Б.*

КОЗЫРЕВ Михаил Яковлевич [1892—]— беллетрист. Р. в гор. Лихославле. Получил высшее образование в Политехниче-

ском институте. В 1909 дебютировал стихами; до 1916 выступал как лирик. В дальнейшем К. печатается в журналах «Современный мир» и «Современник». В 1921 окончательно переходит к художественной прозе. В революционное десятилетие им написано несколько томов небольших сатирико-юмористических рассказов, авантюрные повести «Мистер Бридж» и «Неуловимый враг», повесть «Поручик Журавлев» и роман «Подземные воды». В поисках стиля К. неизменно тяготеет к приемам Гоголя, Щедрина, отчасти Гофмана. В советской лит-ре К. по социальной направленности примыкает к правому крылу писателей-попутчиков, не обнаруживая сдвигов в сторону революции и явно перерастая в писателя буржуазного. Сплошной «идиотизм» деревни, сплошной бюрократизм в городе, управляемом чиновниками типа щедринских персонажей, издевательский показ явлений новой советской общественности, таков общий фон сатиры К. Не случайно участие К. в необуржуазном журнале «Новая Россия» [1926].

Библиография: I. Морока, Настоящие рассказы, М., 1922; Поручик Журавлев, Рассказы, М., 1923; Неуловимый враг, Американский роман, изд. «Молодой рабочий», Харьков, 1923; Мистер Бридж, Повесть, изд-во «Круг», 1925; Муравейник, Веселые рассказы, изд. «Никитинские субботники», М., 1926; Дотошные люди, Рассказ, «ЗИФ», М., 1927; Рассказы, изд. «Никитинские субботники», М., 1927; Подземные воды, Роман, изд. «Никитинские субботники», М., 1928.

II. Осинский Н., «Побеги травы», газ. «Правда», 1922, № 25; Львов-Рогачевский В., Вступительная статья к рассказам в изд. «Никитинские субботники», М., 1927; Ермилов В., ст. в «Ежегоднике литературы и искусства на 1929», Изд-во Комакадемии, М., 1930.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М. — Л., 1928. *М. Ш.*

КОЗЬМА ПРУТКОВ—коллективный псевдоним братьев Александра, Алексея и Владимира Жемчужниковых и гр. Алексея К. Толстого *(см.)*, в «биографии» К. П., составленной В. Жемчужниковым, скромно названных его «опекунами». В настоящее время—лит-ый образ с устойчивым социально-бытовым и сатирическим содержанием, существующий совершенно независимо от приписываемых этому вымышленному автору произведений.

К. П.—тип бюрократа эпохи Николая I, директора Пробирной палаты. «Во всех родах своей разносторонней деятельности он был одинаково резок, решителен, самоуверен. В этом отношении он был сыном своего времени, отличавшегося самоуверенностью и неуважением препятствий... К. П. был очевидно жертвой трех (точнее четырех—*П. Б.*) упомянутых лиц, сделавшихся произвольно его опекунами или клеветами. Они поступили с ним, как „сложные друзья", выставленные в трагедиях и драмах. Они под личиной дружбы развили в нем такие качества, к-рые желали осмеять публично: Под их влиянием он принял от других людей, имевших успех: смелость, самодовольство, самоуверенность, даже наглость и стал считать каждую свою мысль, каждое свое писание и изречение — истиной, достойной оглашения. Он вдруг счел себя сановником в области мысли и стал самодовольно выставлять свою ограниченность и свое невежество, к-рые иначе остались бы неизвестными вне стен Пробирной палаты».

Таким рисует К. П. его «биография», в первой части выдержанная в тонах официальных ведомственных жизнеописаний той поры. Однако «лит-ая личность» К. П. складывалась иначе, нежели об этом сообщает биограф. В начале 50-х гг. в Петербурге существовал кружок, состоявший из перечисленных выше лиц (Толстой — двоюродный брат Жемчужниковых), принадлежавших к высшему дворянскому кругу. Остроумные юноши культивировали своеобразную юмористику, продолжавшую линию салонной поэзии «остроумцев» 20 — 40-х гг. [экспромты и эпиграммы С. А. Соболевского *(см.)*, стихотворные шутки И. П. Мятлева *(см.)*, bon mots Ф. И. Тютчева *(см.)*].



Шуточный портрет Козьмы Пруткова, сочиненный А. Толстым и бр. Жемчужниковыми (из полного собр. сочин. Козьмы Пруткова)

Возникшая в начале XIX в. как сатирическая летопись высшего круга (С. А. Неелов, 1779 — 1852), эта великосветская поэзия в 20-х — 30-х гг. в своем левом крыле (в эпиграммах Соболевского) приобретает некоторый налет дворянской фронды, а в правом (в русско-французских виршах Мятлева) служит выражением националистических тенденций, направленных против поверхностной галломании среднего дворянства. В дальнейшем же, в годы особенного подъема реакции при Николае I, эта салонная поэзия обращается «в светскую забаву для приискания смешных иррациональностей», ставившую себе целью «разбивать построения логической мысли неожиданными противоречиями ей» (Ф. Д. Батюшков, *см. ниже библиографию «К. П.»*).

Печатные выступления К. П. (в «Современнике» 1854 и 1860 — 1863 гг., в «Искре»,

1859 — 1861, и «Развлечении», 1861, а также в произведениях, появившихся лишь в полном собр. сочин., 1883) представляют сочетание двух элементов: алогического комизма, характерной черты допрутковского периода деятельности кружка, и пародии как на отдельных тогдашних поэтов (Бенедиктов, Щербина, Хомяков, Полонский, Фет, Ап. Григорьев, Ив. Аксаков и др.), так и на лит-ые направления. Элементы алогизма значительнее всего представлены в баснях («Незабудки и запятки», «Чиновник и курица», «Звезда и брюхо», «Цапля и беговые дрожки», «Кондуктор и тарантул», «Червяк и попадья»), в афоризмах («Плоды раздумья»), в пародиях-стилизациях под романтику Кавказа (романс «На мягкой кровати лежу я один... В соседней палате кричит армянин») и Испании («Осада Памбы», «Желание быть испанцем»), под античность («Философ в бане», «Древней греческой старухе, если бы она домогалась моей любви»), под мемуары («Выдержки из записок моего деда»), в пьесах («Любовь и Силин», «Опрометчивый турка, или приятно ли быть внуком?» «Черепослов, сиречь френолог»), а также в «политической прозе» (проект введения единомыслия в России). Большое значение придается в произведениях Козьмы Пруткова заглавиям, представляющим чаще всего сочетание логически несвязуемых понятий («Незабудки и запятки», «Философ в бане», «Звезда и брюхо»), имеющих к тому же не всегда прямое отношение к следующему за ним тексту («...откинув незабудки, здесь помещенные для шутки, ты только то из басни заключи»...).

Если эта часть произведений К. социологически восходит к «светской игре иррациональностями», то совсем иное социальное значение имела и иную общественную роль сыграла наиболее ценная часть наследия К. П.—пародии и афоризмы, представляющие сатиру на «философию жизни» бюрократов. По афоризмам собственно и сложился общественно-политический образ К. П. Афоризмы «Плодов раздумья», вроде: «Камергер редко наслаждается природой», «Только в государственной службе познаешь истину», «Если хочешь быть красивым, поступи в гусары», «Не всякому и гусарский мундир к лицу», «Бди», «Козыряй», «Смотри в корень» — своей утрированной и иронической установкой явились орудием борьбы с той бюрократической идеологией, за порождение к-рой они выдавались. Появление пародий К. П. в «Современнике», давно уже открывшем свои страницы этому жанру, характерно само по себе как обращение этого журнала к разночинной аудитории. Редакторы «Современника», с к-рыми члены кружка состояли в те годы в приятельских отношениях, и направляли деятельность «опекунов» Козьмы Пруткова в сторону пародии, придав таким образом прежде общественно-бессодержательной юмористике иную социальную функцию.

Критика правого лагеря встретила К. П. недоброжелательно. Рецензент «Пантеона» напр. бранил К. П. за «отсутствие вкуса и уважения к лит-ре», т. е. за пародии на «чистое искусство» и за алогизм. Совсем иначе отнеслись к К. П. разночинцы во главе с Добролюбовым, видевшим в К. П. орудие борьбы с «чистым искусством» как только оно вновь оживает. «Чистая художественность привлекает общее внимание,— писал Добролюбов, имея в виду разночинного читателя, враждебно относившегося к теории „искусства для искусства“,—единственно только в творениях К. П.». В другом месте Добролюбов отметил, что К. П. исчезал «на то время, когда у нас поднимались великие общественные вопросы». Эту точку зрения на К. П. как союзника в борьбе с «чистым искусством», т. е. дворянски-эстетической культурой, усвоили разночинцы 60-х гг. В 1863 появляется «некролог» К. П., представляющий либеральную сатиру на тогдашний бюрократизм. С этого времени афоризмы К. П. делаются излюбленным источником цитирования в либеральной и радикальной публицистике. К концу 70-х гг. под влиянием «оскудения» дворянства и культивируемого им «чистого искусства», а также в связи с быстрым ростом промышленной буржуазии и укреплением буржуазной литературы, социально-положительная роль пародий К. П. забывается, борьба с бюрократизмом теряет остроту, и о К. П. говорят лишь как о явлении прошлого. В 80-х гг. благодаря реакции вновь возникает интерес к К. П., на этот раз со стороны буржуазной критики, приветствующей «полное собрание сочинений» К. П. за отсутствие «тенденций»; наоборот, радикальная журналистика резко выступает против «бессодержательности» К. П., противопоставляя ему Щедрина. В 90-е и последующие годы благодаря новому переосмыслению К. П. придается социальное значение, о котором сказано выше. «В марксистских кругах в пору борьбы с народниками установилась своего рода традиция обращения к К. П. В частности для Г. В. Плеханова К. П. был неисчерпаемым источником, откуда он брал остроумные и злые характеристики своих незадачливых противников» (В. А. Десницкий, *см. ниже библиографию «К. П.»*).

В настоящее время К. П. справедливо считается одним из классиков русской юмористической лит-ры. Многие выражения из стихотворений и афоризмов К. П. вошли в живую речь («Барон фон Гринвальдус все в той же позицьи на камне сидит», «Бди», «Козыряй», «Смотри в корень», «Никто необъятного обнять не может», «И терпентин на что-нибудь пригоден» и т. д.).

Библиография: I. Полное собр. сочин., изд. 1-е, СПБ., 1884, 2-е—1887, 3-е (ошибочно помечено вторым)—1894; 5-е—1894; 12-е (фактически 13-е)—1916; полное собр. сочин., изд. А. и В. Жемчужниковых, СПБ., 1888; То же, изд. 2-е, СПБ., 1912; То же, Гиз, Л., 1927 (наиболее полное, хотя есть пропуски и неточности); Избр. сочин., под ред. Н. О. Лернера, «Прибой», Л., 1927 (ценный комментарий); Избранный Прутков, М., 1927, биб-ка «Огонек»; Старое и новое

М., 1928, биб-ка «Огонек»; «Не всегда с точностью понимать должно», Новонайденные произведения, «ЗИФ», Л., 1926; Проект введения единомыслия в России, Любовь и Силин, «Радуга», П.—М., 1923. Кроме того, «Голос минувшего», 1922, № 2; «Русский современник», 1924, № 1; «Огонек», 1925, № 44; «Красная газета», вечерний вып., 1925, №№ 311 и 314; «Красная новь», 1926, № 4; Амфитеатров, Забытый смех, П., 1914.

П. Дружинин, «Библиотека для чтения», 1851, XII, или Полн. собр. сочин., т. VI, стр. 559—563; Добролюбов Н., Перепевы, «Современник», 1860, № 8; Его же, Черты для характеристики русского простонародья, там же, № 9; Скабичевский, История новой русской литературы, гл. XXVI; Иванов-Разумник, История русской общественной мысли, т. I (разн. изд.); Десницкий, Предисловие к Собр. сочин., Гиз; История русской литературы XIX в., под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского, т. II, стр. 202—203 (Ч. Ветринский), и т. III, стр. 424 (Ф. Д. Батюшков); Глинский Б. Б., «Исторический вестник», 1908, XI, стр. 579—583, и там же, 1910, II, стр. 525—526; Стасюлевич М. М. и его современники, т. IV (письма В. М. Жемчужникова об изд. полного собр. сочин. Пруткова, там же письма Алексея Жемчужникова); Б. Н. П. (П. Берков), К. Прутков. К 75-летию литературного дебюта, «Красная газета», веч. вып., 1929, 22/II.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928. *П. Берков*

КОК Поль, **де** [Charles Paul de Kock, 1794—1871]—французский писатель. Родом парижанин, К. прекрасно изучил быт и нравы самых различных слоев населения столицы и стал широко пользоваться материалом своих наблюдений. Одна из наиболее рельефных характеристик его творчества была дана уже в 40-х гг. Белинским: «Мир Поль де Кока — это мир гризеток, солдат, поселян, среднего городского класса; его сцена — это бульвар, публичный сад, трактир, кофейная средней руки, иногда кабак, комната швеи, бедная квартира честного ремесленника. Он редко заглядывает в салоны, а если иногда и заглядывает, то не для чего другого, как для показания к ним полного своего презрения. Это французский Теньер лит-ры. Он не поэт, не художник, но талантливый рассказчик, даровитый сказочник. Не обладая даром творчества, он обладает способностью вымысла и изобретения, умеет завязать и развязать историйку и хотя написал их бездну, но ни в одной не повторил себя» (Белинский, Сочин., под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 431).



Иллюстрация к «La grande Ville» Поль де Кока (Париж, 1842)

К. продолжает традиции фривольной литературы XVIII в. Эпоха К., эпоха прихода к власти буржуазии во Франции, выдвинула роман-фельетон, привлекший многих талантливых писателей: А. Дюма, Эжен Сю, Фредерик Сулье, Поль Феваль, Понсон дю Террайль и К. были самыми блестящими представителями развившегося жанра. Основные недостатки романов К.: небрежность стиля, несвязность сюжетных линий, угождение грубоватым вкусам буржуазной толпы и т. д. Но К. был талантлив и сделал в газете XIX в. то, что Мариво — в журналистике XVIII века. Литературная зависимость К. от Мариво, Н. Ретиф де ля Бретонна и дворянской эротической литературы несомненна, но характер «социального заказа» буржуазии был уже не тот, что в эпоху заката дворянских вкусов. К., как и вся группа романистов-фельетонистов, придерживался своеобразного реализма, определенного самим жанром бытописательного романа с «пикантными» подробностями, но ни глубины, ни широты он не проявлял, довольствуясь несколькими характерными клише: сентиментальной гризетки, надменной красотки, обольстителя, сластолюбивого



Домье. Иллюстрация к «La grande Ville» Поль де Кока (Париж, 1842)

старикашки, жуира-буржуа и т. д. Психология его персонажей схематична, а интрига забавно запутана, как у эпигонов романа XVIII в. Из огромного числа его произведений наиболее художественными являются «Mon voisin Raymond», «Georgette», «Gustave» и др. За последние 50 лет К. не читают, но его имя давно стало нарицательным



Фронтиспис к «Les enfants du Boulevard» Поль де Кока (Париж, 1864)

для обозначения произведений, заподозренных в фривольности, хотя история лит-ры знает гораздо более циничных авторов. Живой юмор К. нашел выход и в нескольких сборниках стихов и в чрезвычайно веселых водевилях и комических операх.

Большинство произведений К. было переведено в 30-х—40-х гг. и позднее на русский яз. и вышло несколькими изданиями («Физиология женатого человека», СПБ., 1843; «Эдмонд и Констанция», Москва, 1839; «Парижская красавица», СПБ., 1842, и много других).

Библиография: I. Œuvres, 56 vv., P., 1844—1845; œuvres illustrées (дешевое изд.), 19 vv., 1921.
II. Trimm Th., La vie de Charles Paul de Kock, 1873. *Р. Куллэ*

КОКОШКА Оскар [Oskar Kokoschka, 1886—]—известный австрийский художник и драматург. Его сочинения были изданы под названием «Четыре драмы» [1919]. Основная тема этих драм («Орфей и Евридика»; «Горящий шиповник», 1911; «Убийца, надежда женщин», 1907; «Иов», 1917)—взаимоотношения мужчины и женщины, уничтожающих друг друга в отчаянной борьбе. Этому исключительному явлению взаимного уничтожения полов К. придает универсальное значение, видя в их взаимоистреблении залог гибели мира.

Пессимизм К. имеет свой особый смысл: неминуемая гибель вселенной является для него источником самоумиротворения и самоутешения. Кокошка по существу представитель той части мелкой буржуазии, которая мирится со своей деградацией, считая ее неизбежной. *Р.*

КОКТО Жан [Jean Cocteau, 1892—]—современный французский писатель. В начале своей деятельности испытывает сильное влияние символистов и на всем протяжении своего творческого пути является в значительной мере продолжателем Маллармэ и Рембо.

Мировая война застает К. кубистом, примыкающим к группе, объединившей поэтов—Аполлинера, Сандрара, Арагона—и художников—Пикабиа, Пикассо и др. Считая, что французский театр отжил свой век, «сделался альбомом старых фотографий», К. пытается произвести переворот на французской сцене в духе кубизма: «Парад» (Parade, 1915), «Бык на крыше» (Le bœuf sur le toit) и «Свадьба на Эйфелевой башне» (Les mariés de la Tour Eiffel, 1923). Однако все это «бунтарство» К. (давшее французским критикам повод рассматривать его как «коммуниста») осталось чисто формальным, не пошло дальше «эпатирования» французской буржуазной публики, характерного для такого художника деклассирующейся мелкой буржуазии, как К. Примкнувший было к дадаизму *(см.)*, что сказывается в особенности в «Стихотворениях» (Poésies, 1920), К. после распада группы французских дадаистов приходит к сюрреализму. Его дальнейшее развитие идет под знаком ухода в мистику, в поэзию подсознательного и приводит К. в конечном счете к католицизму, под знаменем к-рого в настоящее время группируются наиболее реакционные писатели Франции.

Творческий путь Кокто, отмеченный постоянными переходами от одной группировки к другой, от одного «изма» к другому,—не только результат литературного дендизма, желания не отстать от литературной моды: это гораздо более глубокое явление. В сюрреализме, в исканиях некоей «потусторонней реальности» и в реакционной мистике католицизма К. пытается найти способ уничтожения того хаоса, к-рый проникает собой все его творчество. Последний роман К.—«Сорванцы» (Les enfants terribles, 1929), где средством снятия противоречий, лежащих в основе романа, оказывается лишь самоубийство его героини Элизабет,—подтвердил, что творческий путь К. приводит его в тупик, откуда нет выхода.

Библиография: I. Самозванец Тома, перев. В. Мониной, с предисл. А. В. Луначарского, изд. «Никитинские субботники», М., 1925; Le Cap de Bonne-Espérance, 1919; Thomas l'imposteur, 1923; Le Grand écart, Roman, 1923; Plain-chant, 1923; Opera, 1927; Le Rappel à l'ordre, 1927.

II. Эфрос, Три силуэта, «Современный Запад», 1923, № 4; Эйхенгольц М., Современная французская поэзия, «Печать и революция», 1924, № 4; Dominique P., Quatre hommes entre vingt, 1924; Dubech L., Les chefs de file de la jeune génération, 1925. *А. Е.*

КОЛА (малоупотребительный термин, предложенный В. Брюсовым) — полустишие, точнее — часть стиха, образующаяся при делении стихотворной строки цезурой и могущая существовать как ритмически самостоятельная единица, например «Афина дева, браней владычица» (Вячеслав Иванов). *См.* «*Цезура*».

КОЛАС Якуб [1882—]—крупнейший белорусский поэт и писатель, псевдоним Константина Михайловича Мицкевича *(см.)*.

КОЛЕНО — *см.* «*Песни*».

КОЛЕТТ Габриэль Сидони [Gabrielle Sidonie Colette, 1873—] (псевдоним Colette Willy)—современная французская писательница. Первое самостоятельное литературное выступление Колетт относится к 1904 («Dialogues de Bêtes»—«Диалоги животных»).

К. примыкает к таким художникам, как Марсель Пруст и Андре Жид, выразившим психоидеологию французской рантьерской буржуазии. Застойное бытие этой паразитической социальной группы обусловливает собой статичность творчества К. в особенности в ее последних произведениях: «Конец Шери» (La fin de Chéri, 1926), «Эгоистическое путешествие» (Le Voyage égoïste, 1928), «Сидо» (Sido, 1930), где действие совершенно отсутствует. Созерцательность, отрыв от действительности, характерные для художника-рантье, порождают тот утонченный, эротически окрашенный психологизм и повышенный эстетизм, тот культ художественной формы, к-рый накладывает свою печать на все ее произведения.

Библиография: I. Конец Шери, изд. «Круг», М., 1927; Claudine à l'école; Claudine en ménage; Claudine s'en va (в сотрудничестве с Willy); La vagabonde; La retraite sentimentale; L'entrave.

II. Keller F. et Lautier A., Colette, 1923; Larnac J., Colette, sa vie, son œuvre, 1927. *Е.*

КОЛЛАР Ян [Kollár, 1793 — 1852] — известный чешский поэт, родом из Словакии. Учился в Иене, где на него оказало влияние национально-романтическое движение немецкого студенчества. Лит-ую деятельность начал в 1821; в этом же году вышел сборник его стихов «Básně», содержащий 86 любовных сонетов (подражание Петрарке). Позже сонеты этой книги были им положены в основу большой поэмы «Дочь славы» (Slávy dceří, 1824), написанной под влиянием Байрона и Данте (особенно песни «Лета» и «Ахерон» во 2-м изд., 1832). К.—яркий выразитель националистических тенденций словакской буржуазии. В названной поэме он воспевает угасшую славу западных и южных славян и призывает славянство к объединению, самопожертвованию и патриотизму. Во всем его творчестве нашло яркое выражение национальное движение, охватившее интеллигенцию славянских народов (в бывш. Австро-Венгрии) после наполеоновских войн; оно развилось впоследствии в панславизм, чему в немалой степени способствовала не только поэтическая, но и научная деятельность поэта в качестве профессора Венского университета и автора ряда книг по славянскому вопросу. К.—один из характернейших поэтов панславизма.

Библиография: I. На русск. яз.: Из поэмы «Дочь славы»: Вступление. Песнь I и II, перев. Н. Берга; Песнь III, перев. В. Бенедиктова, см.: Гербель Н. В., Поэзия славян, СПБ., 1871; «Славянские думы и голоса», Сборник, Кострома, 1876; В Герцеговине, Отголоски сербских песен, «Вестник Европы», 1876, VI; Липа, перев. В. Гиляровского, «Русская мысль», 1902, VII; Из «Дочери славы», перев. А. Сиротинина, «Славянские известия», 1909, IV, 1910, VII—VIII.

II. Степович А.. К 100-летию рождения Яна Коллара, «Отчет о состоянии коллегии П. Галагана за 1894»; Будилович А., Ян Коллар и западное славянофильство, «Славянское обозрение», 1894; Экк А., Ян Коллар, «Варшавские университетские известия», 1901, I—IX; Брандт Р., Памяти Яна Коллара, «Древности. Труды славянск. ком. Московского археологического о-ва», III, М., 1902; Jakubec Jan, Kollár básník a buditel, «Sit céska XIX st.», Díl. II, vyd. 2-e, 270—403; «Jan Kollár», Сб. под ред. Фр. Пастернака, Вена, 1893. *С.*

КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО — *см.* «*Творчество*».

КОЛЛЕМ А., ван [A. van Collem]—современный голландский социалистический поэт. По своему происхождению выходец из голландской еврейской интеллигенции. Коллем начал свой творческий путь стихами в сионистском духе, но скоро, разочаровавшись в буржуазно-националистическом характере сионизма, примкнул к левому крылу соц.-дем. движения [около 1903], возглавляемому Гортером, Роланд-Гольст и др. С 1903—1919 К. публиковал свои стихи по преимуществу в журнале этого направления «Новое время» (Nieuwe Tijd). Как Гортер и др. голландские социалистические поэты-выходцы из радикальной мелкобуржуазной интеллигенции, так и К. во всем творчестве своем не освободился от психоидеологии этой социальной группы, колеблющейся между чистым искусством и социальной идеей, между натурдеизмом, растворением личности в природе—космосе—и социалистическим коллективом. В своих многочисленных стихотворениях К. воспевает революционное восстание, забастовки, социалистический коллектив, но гл. обр.—тяжелое положение и труд кустарей-ремесленников («Человек с заступом», «Сапожники» и др.). Стихи К. собраны в трех томах «Liederen» [1918—1919]: I. «Liederen van huisvlijt» (Песни домашнего прилежания—о кустарях); II. «Liederen der Gemeenschap» (Песни товарищества); III. «Opstandige liederen» (Песни восстания). Во время войны К. выпустил книжку антимилитаристических стихов «Waaraan wij denken» (О чем мы думаем), а Октябрьскую революцию приветствовал стихотворением [в ноябре 1917] «Aan Lenin» (Ленину).

Как художник К. считается, наряду с рабочим поэтом С. Бонн, после Гортера и Роланд-Гольст одним из лучших социалистических лириков Голландии; но как

и вся эта группа, он не понял сущности пролетарской революции. *Ф. Ш.*

КОЛЛИЗИЯ—*см. «Конфликт».*

КОЛЛИНЗ Вильям [William Collins, 1721—1759] — английский поэт. Р. в семье богатого торговца. К.—один из предшественников романтизма. Его «Персидские эклоги» [1742], в последующем издании переименованные в «Восточные эклоги», являются зачатком «ориентализма» Байрона, Бекфорда и др. Его оды, напр. «Ода на смерть поэта Томсона» [1749], оды только по названию, по существу это элегии. «Ода на народные сказания и поверья шотландских горцев, рассматриваемые как материал поэзии» [1749] предвосхищает романтику макферсоновского «Оссиана» *(см.)*. Все творчество К. стоит ближе к школе Вордсворта, чем Попа, и является ярким показателем начала упадка аристократической культуры.

Библиография: I. Memoirs and Works of Collins, ed by Dyce, 1827; Poems of Collins, ed. by W. Maythomas, 1858 (2 ed., 1892), by C. Stone, 1905, and by A. L. Pool, 1927, in Oxford University Press.

II. Mackail, Collins and the English lyric in the XVIII century, 1921.

III. Williams J. A., XVIII century bibliographies, 1924. *S. B.*

КОЛЛИНЗ Вильям Вильки [Wilkie Collins, 1824 — 1889] — английский романтик, сын известного живописца, друг и отчасти ученик Диккенса. Основоположник в Англии так наз. сенсационного романа, близкого к детективному. Впервые выступил в печати с обстоятельной биографией отца в 1848. Книга имела успех. К. бросил торговлю и занялся лит-ым трудом. В 1850 выпустил исторический роман «Антонина, или падение Рима». Затем последовали «Базиль» [1850], «Игра в жмурки» [1854], «Мертвая тайна» [1857], «Женщина в белом» [1860], «Без имени» [1862], «Армадель» [1866], «Лунный камень» [1868], чисто детективный роман «Новая Магдалина» [1873], «Закон и леди» [1875] и мн. др., в общем свыше 25 романов и отдельных сборников небольших рассказов.

В буржуазно-сенсационных романах К. пробивается тенденция социального примиренчества. Не лишены они и значительной доли тонко завуалированной мистики.

В свое время К. пользовался большой популярностью в среде буржуазии, им зачитывались и у нас в России.

Библиография: I. На русск. яз. романы: Тайна, СПБ., 1858 (др. заглавие: «Миртовая комната», СПБ., 1857); Без заглавия, СПБ., 1862; Лунный камень, СПБ., 1868; Армадель, СПБ., 1871; Новая Магдалина, СПБ., 1873; Закон и жена, М., 1875; Две судьбы, СПБ., 1876; Деньги миледи, СПБ., 1878; Слепая любовь, СПБ., 1890; и мн. др., печатавшиеся в «Русском вестнике» 60—70-х гг., «Вестнике Европы» 80-х гг., «Наблюдателе» 90-х гг. и др.

II. Дружинин А. В., Собр. сочин., т. V, СПБ., 1866; Плисский И., Уильки Коллинз, «Колосья», 1884, IX; Phillips W. S., Dickens, Reade and Collins, sensation novelists, 1919. *С. Б.*

КОЛЛОДИ [Collodi, 1826 — 1890] — псевдоним итальянского писателя Карло Лоренцини. К.—журналист и крупнейший детский писатель Италии. В первый период своей деятельности занимался почти исключительно журналистикой, работая в газетах освободительно-республиканского направления. Фельетоны его в свое время отличались большой едкостью и юмором и сделали К. чрезвычайно популярным в либерально-буржуазных кругах. С объединением Италии в единое буржуазное государство К. после нескольких неудачных попыток в области романа находит применение своему юмору и фантазии в области детской лит-ры. Его «Пиноккио» (Pinocchio)—приключения марионетки, является одним из значительных произведений для детей. Однако произведение это проникнуто мелкобуржуазной мещанской моралью. «Пиноккио» переведен на все европейские яз.; в одной лишь Италии разошлось свыше миллиона экземпляров этого произведения.

Библиография: I. Un romanzo in vapore da Firenza a Livorno, 1856; I mistori di Firenza, 1857; Note gaie, 1892.

II. Pancrazzi P., Venti uomini, un satiro e un burattino, 1923; Battistelli V., La moderna letteratura per l'infanzia, 1925. *Ю. К.*

КОЛЛОНТАЙ Александра Михайловна [1872—] — современная писательница. Р. в помещичьей семье. С молодых лет участвовала в революционном движении. Член ВКП (б) с 1915. Вела активную работу в подполье; работала за границей. После октябрьского переворота была членом ЦК ВКП (б), полпредом в Мексике и Норвегии. В 1921—1926 возглавляла «рабочую оппозицию». Имеет ряд крупных работ по женскому вопросу («Труд женщины и эволюция хозяйства», «Общество и материнство» и мн. др.). Как беллетристка выступила впервые в 1923. В статье «Дорогу крылатому Эросу» (журн. «Молодая гвардия», 1923, № 3) К. строит наивную социологию любви предшествующих общественных формаций, в итоге устанавливая «пролетарскую мораль» в виде «любви-товарищества», полигамного по форме (исходя из «многогранности духа» и «многострунности души»). По существу этические теории К. ничего общего с пролетарской моралью не имеют. Эту же теорию «новых» форм любовного союза К. пытается провести в своих беллетристических произведениях.

Как художник К. интереса не представляет. Произведения ее являются скорее публицистическими трактатами. Манера письма К. отличается сентиментальностью, пристрастием к мелодраматическим эффектам и пр.

В 1925 К. выпустила отрывки из дневника 1914, где в форме очерков дана картина жизни германской социал-демократии в первые месяцы войны. Кроме того Коллонтай издала сборник литературно-критических, полупублицистических очерков «Новая мораль и рабочий класс» [1918], где популяризирует произведения европейской литературы, разрабатывающие тип «холостой женщины», отстаивающей свое право на свободу чувства.

Библиография: I. Письма к трудящейся молодежи. Письмо 3-е, О «Драконе и Белой птице», «Молодая гвардия», 1923, № 2 (об А. Ахматовой). Там же (1922—1923) и др. статьи К. по вопросам морали; Любовь



ДОРЕ. ИЛЛЮСТРАЦИЯ К «СТАРОМУ МОРЯКУ» КОЛЬРИДЖА

Гравюру на дереве резал И. Н. Павлов

чел трудовых, Из серии рассказов «Революция чувств и революция нравов», Гиз, М.—Л., 1923; Большая любовь, Повесть, Гиз, М.—Л., 1927; Сестры, Рассказы, Гиз, М.—Л., 1927; Василиса Малыгина, Повесть, Гиз, М.—Л., 1927.

II. Автобиографический очерк, «Пролетарская революция», 1921, № 3; Ср. автобиографию в Энциклопедическом словаре Гранат, т. XLI, ч. 1; Виноградская П., Вопросы морали, пола, быта и т. Коллонтай, «Красная новь», 1923, № 6 (16); Будневфиноген, Половая революция, «На посту», 1924, № 1 (4) — отзыв о сб. «Любовь пчел трудовых»; Левич Г., Анна Ахматова. (Беглые заметки), «На посту», 1923, № 2—3 (по поводу ст. К. об А. Ахматовой).

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М., 1928; Писатели современной эпохи, под ред. Б. П. Козьмина, т. I, ГАХН, М., 1928.

КОЛОКОЛОВ Николай Иванович [1897—] — современный писатель, член группы «Перевал» *(см.)*. Р. в семье священника. Учился в духовном училище, затем в духовной семинарии, откуда был исключен за участие в забастовке. Служил в Красной армии; после демобилизации занимался журналистикой, преимущественно в иваново-вознесенской газете «Рабочий край».

В своем романе «Мед и кровь» К. изображает провинциальный захолустный городок. Тихое «вегетарианское» существование жителей, занимающихся огородничеством, всколыхнуто революцией: «мед» этого «благолепного» бытия противопоставлен революционной борьбе — «крови». В изображении нравов «городка пчеловодов» К. прибегает к идиллическим тонам. Чекист Накатов — старый партиец, связанный в прошлом с революционным подпольем, изображен как человек, «поверивший в возможность обновить жизнь ценою крови и жестокости». Он все время находится под бременем покаянных настроений. Эта наивная идеализация мещанского существования городских обывателей и подход к коммунисту как к фанатику, страдающему от необходимости проливать кровь, придают роману отвлеченно «гуманистическую» окраску, характерную для всего творчества «перевальцев».

В сборнике рассказов «Шкура ласковая» лучшие произведения «Галка-ворона» и рассказ, заглавием к-рого названа вся книга. Судьба женщины, ставшей жертвой грубоживотного к ней отношения мужчины, изображена в этих рассказах с подлинной художественной силой.

Этюды К., помещенные в сборнике «Перевала» «Ровесники», проникнуты мрачным пессимистическим настроением. Жизнь представляется ему настолько «оскорбительно простой», что ему хочется «вообразить существо высшее и более свободное, чем человек». Отвлеченный гуманизм Колоколова, изображение людей в их индивидуальной замкнутости и обособленности мешают ему близко подойти к актуальным темам и вопросам современности и охватить перспективы строительства.

Библиография: I. Мед и кровь, Роман, изд. «Федерация», М., 1928; Шкура ласковая, Рассказы, изд. «Недра», М., 1929; Этюды в сб. Содружества писателей революции «Ровесники», № 7, «ЗИФ», М.—Л., 1930.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М., 1928. *В. Б.*

КОЛОМЫЙКИ [украинское коломийки] — коротенькие песни, весьма распространенные в Галиции, особенно в Покутьи, близ г. Коломыя, откуда и получили свое название. Тематика К. самая разнообразная: политическая, бытовая, семейная, любовная, сатирическая. В русской народной поэзии к типу К. приближаются «частушки» *(см.)*. В западной народной поэзии родственными типу К. являются — польский краковяк, сербское коло, словацкая коломайка. Все перечисленные здесь виды фольклора представляют собою явления однородные и родственные — это продукт устного поэтического творчества, теснейшим образом соединенного с пением, примитивной музыкой и танцем. В Западной Украине К. является самой распространенной формой устной поэзии; в сб. акад. В. Гнатюка [1905—1906] напечатано несколько тысяч К.

Социальная природа К. в настоящее время может считаться установленной. К. являются продуктом устного творчества в эпоху распада старого феодального бытового уклада. Внедрение торгового капитала вело к значительному обострению и усложнению борьбы за существование, и К. является своеобразной народной «живой газетой», немедленно и остроумно реагирующей на всякое изменение в бытовом укладе. Хотя К. записывались и в начале XIX в., их широкая популярность падает на более позднее время, что соответствует социально-экономическим сдвигам деревни.

По форме К. в большинстве своем представляет двустрочную строфу, в к-рой каждая строка состоит из 14 слогов, или 7 двусложных стоп с цезурою после 4-й стопы. В сборнике акад. Гнатюка встречаются и образцы иных размеров (15—16-сложные, а также 12—13-сложные), но они численно весьма незначительны. Характерно, что такое постоянство ритма свойственно лишь К. (и еще отчасти польскому краковяку), ибо остальные типы, родственные ей (частушка, коло, коломайка), такого постоянства не знают. Рифмуются всегда две соседние строки. Кроме конечных рифм очень часто встречаются и внутренние рифмы, богатые и разнообразные по своим приемам, придающие К. исключительную звучность.

В отношении самого размера К. ее исследователи далеко еще не пришли к какому-либо единому взгляду. Так, краткость формы К. поясняется двояко: часть ученых объясняет краткость К. «обрывками» более крупных, слитных, сложных песен; наоборот, есть течение, считающее, что «длинные», «продолжительные» К. являются результатом соединения их (не всегда удачного) в искусственные группы, по признаку однородности текста.

Музыкальная сторона К. тесно связана с поэтической и трудно от нее отделима. Но кроме обычной тесной слитности поэзии и музыки в К. эта слитность еще усиливается и укрепляется наличием плясового элемента, обязательного в К. Самый танец К. состоит

из 3 частей, причем каждая из них сопровождается коротенькой песенкой, также называемой К. Следует признать, что основное ядро К. создано требованиями ритмики движений, танца. Именно благодаря танцу К. росли количественно и качественно. По мнению проф. Жинкина сначала К. были просто добавочным, весьма примитивным припевом к танцу; далее припев усложнился элементами параллелизма, что расцветило и словесный рисунок, приобретавший более изысканную художественную форму; варьировалась и мелодическая структура, однако ритм оставался неизменным, цементируя определенный строй, количество, темп и качество движений.

Число основных мотивов К. невелико и они «каноничны», но существует множество, иногда даже едва заметных не-музыканту, вариаций на основные мотивы. Внешне-формальные черты музыкальной структуры К. не сложны: такт в две четверти; группируются эти 2-четвертные такты в выразительные «музыкальные периоды», отвечающие танцевальному исполнению.

Библиография: «Старосветский бандурист», Избранные малороссийские и галицкие песни и думы, собрал Николай Закревский, М., 1860—1861; Коломийки и шумки, собрал з уст народа Счастний Сахамон. С нута и 5 арій нар. на спів и фортепян, № 12, Льв., 1864; Головацкий Я. Ф., Народные песни Галицкой и Угорской Руси, 4 тт., М., 1873; В. Шухевич-Гуцульшина, Матеріяли по українсько-руськой етнографії, т. V, Льв., 1902, стр. 81—153; Гнатюк Вол., Коломийки, «Етногр. зб. Наук. т-ва ім. Шевченка», т. XVII—XVIII, Льв., 1905—1906; Раздольский і Людкевич, Галицко-рус. нар. мелодии, там же, т. XXI, ч. 1, Льв., 1910; Сумцов Н. Ф., Коломийки, Харьків, 1910; Жинкин Н. П., Коломийки, журн. «Червоний шлях», 1926, № 10 (синтетико-исследоват. этюд, легший в основу настоящей заметки и многократно тут цитируемый; там же, указ. лит-ры, сводка установок и пр.); Его же, До питання про прохождення частушки (к вопросу о происхождении частушки), журн. «Етнографічний вістник», Київ, 1927, V; Piesni polskie i ruskie ludu galizyjskiego. Z muzyka instrumentovana przez Karola Lipinskego. Zebral i vydal Vaclav z Oleska ve Lvove, 1833; Pocucie, Obraz Anograficzny, t. III. Skreslil Oskar Kolberg Krakov, 1888. *Я. И. Полферов*

КОЛОМБИНА — *см. «Commedia dell'arte».*

КОЛОН.—В античной метрике К. называли группу стоп, объединенных вокруг одной—с главным ритмическим ударением—и образующих так. обр. высшую ритмическую единицу — метрический член, или К. (лат. «membrum»). В зависимости от числа стоп, входящих в К., различали диподии (2 стопы), триподии (3 стопы), тетраподии (4 стопы) и т. д. К. объединялись в периоды, периоды — в системы, системы — в строфы. Так. обр. в широком смысле К. представляется объединением мелких ритмических единиц в некое единство.

КОЛОСОВ Марк Борисович [1904 —] — современный пролетарский писатель, член ВКП(б), член МАППа и редколлегии журнала «Молодая гвардия». Тематика большинства рассказов К.—заводский комсомол. В рассказах «Тринадцать», «Стенгаз», «Креп» К. рисует рост и активизацию сознания рабочего-подростка, юноши, приобщающегося в процессе своего развития в коллективе к общественной, социально осмысленной деятельности. В «Тринадцати» герой К.—рабочий-подросток, мечтающий о вступлении в комсомол, куда его отказываются принимать по малолетству, в «Крепе» — комсомолец-балтфлотец, решившийся на кражу крепа у капитана корабля, для того чтобы украсить траурной лентой портрет умершего Ильича.

Рабочий быт и производство в рассказах К. не «фон» для «переживаний» его героев, а теснейшим образом слитая с ними самими действительность. Рост рабочего сознания детерминирован писателем всей совокупностью социальных условий. Сознание рабочего-подростка, часто отсталое (напр. Петька из «Стенгаз»), перерастает в коммунистическое, коллективистское не «изнутри», не «из самого себя», а в результате воздействия коллектива, его производственных отношений.

Прекрасное знание описываемого быта делает К. интересной и художественно-самобытной фигурой. Количество написанного К. очень невелико; зато сборники его рассказов переиздавались несколько раз. Некоторые произведения переведены на ряд зап.-европейских языков. По рассказу «Стенгаз» режиссером Юткевичем поставлен кино-фильм «Кружева».

Библиография: I. Тринадцать, Рассказ, М.—Л., 1924; То же, изд. 2-е доп., Харьков, 1925; Комсомольские рассказы, М., 1925; Красные орлы, Рассказ, М.—Л., 1925; Десять верст, Рассказы, М., 1926; Буза, Креп, Рассказы, в сб. «Быт рабочей молодежи», вып. I, М., 1925; Ленин, Комсомольские стихи и рассказы, М., 1925 (совместно с Жаровым); Молодняк, Сб. рассказов, предисл. П. С. Когана, Л., 1927 (совместно с Д. Кочетковым и Г. Шубиным); Фартовая юность, Рассказы, М., 1927, и др.

II. Беккер М., Марк Колосов, «На лит-ом посту», 1927, III; Луначарский А., Марк Колосов, «Молодая гвардия», 1927, V, и др.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М.—Л., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАХН, М., 1928. *А. Т.*

КОЛЫБЕЛЬНЫЕ ПЕСНИ — песни, исполняемые матерью или нянькой при укачивании ребенка. Назначение их — размеренным ритмом и монотонным мотивом успокаивать и усыплять ребенка, а также регулировать движение колыбели. В связи с этим вторым своим назначением колыбельные песни могут быть рассматриваемы отчасти и как «рабочие» песни, неразрывно связанные с трудом и отображающие в себе ритмы трудового процесса.

Действительно, преобладающим размером напр. русских К. п. является четырехстопный хорей, и это может быть сопоставлено с ритмом движений раскачивающейся колыбели, естественно распадающихся подобно качанию маятника на двучленные группы—вперед—назад. При рассмотрении ритмической стороны К. п. надо конечно иметь в виду, как и во всем песенном фольклоре, связь словесного ритма с вокальным исполнением, поддерживающим словесный ритм растягиванием или сокращением слогов. Качания колыбели сказываются и на строфическом построении колыбельных песен, обнаруживающем тенденцию к четкости и не-

редко дающем простейшую двустрочную строфу с парными соседними рифмами.

Главное назначение К. п. выполняется ритмом, и поэтому в очень многих из них сюжет дан лишь в минимальном развитии. Преобладающие темы — убаюкивание, приглашение помощников для убаюкивания, мысли о будущем убаюкиваемого ребенка, нередко явления и предметы окружающей действительности, могущие заинтересовать и позабавить ребенка, если бы только он понимал слова песни. Это как бы приспособление к интересам ребенка; эта стилизация под детскость, между прочим, очень отчетливо сказывается и в языке (уменьшительные, ласкательные слова, детские словообразования).

Зачастую в К. п. наблюдается медленное, как бы дремотное нанизывание образов, подсказанных ленивым ходом ассоциаций. Иной раз в этих полусонных импровизациях однако нетрудно бывает вскрыть психологическую устремленность поющей женщины. В таком состоянии нередко находят себе выражение желания и мысли, обычно заглушаемые бодрствующим сознанием. Так, в великорусских, украинских и белорусских К. п. мы встречаем мотив смерти и похорон убаюкиваемого ребенка:

«Баю-баю, да люли,
Хоть сегодня умри,
Сколочу тебе гробок
Из дубовых досок.
Завтра мороз,
Снесут на погост.
Мы поплачем, повоем,
В могилу зароем».

Нередко в колыбельных крестьянских песнях мысли матери обращаются к теме бедности, и К. п., успокаивающая по ритму, весьма печальна по своему социальному содержанию, передаваемому с оттенком горькой иронии:

«Баю-баюшки-баю,
Живет мужик на краю:
Он не беден, не богат,—
Много у него ребят.
Все по лавочкам сидят,
Все соломку едят».

Эта песня, как и вообще многие другие К. п., имеет большое количество вариаций, сравнительное изучение к-рых может дать живую картину разнообразия бытового и психологического уклада в соответствии с социально-экономической дифференциацией создателей и потребителей песни. Ср. напр. вариант, явно созданный в более зажиточном слое, чем предыдущий:

«Баюшки-баю-баю,
Живет барин на краю.
Он не скуден, не богат;
Много у него ребят.
Все по лавочкам сидят,
Кашу масляну едят».

Целый ряд К. п., подобно другим видам «народной» лирики, хотя и бытовал в некоторых зажиточных слоях деревни, но первоначально, надо полагать, возникал в среде господствующих классов старой Руси: в боярской, купеческой и т. д. Есть напр. К. п., в к-рых очень большое внимание уделено описанию богатой обстановки и счастливой жизни ребенка, окруженного мамушками, нянюшками, сенными девушками.

«Вот тут колыбель,
На высоком терему...
Крюк золотой,
Ремни бархатные,
Колечки витые,
Крючки золотые,
Мамушки, нянюшки,
Качайте дитя.
Сенны красны девки,
Прилюлюкивайте!
Вырасту большая,
Буду в золоте ходить,
Буду в золоте ходить,
Парчеву шубу носить».

Любимыми образами в К. п. восточных славян и многих других европейских народов являются образы животных и птиц: кота («У котика-кота/Была мачеха лиха»), козла или козы, причем последний образ повидимому навеян детскими сказками, а может быть, восходит, подобно аналогичному образу в песнях аграрно-обрядовых, к представлению о козле как символе богатства: в К. п., как и в свадебных, упоминание о богатстве нередко имело магическое значение.

Идеализация быта и хозяйства — проявление магических пожеланий и заклинаний. Здесь те же магические основы, поэтическая символика, что и в других фольклорных жанрах (ср. «подблюдные» песни, «колядки», свадебные «величания» и т. д.).

Традиционные К. п. продолжали последовательно развиваться и в XIX—XX вв., отметая многие из старых бытовых мотивов и нанизывая новые, отражающие процесс все большего проникновения городской культуры в деревню. Вот напр. К. п., недавно записанная в Лодейнопольском округе, в районе развитых отхожих промыслов:

«Баю-баю-баюшки,
Нету дома татушки,
На чужой сторонушке.
Татушка домой придет
И гостинца принесет:
С Ладоги яблоки,
С Питера конфетики».

С закреплением коллективизации деревни традиционная колыбельная песня или вымрет начисто или сильно видоизменится и по содержанию и по форме, т. к. традиционная песня выросла на почве патриархального семейного уклада с его специфическим использованием труда и времени женщины-матери и хозяйки. Об усвоении форм К. п. письменной лит-рой — *см.* «*Песня*».

Библиография: Ветухов А., Народные колыбельные песни, «Этнографическое обозрение», 1892, № 1—4; Шейн П. В., Великорусс в своих песнях-обрядах и т. д., т. I, СПБ., 1898; Карский Е. Ф., Белоруссы, т. III, вып. I, М., 1916; Капицын О. И., Детский фольклор, Л., 1928; Элиаш Н. М., До вивчання колискових пісень, «Бюллетень Етнографічної комісії ВУАН», 1930, № 14; Гагенторн Н., Колыбельная песня как отражение быта русской деревни, «Художественный фольклор», 1930, № VI—VII.

Ю. Соколов

КОЛЬРИДЖ Самюэль Тэйлор [Samuel Teylor Coleridge, 1772—1834] — английский поэт, критик и философ. Р. в семье провинциального пастора, учился в Кэмбридже, но был исключен из университета за сочувствие республиканским идеям. Увлекся идеями

Великой французской революции и начал вести страстную пропаганду в ее защиту. Вместе с поэтом-разночинцем Соути *(см.)*, также выгнанным из школы за «вольнодумство», читал в Бристоле лекции на политические и исторические темы, издавал бро-

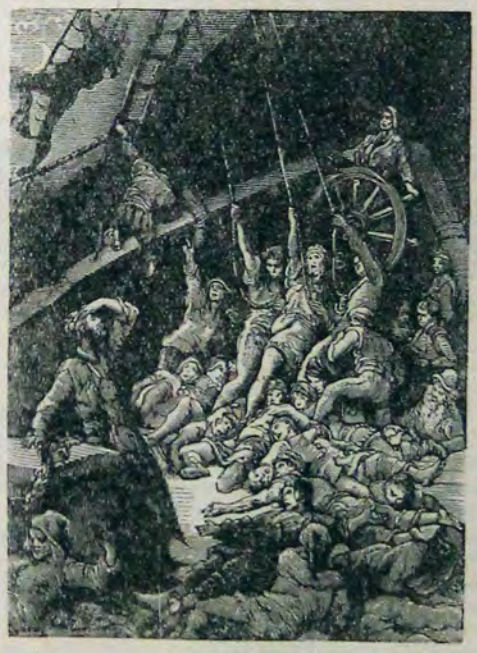


шюры и журнал «Страж» (вышло 8 номеров). Следившая за ними полиция нашла, что молодые люди не опасны. В сотрудничестве с Соути Кольридж написал трагедию «Падение Робеспьера», в художественном отношении довольно слабую. Но скоро друзья разочаровались во Французской революции, а вместе с ней и в «старой Европе» и решили ехать в «свободную Америку», чтобы организовать там коммуну «без царей, попов и слуг», к-рую К. намеревался назвать «Пантисократия». Поездка не состоялась из-за отсутствия средств. Вслед за этим для К. наступил период окончательного разочарования во всех революционных и просветительных идеалах.

«Первая реакция против Великой французской революции и связанного с нею просветительного движения была естественна,— говорит К. Маркс,—старались видеть все в средневековом романтическом свете. Вторая реакция состоит в том, что начинают обращать внимание на первобытные времена, минуя средневековье» («Письмо к Энгельсу», 25/III 1868).

Романтиком, мечтавшим уйти в первобытные времена и ушедшим с головой в средневековье, и был К. В 1787 он издает сб. «Поэмы на разные темы», совместно же с Вордсвортом — сб. «Лирические баллады», куда входит его знаменитый «Старый моряк». Период творческого подъема К. продолжался не более двух лет, в течение к-рых поэтом были созданы лучшие его произведения. На средства меценатов К. ездил в Германию, где слушал лекции в Геттингенском университете, изучал литературу и философию. Из поэтов особенно увлекался Шиллером, первый перевел «Валленштейна» на английский яз. (перевод до сих пор считается лучшим). «Разбойники» легли в основу его драмы «Раскаяние». Из философов изучал Канта и Шеллинга. По возвращении в Англию К. открыл в «Королевском институте» цикл лекций о лит-ре и прочел свой знаменитый курс о Шекспире в «Лондонском философском обществе». Начал писать большую автобиографию, к-рая постепенно перешла в изложение романтической эстетики. Как художественное творчество К., так и его критические, публицистические и философские работы, носящие следы большого ума, имеют фрагментарный характер.

Большая заслуга К. в том, что он сумел в «Старом моряке» преодолеть «романтизм кошмаров и ужаса» Анны Радклиф, Вальполя и Монк-Люиса. Хотя это произведение написано в стиле средневековой баллады, но в нем почти отсутствуют излюбленные готическими романтиками архаизмы, посредством к-рых обычно создавалась стилизация под средневековье. Люди, корабль и природа в «Старом моряке» — не средневековые, картины изобилуют ужасами, но ужасами реальными, не надуманно-ходульными. К. в «Старом моряке» — романтик-реалист, но в «Кристабель» и «Кубла-хан» он очень близок к романтизму «кошмаров и ужаса». Здесь отсутствует тот психологический реализм, к-рым блещет каждая строчка «Старого моряка» Биографы отмечают, что К. прини-

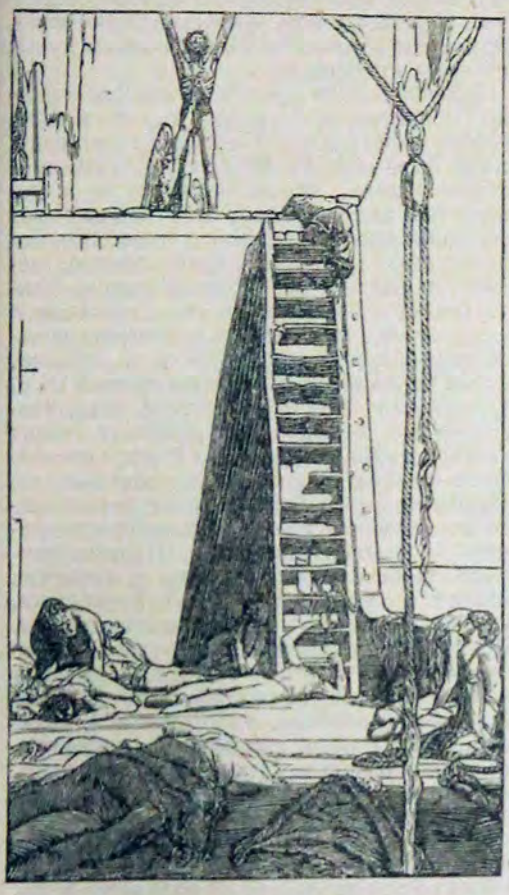


Доре. Иллюстрация к «Старому моряку» Кольриджа

мал большие дозы опиума и «Кубла-хан» является записью его болезненных видений под влиянием наркотика.

К. принадлежал к деклассированной буржуазной интеллигенции, вел богемный образ жизни. Начав свою деятельность революционером, К. кончил ее монархистом, реакционером, богословом-мистиком. В эпоху

обостренной классовой борьбы между дворянством и крупной буржуазией мелкая буржуазия не могла занять самостоятельной позиции, и идеология ее носила путанный, эклектический характер. Таков и К. в своем мировоззрении и творчестве. Он не смог примкнуть к дворянскому романтизму



Gerald Metcalfe. Иллюстрация к «Старому моряку» Кольриджа [нач. XX в.]

Вордсворта или В. Скотта, не примкнул и к романтизму деклассирующейся аристократии Байрона. Творчество его — явление промежуточное. К. частично одобряли представители самых разнообразных романтических направлений. Многие исследователи считают его «патриархом романтизма». Это отчасти верно. Все же К. стоит особняком в современной ему английской лит-ре благодаря своему глубокому психологическому реализму.

О лит-ом окружении К. — *см.* ***«Озерная школа».***

Библиография: I. Полностью переведен на русск. яз. только «Старый матрос» Ф. Б. Миллером («Биб-ка для чтения», 1851, т. CVIII.; перепеч.: во 2-й части его «Стихотворений», М., 1873, и у Гербеля — см. ниже), Н. Л. Пушкаревым («Свет и тени», 1878) и А. Коринфским (СПБ., 1894, под назв. «Старый моряк», с рис. Г. Доре, и позднейш. изд., СПБ., 1897); Отрывок из «Кристабель», перев. И. И. Козлов («Сын отечества», 1823, № 18; перепеч. в его «Полн. собр. сочин.», СПБ., 1802, и др. изд., и у Гербеля — см. ниже); Гербель П. В., Английские поэты в биографиях и образцах, СПБ., 1875; Coleridge S. T., Poetical works, Ed. by Rossetti, 1871; Poetical works, Ed. by J. D. Campbell, 1929.

II. Брандес Г., Главные течения литературы XIX в., Английская литература, перев. В. Неведомского, М., 1893; Всеобщая история литературы, под ред. В. Ф. Корша и А. Кирпичникова, СПБ., 1892; Дружинин А. В., Собр. сочин., тт. IV и V; История западной литературы XIX в., под ред. Ф. Батюшкова, т. I; Фриче В. М., Поэзия кошмаров и ужаса, М., 1912; Жерлицын М., Кольридж и английский романтизм, Одесса, 1914; Розанов М. Н., Очерки истории английской литературы XIX в., Гиз, М., 1922. Опыт систематизации философских учений К.: Mill J. S., Dissertations, v. I, 1850; Trall H. O., Coleridge, «Men of letters series», 1884; Brandes G., S. T. Coleridge and English Romantic School, 1887. Полные биографии К.: Halle Caine, Life of Coleridge, L., 1887 (Great Writers).

III. Shepherd, The bibliography of Coleridge, L., 1901.

С. Бабух

КОЛЬЦО — звуковой повтор *(см.* ***«Повтор звуковой»****)*, располагающийся в начале и в конце данной словесной единицы — строки, строфы и т. д., — или связующий две такие единицы по формуле: «а—а» или «а—1—а». Повтор может быть чисто звуковым («Ласково закрыла мгла»), словесным («Гром небес и пушек гром»), строчным:

«Свеж и душист твой роскошный венок,
Ясного взора губительна сила,—
Нет, я не верю, чтоб ты не любила:
Свеж и душист твой роскошный венок» (Фет)

и т. д. В античной стилистике отдельные формы К. выделяются под особыми названиями (симплока — К. слов, эпаналепсис — К. фраз). В широком смысле К. можно считать вообще всякое композиционное повторение начальных моментов художественного произведения или части его в конце — целиком или с теми или иными видоизменениями. При этом К. может быть и звуковым, и лексическим, и синтаксическим, и чисто смысловым (прямым или контрастным) и т. д. Ср. стихотворение Пушкина «Не пой, красавица», «Слыхали ль вы», Фета — «Мы одни», Блока — «О доблестях, о подвигах, о славе», Казина — «Бреду я домой на Пресню», «Рубанок» и т. д. На К. как определенном композиционном стержне построены такие строфические формы, как рондо *(см.)*, триолет *(см.)*. Пример К. в драме дает «Командарм 2» Сельвинского, где начальная сцена повторяется с изменениями как конечная, и т. д. Пример К. в прозе дает композиционная форма «обрамления».

Библиография: Брик О., Звуковые повторы, в издании «Сборники по теории поэтического языка», вып. II, П., 1917; Жирмунский В. М., Композиция лирических стихотворений, П., 1921; Брюсов В., Звукопись Пушкина, «Печать и революция», 1923, № 2, и в отдельном сб. «Мой Пушкин», Гиз, М., 1929.

Л. Т.

КОЛЬЦОВ Алексей Васильевич [1809—1842] — поэт. Сын зажиточного воронежского прасола, занимавшийся и сам делом своего отца. Образование К. ограничилось домашним обучением грамоте и недолгим пребыванием в уездном училище, из второго класса к-рого поэт был взят отцом в половине учебного года. Первыми руководителями К. в поэтическом творчестве были воронежский книгопродавец Д. А. Кашкин, давший юноше возможность бесплатно пользоваться книгами из своей библиотеки, и семинарист, впоследствии студент Медицинской

академии, А. П. Сребрянский, исправлявшие его первые поэтические опыты. В 1831 К. по делам отца был в Москве, где благодаря Н. В. Станкевичу познакомился с некоторыми литераторами, между прочим с Белинским. В 1836, 1838 и 1840 К. опять посещает Москву и Петербург, и эти поездки дают ему возможность укрепить и расширить свои лит-ые связи. В Петербурге в поэте-прасоле приняли живое участие В. Одоевский, Пушкин, Жуковский, Вяземский и др. Это общение с самыми выдающимися представителями дворянской интеллигенции



оказало несомненное влияние на тягу К. к занятиям лит-рой, историей и философией, но крайне скудное образование поэта представляло для него непреодолимую преграду на этом пути, что болезненно ощущалось и самим К. «Субъект и объект я немножко понимаю, а абсолюта ни крошечки...», наивно сетует напр. поэт в письме к Белинскому от 28/X 1836. Вся жизнь К. прошла между двумя полюсами, один из к-рых определялся его лит-ыми занятиями и страстной жаждой «быть с веком наравне», а другой — постоянными заботами о торговых делах и участием в мелочных сплетнях окружавшей поэта мещанской среды.

Поэзия К. является наиболее развитым выражением лит-ого стиля городского мещанства (мелкой и средней городской буржуазии) первой трети XIX в. Ранние поэтические опыты К. представляют подражания стихотворениям Дмитриева, Жуковского, Пушкина, Козлова и др. поэтов; в этих произведениях поэт только еще нащупывает собственную художественную манеру, свой стиль. Но и среди них уже налицо такие стихотворения, в к-рых нельзя не видеть будущего творца песен. Таковы напр. «Если встречусь с тобой» [1827], «Повесть моей любви» [1829] и «Совет старца» [1830]. С другой стороны, попытки писать в духе книжной поэзии наблюдаются у К. до самой смерти, вперемежку с песнями, да и среди последних некоторые ближе к книжным формам, чем к той специфической манере, в к-рой можно видеть особенности кольцовского стиля. Что касается другого жанра К.— его дум, то они по своему оформлению в большинстве случаев однородны с песнями, а по содержанию представляют своеобразную поэтическую философию. Познакомившись мельком с философскими спорами столичных друзей, гл. обр. в кружке Белинского, поэт-прасол пытается уяснить себе в думах мировые проблемы.

Высшей точкой художественных достижений К. являются его песни. Порывы к воле, изображение удальцов, неудавшаяся жизнь, тоска по молодости, любовь в различных ее переживаниях, крестьянский труд и довольство как результат этого труда — вот основные темы кольцовских песен. Все эти произведения проникнуты бодростью, несокрушимой энергией, готовностью до конца биться с жизненными затруднениями и опасностями. Мажорность настроения кольцовской лирики—результат того подъема, к-рый переживается в первую треть XIX в. буржуазией. Этот общественный класс чувствует себя на подъеме, переживает известный взлет. Но в то же время буржуазия еще несет на себе весь гнет патриархальности: порывы молодого класса к культуре постоянно сталкиваются со средой, с ее практицизмом и консервативностью. Противоречивость была особенно заметна в развитии мелкой и средней городской буржуазии, не порвавшей еще связей с крестьянством. Поэтическим выражением затрудненных, но настойчивых взлетов городского мещанства в борьбе за свое благополучие, прежде всего экономическое, в творчестве К. является образ сокола, пытающегося разорвать связывающие его путы («Думы сокола», «Тоска по воле», «Песня старика», «Песня разбойника», «В непогоду ветер», «Лес», «Исступление»). Психоидеологическое содержание этого образа—сокола, удальца («Как здоров да молод», «В поле ветер веет», «Первая песня Лихача Кудрявича», «Бегство», «Удалец») или влюбленного («Говорил мне друг прощаючись», «Не шуми ты, рожь», «Всякому свой талан», «Косарь», «Последний поцелуй», «Женитьба Павла» и др.)—заключается в отталкивании от печальной действительности и в порывах к иной жизни, к «вольной волюшке», причем смысл этой антитезы вполне ясен: основным ее стержнем является достижение материальных благ.

Тот же идеал сытости и материального благополучия проникает и в песни К. о крестьянском труде и отдыхе («Песня пахаря», «Урожай», «Размышление поселянина», «Крестьянская пирушка» и др.). Как представитель зажиточного городского мещанства, поэт еще не вполне порвал с крестьянской почвой, из к-рой вырастала мелкая и средняя городская буржуазия. Но над ним не тяготеет более «власть земли»: К. уже не пахарь, а посторонний наблюдатель зажиточной деревни, откупившейся от крепостной зависимости.

Все крестьянские работы у К. представлены как один сплошной праздник. Даже скорбное «Размышление поселянина», глубокого старика, к-рому «на восьмой десяток пять лет перегнулось», а все «перемены нету», возвращается в конце концов все к тому же сельскому труду и находит в нем радостное успокоение. Когда по сборе урожая у крестьянина затевается пирушка, для многочисленных гостей широко раскрываются «ворота тесовы». Есть чем угостить «званых»:

«На столах кур, гусей
Много жареных,
Пирогов, ветчины
Блюда полные...»

Найдется и «чаша горькова», и «брага хмельная», к-рой хозяин потчует родных «из ковшей вырезных», и «сыченый мед». И не в домотканной паневе и лаптях «молодая жена чернобровая» принимает гостей, а появляется перед ними «бахромой, кисеей принаряжена» («Крестьянская пирушка»). Для объяснения крестьянской нищеты поэт не находит другой причины, кроме лени («Что ты спишь, мужичок?»). Немудрено поэтому, что К. ни одним словом не обмолвился о крепостном праве: для городского мещанства последнее являлось уже пройденной ступенью социального бытия.

И со стороны содержания и со стороны оформления творчество К. представляет синтез элементов книжной поэзии и крестьянского фольклора.

Песни К., имея нередко много общего с произведениями крестьянской устной поэзии, иногда отличаются от последних сложностью своей композиции. Приведем здесь в пример только «Пору любви». Это стихотворение состоит из трех картин, объединяемых в одно целое тем «дыханьем чар» весны, к-рое производит такое волшебное действие в смысле зарождения, дальнейшего развития и укрепления чувства любви. Первая картина представляет действие весны на сердце девушки, вторая — любовные переживания молодца, а третья — синтез переживаний обоих во взаимном чувстве любви. В этой сложности композиции сказалась несомненно книжно-литературная выучка К., как это можно отметить и в широком пользовании поэта картинами природы. Композиционная роль пейзажа у К. значительно важнее, чем в крестьянском фольклоре. Крестьянская песня обращается к природе как к средству для своей символики, для построения психологического параллелизма, или для создания фона, на к-ром развертываются те или другие переживания. Однако нигде в устной поэзии деревни мы не найдем таких выдержанных и широких картин природы, как напр. в кольцовском «Урожае», или такого природного символа, на к-ром было бы построено целое произведение, подобно посвященному памяти Пушкина стихотворению Кольцова «Лес». Психологического параллелизма у К. совсем не встречается, а природная символика обычно имеет иное психоидеологическое наполнение, нежели то, какое мы находим в крестьянской устной лирике.

Тот же синтез элементов книжной поэзии и крестьянского песенного фольклора наблюдается и в поэтическом яз. К. Поэт очень часто пользуется эпитетами, но наряду с такими эпитетами, как красная девушка, удалый молодец, ярый воск, милый друг, столы дубовые, сыра земля, добрый конь, Волга-матушка, солнце красное, ясный сокол, кудри русые, встречаются нередко томный взор, даль волшебная, полночь мертвая, чувства жаркие, дева, радость души, роковой огонь, полночь глухая, счастье слепое, золотой век девичий, степь-трава — парча шелковая, ночь — волшебница, ночи благодатные, пылкая юность, сладострастные сны, сны волшебные, песни чудные, юность туманная и др., к-рые совершенно чужды крестьянской устной поэзии и свидетельствуют о струе сентиментальной дворянской лит-ры в песнях К. Излюбленным стилистическим приемом в крестьянском песенном фольклоре является сравнение в разных его видах. У К. сравнение — также один из распространенных приемов, но отрицательная его форма, наиболее характерная для крестьянского устного творчества, у поэта встречается чрезвычайно редко. Песни К. особенно богаты сравнениями, выраженными посредством творительного падежа («хмелем кудри вьются», «сиротой хлеб стоит» и пр.). Часто прибегает К. и к приему повторения, но повторение стиха или части его, представляющее наиболее специфическое свойство крестьянского фольклора, у К. совсем отсутствует, а повторение через употребление эпитета встречается очень редко. Ряд стилистических приемов уже прямо роднит песни К. с поэтикой современной ему книжной лит-ры, преимущественно дворянской сентиментальной лирики. Сюда нужно отнести употребление всякого рода восклицательных частиц (увы, ох, ах), риторический вопрос:

«Что ему дорога,
Тучи громовые,
Как придут по сердцу
Очи голубые!..» («В поле ветер веет»),

умолчание или резкий переход от одной мысли к другой как стилистические средства для придания драматического характера тому или иному переживанию:

«Не ходи, постой! дай время мне
Задушить грусть, печаль выплакать;
На тебя, на ясна сокола...»
«Занялся дух — слово замерло»... («Разлука»).
«Нет надежды в луше...
Ты рассыпься же
Золотою слезой,
Память милова!..» («Кольцо»).

Лексика кольцовских песен представляет постоянное совмещение слов крестьянского яз., из к-рых многие — местного характера (клеть, казна, закрома, бражка, непогодь, опознаться, играть песни, гуторить, самдруг, тихомолком, без просыпу, пущай и др.), и слов лит-ых (лобзанья, восторги,

выраженье, роскошный, мгновенье, ополчаться, лоск, чары, роковой, лелеять и т. д.). Что касается синтаксиса К., то здесь следует отметить как элементы, близкие к синтаксису крестьянской устно-поэтической речи, почти полное отсутствие связи предложений по способу подчинения, преобладание речи отрывистой и употребление в краткой форме прилагательных, стоящих в роли определения (м о л о д е ц к а удаль, з л а беда, я с н ы очи). Но указанные выше приемы риторического вопроса или умолчания приближают стихотворения К. к книжной поэзии.

Версификация стихотворений К.—книжная, с правильно выраженной метрикой. Впечатление же близости кольцовского стиха к стиху крестьянских песен объясняется тем, что в произведениях К. отсутствует правильное чередование ритмически-сильных и слабых слогов, и счет ударений идет по «прозодическим периодам», т. е. по группам слов, объединенных общим ударением на одном из них.

Библиография: I. Полное собр. сочин. А. В. Кольцова, под ред. и с примеч. А. И. Лященки, изд. «Разряда изящной словесности Акад. наук», изд. 3-е, СПБ., 1911 (лучшее изд.). Там же см. обзор других изданий.

II. Н е в е р о в Я. М., Стихотворения Алексея Кольцова, «ЖМНП», ч. 9, 1836, стр. 653—658; Е г о ж е, Поэт-прасол А. В. Кольцов, «Сын отечества», часть 176, стр. 259—272 и 309—324 (о крестьянской природе творчества К.); Д а н и л о в В. В., Очерки поэзии Кольцова, «Русск. филолог. вестник», 1910, № 1, стр. 19—45 (не доведенная до конца попытка связать поэта со средой городского мещанства). Об отношении творчества К. к фольклору см.: Н е к р а с о в А. И., Кольцов и народная лирика, «Изв. Отд. русск. яз. и слов. Акад. наук», т. XVI, кн. 2, 1911; О л ь м и н с к и й М. С., По вопросам литературы, Л., 1925.

III. Подробная библиография, см. академ. изд. К., СПБ., 1911; В л а д и с л а в л е в И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Е г о ж е, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928.

П. Соболев

КОЛЬЦОВ Михаил Ефимович [1898—]— видный современный журналист. Р. в семье кустаря; будучи исключен из училища за выступление против преподавателей, переехал в Петербург, где прошел нелегкую школу «интеллигентного пролетария», переменив много профессий. В 1916 начал работать в печати (в студенческих журналах). Принимал активное участие в Февральской, а затем и Октябрьской революциях, в 1918 вступил в ВКП(б). 1918—1921 провел в армии (южный, польский фронты, штурм Кронштадта), в 1921—1923 был дипломатическим работником. С 1920 и до настоящего времени является постоянным фельетонистом «Правды». Организатор и редактор ряда советских журналов — иллюстрированного еженедельника «Огонек», юмористического «Чудака».

К. написано огромное количество самых разнообразных фельетонов, памфлетов и очерков, которые можно сгруппировать по четырем основным тематическим циклам. Первый отражает важнейшие события революции — от свержения самодержавия до наших дней. Публицистическими памфлетами и разящими «фельетонами с адресом» второго цикла К. отражает многообразные вылазки зарубежного и внутреннего классового врага. Эти фельетоны К. часто доставляли материал для мероприятий судебных и контрольных советских органов, что дало возможность выхода любопытной книги «Крупная дичь»—единственной в своем роде, где каждый фельетон К. дополнен послесловием с фактической информацией результативного характера. Третий цикл составляют художественные очерки К., в которых он показывает культурно-политический уклад двух миров — советского и капиталистического. Этим очеркам свойственна своеобразная ироническая манера, неизменно прикрывающая сильную революционную эмоцию. В фельетонах четвертого цикла К. с большим публицистическим темпераментом привлекает внимание пролетарской общественности к новым формам быта, зачастую открывая целые общественные кампании («Зеленый город», «Советские чайные» и др.). Особое место занимают авиационные очерки К. — книга «Хочу лететь» (за активное участие в деле военной авиации К. награжден орденом Красной звезды). Фельетоны Кольцова отличаются богатым и ярким лексическим материалом (от яз. старинных книг до бытового жаргона советской улицы). Для всех его фельетонов в то же время характерен публицистически-назидательный упор на необходимый для советского строительства вывод («большая тема»). Это обеспечивает произведениям К. почетное место в истории советского фельетона *(см.)*, резко отделяя его от дореволюционного шевеления пустяков—фельетонов Дорошевича *(см.)* и многих других. Вызывая у советского читателя действенные и эмоциональные реакции, углубляя и формируя его политическое и культурное мировоззрение, кольцовский фельетон при всей его высокой лит-ой квалификации оказался чрезвычайно доступным для читательских масс и обеспечил его автору широчайшую популярность.



Библиография: I. Собр. сочин., с пред. Н. И. Бухарина и литературно-критич. очерком М. Лучанского, «ЗИФ», М., 1928—1930 (в 4 тт.); дополнит.: Конец скуке мира, Гиз, М.—Л., 1930. Гл. отд. изд.:

«Идеи и выстрелы», М., 1924; в биб-ке «Огонек»—Западные прогулки, М., 1925; Без десяти десять, М., 1926; Звездоносцы, М., 1927; Февральский март, М., 1927; Серебряная утка, М., 1927; В тени Арарата, М., 1929; Астраханский термидор, изд. «Московский рабочий», М., 1929, и др.

II. «Михаил Кольцов», Сб. статей в серии «Мастера современной литературы», издание «Academia», Л., 1928; Заславский Д., Злоба великих дней, «Журналист», 1928, № 5—6; Дивильковский А., Сотворение мира, «Новый мир», 1928, № 7; Дукор И., М. Кольцов—Сотворение мира, «Молодая гвардия», 1928, № 6; Гатов А., Фельетон как искусство, «Комсомольская правда», 15/XII 1928; Журбина Е., М. Кольцов — Сотворение мира, «Звезда», 1928, № 6; Смирнов-Кутачевский А., Воинствующий художник, «Красная новь», 1929, № 6; Смирнов Н., М. Кольцов, собрание сочинений, «Новый мир», 1929, № 5; и мн. др.

III. Указ. сборник «Михаил Кольцов», стр. 125—126; Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928.

М. Лучанский

КОЛЯДА Гео [Грицько Панасович Коляда, 1904—] — современный украинский поэт. Р. в семье сапожника, провел крайне тяжелое детство. После Октябрьской революции учился в педагогической школе, в Академии коммунистического воспитания и в Московском институте инженеров транспорта. Одновременно с литературной деятельностью и общественной работой (К.—



комсомолец) учительствовал, был инструктором внешкольного образования, заведывал детской коммуной и детским городком, работал рабочим на заводе, а последние три года работал в отделе опубликования законов при Совнаркоме в качестве редактора украинского текста. Печататься начал в 1922, был членом «Плуга», «Гарта», «Вапліте», «СІМ», «Авангарда», сотрудничал в журнале «Нова генерація». Частые переходы Коляды от одной формальной школы к другой крайне вредно отражались на его творчестве. Увлеченный индустриализацией и любовью к большому городу, К. в 1923 пишет поэму «Индустриализация», в 1924 становится «плужанином», т. е. крестьянским писателем, воспевает урбанизацию села и пролетаризацию крестьянства.

Если в первый период литературной деятельности Коляда был близок к Есенину (по лирике и почти имажинистской образности), то в следующий—начинает сказываться влияние Уота Уитмена и В. Маяковского. Цикл «Жінка» формально очень близок к «Песням о самом себе» У. Уитмена. Не свободна от этого влияния и другая, более значительная вещь — «Місто дихе» (Город дышит), но здесь влияние Уота Уитмена перемежается с влиянием Маяковского. Коляда пытался написать роман в стихотворной форме («День життя», «Арсенал сил»), но неудачно. В последнее время Коляда вошел в литературную организацию «Нова генерація».

Библиография: I. Штурма, вид. «Гарт», Харків, 1923; Оленка (поема), ДВУ, Харків, 1925; Прекрасный день (поэмы), вид. «СІМ», М., 1926; Золоті кучері (лирика), вид. автора, М., 1926; Штурм і натиск (поэма), вид. «СІМ», М., 1926; Futur-extra (поэзії), вид. автора, М., 1927, и в периодической печати.

II. Івась, Грицько Коляда, «Плужанин», 1925, № 2; Сенченко І в., Про шаблон, безфабульность та Г. Коляду, там же, 1925, № 2; Доленго М., Післяжовтнева українська література, «Червоний шлях», 1927, № 11, и др.

III. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури (1917 — 1927), т. I, Харків, 1928.

К. Буревой

КОЛЯДКИ — святочные народные песни К. широко распространены у украинцев, в меньшей мере у белоруссов, у русских встречаются сравнительно редко и то большей частью в виде так наз. «виноградья», т. е. в виде величальных песен с традиционным припевом: «виноградье, красно-зелено мое» (колядки у русских повидимому вытеснены вследствие особо сильной борьбы с ними церкви и правительства). Соответствия восточно-славянским К. встречаются в фольклоре всех других славянских да и многих других европейских народов. Особенно близки и по сюжетам и по форме к славянским К. колядки румынские, называемые colinda, ср. чешское и словацкое название песен—koleda, словинское koledníca, coleda, сербское—koleda, kolenda, албанское—kolĕndŭ. Как теперь считается бесспорно установленным, все перечисленные названия песен восходят к названию греко-римского праздника нового года—calendae. Название новолетия у многих народов было перенесено на праздник рождения христианского бога (болгарское — колада, коляда, коленде, французское—tsalenda, chalendes, charandes, провансальское — calendas) или на канун этого праздника (русское, украинское, белорусское—коляда). Подробное сличение новогодних и святочных празднеств новоевропейских народов с праздниками греко-римскими обнаруживает не только сходство названий, но и совпадение отдельных моментов обрядов, увеселений и пр. Разбираясь в сложном комплексе святочных обрядов и песен новоевропейских, в частности восточно-славянских, этнографы и фольклористы вскрывают элементы, восходящие у многих народов к явлениям традиционной аграрной магии и местных культов, элементы, заимствованные из греко-римской культуры как

в эпоху дохристианскую, так и позднее, в причудливом сочетании «языческого» и христианского.

Яркими выражениями так наз. продуцирующей первобытной аграрной магии, правда при этом часто уже не осознаваемой современным крестьянством, являются многочисленные обряды, долженствующие изображением сытости и довольства вызвать урожай, приплод, счастливый брак и богатство.

Христианская церковь очень сильно боролась с подобными остатками язычества как путем прямых запрещений, так и конкуренцией, т. е. организацией своих торжеств и церемоний или вкладыванием христианского смысла в истолкование традиционных народных обрядов. В VI в., при Юстиниане, празднование январских календ было перенесено церковью на весь святочный цикл от рождества [25 декабря] по крещение [6 января]. Это обстоятельство должно было сильно содействовать смешению обрядов разных циклов, а также сопровождающих обряды песен. Новогодние обряды, гадания и песни, вызывающие урожай, с праздника нового года стали все больше переноситься как на рождественский сочельник, так и на крещенский вечер. Отсюда уже отсутствие строгого деления рождественских святочных К. и новогодних «щедривок» на Украине, первоначально различавшихся и по содержанию, и по форме (типические размеры украинских К.—10-сложный стих с делением на два пятисложных полустишия, а «щедривок» — 8-сложный стих с четырехсложным полустишием).

Указанные явления в области истории смешения культов и обрядов сказались во всей полноте на истории развития обрядовых песен-К. и родственных им щедривок.

Церковно-христианские моменты в содержании и бытовании естественно первоначально должны были преобладать в песнях рождественских, а не новогодних. Христианские К. в значительной мере питались церковными источниками, приближаясь и в напевах (напр. в Румынии и на Украине) к церковным псалмам, распеваясь церковными братствами, напоминающими средневековые рождественские организации (calendae, calandsgilden, fratres calendarum).

Каковы основные сюжетные мотивы К.? Обстоятельный анализ образов украинских (наиболее разнообразных и многочисленных) К. произвел А. А. Потебня. Связи с балканскими К. (румынскими, греческими, сербскими) установил Александр Николаевич Веселовский.

Очень многие К. и щедривки, в полном соответствии с первоначальным аграрно-магическим смыслом новогодних и святочных обрядов, имеют своим назначением в «величании» хозяина и членов его семьи при помощи словесных образов вызвать представления об урожае, богатстве, приплоде и браке. Поэтическое слово, как во многих других случаях в фольклоре, выполняет ту же магическую функцию, как и сопровождаемый им обряд *(см. «Заговоры», «Гадания»)*. Ввиду многовековой давности К. и щедривок в земледельческой крестьянской среде большинство образов связано с хозяйственными заботами крестьянства, берется из хозяйственного обихода и природы деревни. Однако в соответствии с магической функцией песни, исполнители ее стремятся к созданию образов, идеализирующих реальную бытовую жизнь крестьянина. Стремясь, например, в песне выразить пожелание богатства или заклинание его, крестьянские певцы, естественно, не довольствуются описанием привычного деревенского быта, а рисуют картины роскошной жизни вышестоящих социальных групп: князей, бояр, купцов. При этом надо предполагать, что здесь мы имеем дело не только с поэтической идеализацией крестьянскими поэтами мужицкого быта, а и с воспроизведением по традиции песен или отдельных образов, созданных в поэтическом творчестве самих господствовавших классов, подобно тому, как в крестьянской свадебной обрядности мы также встречаемся и с поэтической творческой идеализацией и с заимствованиями напр. из боярского быта и боярской поэзии. Во многих К. несомненно сохраняются образы и картины княжеско-дружинного и боярско-феодального строя. Наконец примитивные аграрно-магические, исторические и реально-бытовые элементы переплетены с чертами церковного песенного и легендарного творчества в его народной переработке. Здесь находим и мотивы библейских и апокрифических сказаний (картины рождества Христа, поклонения волхвов, странствия Христа, элементы апокрифических рассказов о крестном древе и его целебных свойствах, апокрифический рассказ о проклятии Христом и Богородицей осины и терна и т. д.). Во многих К. видно явное приспособление христианских легенд и мифов к потребностям аграрной магии. В одной, распространенной во многих вариантах К., рассказывается, «как сам милый господь волики гонит, пречистая дева есточки носит, а святый Петро за плугом ходит». Эта К., подобно тому, как это часто наблюдается в заговорах *(см.)*, вводит в эпическую часть образы богов и святых, чтобы придать еще большую магическую силу поэтической формуле. В иных случаях удается, при сравнительном анализе вариантов, с полной очевидностью вскрыть постепенность церковно-христианских напластований на первичные традиционно-поэтические образы. Во многих К. рассказывается о посещении хозяина святыми гостями, от к-рых зависит и дальнейшее счастье и благополучие человека; в других вариантах «гостейки» лишены христианских одежд: это — солнце, месяц и дождь, доставляющие радость и природе и людям. Солнце, месяц и дождик часто вступают друг с другом в спор, кто из них выше (важнее) других; и спор разрешается в пользу дождя, самого желанного гостя для земледельца:

«Сонечко говорит: «Нет як над мене:
Як я освечу горы, долины,
Церкви, костелы и вси престолы».
Ясен мисячок: «Нет як над мене:
Як я освичу темну ночейку,
Возрадуются гости в дорози,
Гости в дорози, волойки в стози».
Дробен дождж ейко: «Нет як над мене:
Як я перейду три разы на ярь,
Три разы на ярь мисяца мая,
Возрадуются жита, пшеници,
Жита, пшеници и вси ярници».

Развитие эпической части в К. способствовало легкому проникновению в них мотивов из других самых разнообразных фольклорных жанров: эпических песен, в частности былин, сказок, духовных стихов, заговоров, загадок, лирических, свадебных и др. обрядовых песен. Это создает особое значение материала К. для фольклористич. исследований.

Библиография: I. Сборники колядок: Чубинский П., Труды этнографо-статистической экспедиции в Западно-русский край, тт. I—VII, 1872—1878; Головацкий Я. Ф., Народные песни Галицкой и Угорской Руси, ч. 2, М., 1878; Шейн П., Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края, т. I, ч. 1, СПБ., 1887, ч. 2, СПБ., 1890; Шейн П., Белорусские песни, СПБ., 1873; Его же, Великорусс, т. I, СПБ., 1898.

II. Веселовский Ал-др, Разыскания в области русского духовного стиха, вып. VII; Румынские, славянские и греческие коляды, СПБ., 1883; «Сборник Отделения русского языка и слов. Академии наук» (т. XXXII), также «Разыскания...», вып. XIV, СПБ., 1890; «Сборник...», т. VI, XI; Потебня А., Объяснения малорусских и сходных песен, т. II, Варшава, 1887 (То же, «Русский филологический вестник», тт. XI—XVII, 1884—1887); Владимиров, Введение в историю русской словесности, Киев, 1896; Карский Е. Ф., Белоруссы, т. II, вып. I, М., 1916; Lubor Niederle, Slovanské Starožitnosti, Oddil kulturní, díl II, svazek I, dr. vydání, Praha, 1924; Zeleniu D., Russische (Ostslavische) Volkskunde, Berlin, 1927; Mansikka V. J., Die Religion der Ostslaven, B. I. Quellen, Helsinki, 1922 («—F. F. Communications», № 43); Bogatyrev P., Actes magiques, rites et croyances en Russie Subcarpathique, Paris, 1929.

Юрий Соколов

КОМАРОВ Матвей, «Житель города Москвы»—лубочный писатель XVIII в. Биографических сведений о нем не сохранилось. На основании его газетных объявлений, предисловий и посвящений к его кни-



ПОВѢСТЬ О ПРИКЛЮЧЕНІИ
АГЛИНСКАГО МИЛОРДА
ГЕОРГА
И
О БРАНДЕБУРГСКОЙ МАРКГРАФИНѢ
ФРИДЕРИКѢ ЛУИЗѢ.

ИЗДАННАЯ
М. К.

Въ Санктпетербургѣ.
Печатано въ вольной типографіи у Шнора
1782.

Фронтиспис и титульный лист 1-го изд. книги М. Комарова

гам можно предположить, что он был крепостным и служил домоуправителем.

Главные произведения К.: «Обстоятельное и верное описание жизни славного мошенника и вора Ваньки-Каина и французского мошенника Картуша» [1779]; «Повесть о приключениях английского милорда Георга и о Бранденбургской маркграфине Фредерике Луизе» [1782] и др. Для К. как лубочного писателя характерны его романы: «Ванька-Каин»—обработка анонимных биографий Ваньки-Каина *(см.)*, «Милорд Георг»—тоже обработка рукописной повести XVII в.,

под названием «История о милорде Гереоне», и «Невидимка». Романы К. выдержали бесконечное количество изданий, особенно «Милорд Георг», к-рый дожил без всяких изменений (лишь с некоторой модернизацией стиля) до XX столетия; последнее издание «Милорда» в 1918 было конфисковано.

К. вполне сознательно ориентировался на «низкого» читателя. «Ныне любезные наши граждане,—говорит он в преуведомлении к „Ваньке-Каину“,—не только благородные, но средней и низкой степени люди, а особливо купечество весьма охотно в чтении всякого рода книг упражняется». Потребителями К. были купечество, мещанство, дворовые, грамотные крестьяне. Творческий путь К.— от документального авантюрного «Ваньки-Каина» к контаминации авантюр и мотивов волшебных рыцарских романов и «1001 ночи» в «Милорде Георге» и «Невидимке».

Вместе с лубочной, или вернее с долубочной литературой, и близкой к ней среднебуржуазной группой М. Чулкова *(см.)* романы К. противополагались придворной лит-ре, обслуживавшей узкую прослойку культурного дворянства. Позднее К. был прочно загнан в лубок, уже не имевший возможности конкурировать с высокой лит-рой, и его имя забывается историками лит-ры. Очень внимательно к Комарову в девяностых годах относился Лев Николаевич Толстой, изучал причины его успеха, считал его самым распространенным в России писателем и называл свои романы «Георгами».

Библиография: II. Шкловский В., Матвей Комаров, житель города Москвы, Л., 1929; Сакулин П., Русская литература, ч. 2, М., 1929; Мечникова Е к., На заре русского романа, «Голос минувшего», 1914, VI. См. также: Пиксанов Н. К., Два века в русской литературе, М.—П., 1923, стр. 29; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914; Сиповский В., Очерки из истории русского романа, т. I, вып. II, СПБ., 1910.

П. К.

КОМЕДИЯ — вид драмы *(см.)*, в котором специфически разрешается момент действенного конфликта или борьбы антагонистичных персонажей. Качественно борьба в К. отличается тем, что она: 1. не влечет за собой серьезных, гибельных последствий для борющихся сторон; 2. направлена на «низменные», т. е. обыденные, цели; 3. ведется смешными, забавными или нелепыми средствами. К. показывает в смехотворном виде некоторые коллизии, устанавливая к странностям или порокам персонажей отрицательное отношение класса, идеологом которого является автор К. Именно это и имел в виду Аристотель, определяя К. как «воспроизведение худших людей, но не во всей их порочности, а в смешном виде» («Поэтика», гл. V). Так. обр. задача К.— произвести комическое впечатление на зрителей (читателей), вызывая их смех с помощью смешной наружности (комизм формы), речей (комизм слова) и поступков (комизм действия персонажей), нарушающих социально-психологические нормы и обычаи данной общественной среды. Все эти виды комизма переплетаются в К., причем перевешивают то одни, то другие. На анализе преобладающих в комедии форм комизма и основаны формальные классификации комедии, восходящие частично еще к теориям XVII—XVIII вв. Так, преобладание комизма слова приводит к созданию более тонкой, лит-ой К.; перевес комизма формы характеризует более примитивные виды К., в основе которых лежит клоунада как первичное ядро комического. К числу таких примитивных видов К. относятся все малые жанры, как-то: фарс *(см.)*, водевиль *(см.)*, интермедия *(см.)*, скетч, оперетта *(см.)*. В наши дни образцом такого примитива является комическая фильма в кино, построенная исключительно на внешнем комизме, т. е. комизме положений, в к-рые персонажи попадают в процессе развития действия К. Интерес к комизму положений обычно влечет безразличие к разработке характеров героев К.; последние обнаруживают тенденцию застывать в схематические образы, условные обобщения, лишенные индивидуальных черт и потому легко переносимые из пьесы в пьесу. Такие схематические ходовые образы называются масками; их устойчивость определяется актуальностью обобщения для породившего его класса на данной ступени его социального бытия. Таковы маски ателланы *(см.)*, средневекового фарса *(см.)*, commedia dell'arte *(см.)*, нашей клубной инсценировки («генерал», «поп», «соглашатель» и др.). Но функция масок бывает различна. В самодеятельном театре молодых восходящих классов маски несут сатирическую, утилитарную функцию, служат целям политической агитации и пропаганды. В профессиональном театре классов стабилизованных и нисходящих маски несут на первый взгляд чисто развлекательную функцию, служат как бы шахматными фигурами, приводимыми во все новые смехотворные комбинации. Так получаются два вида К. положений: простая, однопланная, малосюжетная, интенсивная по композиции, публицистически заостренная (средневековый фарс, советская агитка) и сложная, многопланная, сюжетная, экстенсивная по композиции, развлекательная; «часто последний вид, насыщенный специфической безыдейностью, отравляет социальный заказ» деградирующего класса (commedia dell'arte, водевиль XIX в.). Во втором виде К. положений главенствует интрига, т. е. сцепление ряда тайных ходов (обман, подтасовка фактов, подмена лиц, переодевание и т. п.), применяемых в процессе борьбы борющимися сторонами. Этот вид комедии положений часто называется комедией интриги; в композиции ее важную роль играет случай, поворачивающий действие в неожиданную сторону, разрубающий сложный узел отношений персонажей.

Тематика К. находится, разумеется, в теснейшей зависимости от бытовых потребностей класса, являющегося ее создателем и

потребителем. Однако реальный быт далеко не всегда получает в К. непосредственное отражение. История мировой К. показывает большую устойчивость сюжетных тем и мотивов, типов и масок, комических приемов и положений, переходящих из одной страны в другую и последовательно обслуживающих зрителей различных классов. Так, от рабовладельческого общества античности до промышленно-капиталистического общества новейшей Европы живет схема любовной К. интриги, в к-рой родители противятся браку влюбленных и напоследок вынуждаются к согласию лицом (раб, слуга, друг), устраивающим счастье влюбленных с помощью всяких сложных махинаций. Столь же солидную давность имеет напр. тема «обольщения и признания», положенная в основу К. «Без вины виноватые» Островского и восходящая к новоаттической К. [IV в. до христ. эры]. Для таких кочующих тем показательным является не столько самый факт их долговечности, сколько всякий раз новое идеологическое осмысление канонической сюжетной схемы. «Культурное наследие» одного класса переходит к другому, перерабатываясь соответственно потребностям и вкусам последнего. Безыдейная, лишенная сатирической, агитационной и дидактической установки К. интриги выполняет обычно социальный заказ бездеятельных, паразитических классов. Ей противоположна К. характеров, клавшая в основу не положения и сюжетные сцепления персонажей, а диалектическое раскрытие их психологии в процессе напряженной драматической борьбы. Концентрация действия вокруг стержневых характеров героев влечет за собой: 1. интенсивность композиции, способствующую полноте и яркости раскрытия характеров, и 2. стремление к генерализации, построению собирательных образов, типичных для изображаемой социальной среды и ярко выявляющих присущие ей психоидеологические отношения. Являясь орудием классового воспитания, обличения, самокритики и классовой борьбы, комедия характеров выполняет заказ передовых, общественно-активных, творческих классов. Самое построение характеров может осуществляться двумя методами: 1. выведением из бытовых условий среды, сообщающим им подобие индивидуальных характеристик, и 2. нарочитым отвлечением характеров от бытовых условий, подачей их как вневременных и «общечеловеческих». Первый вид К. характеров иногда называется К. нравов, второй вид—К. типов, или «высокой» К. (haute comédie). Однако разграничения эти условны: даже в классических образцах высокой К. («Мизантроп», «Скупой») характеры героев являются функцией определенных общественно-бытовых условий, и даже в типичных К. нравов индивидуальные, навеянные конкретными прототипами



Сцена из древнеримской комедии

характеры типизируются в сознании зрителей и становятся нарицательными.

В отношении словесной формы различаются К. стиховая и прозаическая. Первая господствовала в античности и в Зап. Европе до XVI в., когда сценическая речь мыслилась непременно как ритмическая. Наряду с этим в античности и в средние века существовали различные виды импровизированной К. (флиак, мим, ателлана, комический репертуар жонглеров), но они исчезли почти бесследно. С развитием торговой буржуазии, создающей свой собственный стиль К., делаются опыты перехода К. к прозе как более «естественной» форме речи (впервые в «ученой» итальянской К. XVI в.). Commedia dell'arte как импровизационный жанр, естественно, закрепляет прозу; под ее влиянием прозаическая форма устанавливается также в других странах, преимущественно в К. положений; «высокая» К. под влиянием античной пишется стихами. Победа прозы, выражающей реалистические тенденции восходящей буржуазии, приходит с победой последней. В XIX в. прозаическая К. вытесняет стиховую; стихи остаются лишь в куплетах водевиля и в ариях оперетты. Восточная К. (Япония, Китай, Индия), выражая идеологию городских ремесленников и купцов, тоже пользуется вульгарной разговорной прозой.—Размеры К. бывают различными. К. характеров и К. интриги, требующие развернутого сюжета, тяготеют к большому размеру, расчленяясь на несколько актов (от 3 до 5). Малые формы К. положений, разрабатывающие простую фабулу, подчас инсценирующие анекдот, незначительны по размеру и на акты не разделяются. Членение на акты связано с требованиями сценического порядка; некоторые жанры К. имеют традиционные членения: классическая К.—5 актов, commedia dell'arte и оперетта—3 и т. д. Размеру К., развернутости ее фабулы соответствует и количество персонажей (в малых жанрах 2—5, в сюжетной К. 10—15).



«Шуты». Итальянская комедия XVII в.

Из приведенных данных становится прежде всего очевидным, что всякая классификация К. будет абстрактно-догматичной, если не учитывать диалектичности всех комедийных жанров, возникающих в процессе сложных взаимодействий различных социальных групп. Даже классическая комедия Мольера дает образцы самого пестрого скрещения фарса с высокой комедией, К. интриги с К. нравов и т. д. Практика буржуазной К. XIX в., отражающей сложнейший переплет классовой и внутриклассовой борьбы, еще более сгладила эти жанровые различия.

Далее необходимо учесть, что в процессе классовой борьбы комедийные жанры, созданные одним классом, могут быть усвоены и другим классом в качестве выражения и орудия его идеологии. Так, комическая интермедия средневекового литургического действа, обособляясь в малые комические жанры (фарс), становится орудием антикле-

рикальной пропаганды. Так, русская реалистическая К. XIX в., отражающая в общем оппозиционные настроения крепнущей торгово-промышленной буржуазии и разночинной интеллигенции, в лит-ре крупнопоместного дворянства используется для сатирического обличения «либерализма» («Плоды просвещения» Л. Толстого).

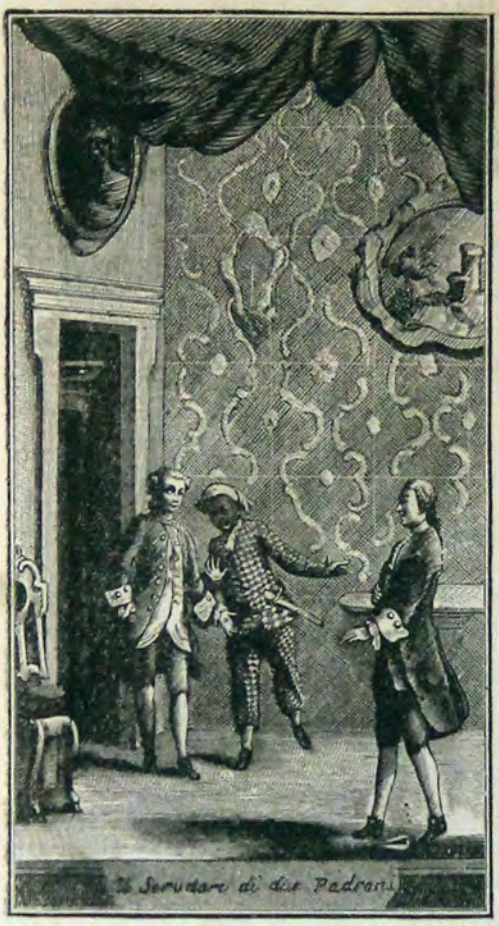
Наконец следует иметь в виду «повторяемость известных художественных типов, жанров, тем при наличии одинаковых или схожих общественных условий» (В. Фриче). Устанавливая напр. корни известного комедийного жанра в определенном типе социально-экономических отношений, мы можем наблюдать его появление всякий раз как общество вступает в аналогичную фазу своего развития. И действительно следует констатировать двукратное рождение буржуазной К. на протяжении истории европейской культуры—в торговых городах древней Греции V в. до христ. эры и в торговых городах Западной Европы XVI в., в первую очередь Италии, раньше других вступившей на путь капиталистического развития. Тысячелетний перерыв между этими двумя культурными циклами [с V до XV вв. христ. эры] падает на средние века, т. е. эпоху сначала натурального, затем простого товарного хозяйства. Производственные отношения этой эпохи не были благоприятны для развития профессионального театра, и самодеятельный театр средневековья не знал развитой сюжетной К., а только зачаточные, примитивные комические жанры, вроде французского фарса и соти, немецкого фастнахтшпиля, английской интермедии и др. К тому же в развитом виде жанры эти появляются только в момент разложения феодального способа производства в условиях цехового ремесленного строя городских коммун позднего средневековья [XV в.]. В аналогичных условиях и примерно в то же время [XIV—XV вв.] возникает сходный жанр в Японии; подобно фарсу кеген отображает укрепление классового сознания горожан (ремесленников и купцов) в обстановке феодального города, выставляя в смешном виде представителей привилегированных сословий (князей, монахов) и являясь такой же антитезой японской феодально-религиозной трагедии «но», какой являлся фарс по отношению к мистерии *(см.)*. Корни всех этих комических жанров следует искать в народной обрядности *(см. «Драма народная»)*, особенно явственна эта связь в фастнахтшпиле, в к-ром можно ясно проследить переход от синкретического обряда к комическому представлению. Но самым четким образцом становления К. из ее фольклорных истоков остается история древнегреческой К., восходящей к обрядовым играм аттических крестьян-виноградарей, развлекавшихся во время праздников Диониса хороводными песнями-плясками в костюмах и масках, сопровождая их перебранками, остротами, эротическими и тому подобными шутками. От этих комов—веселых карнавальных шествий с фаллическими песнями (фаллос—символ плодородия)—происходит и самый термин «К.» (komos—«карнавал» и ode—«песнь»). Из этих обрядово-плясовых действ возникают оба основных комических жанра древней Греции: дорическая бытовая сценка (мим), процветающая в Мегаре (Сусарион) и в Сицилии (Ссфрон), и аттическая обличительная хорогая



Le Théâtre de la Foire (из амстердамск. изд. 1723)

песня, включенная в начале V в. в состав афинских гражданских празднеств в честь Диониса и ставшая орудием общественной сатиры и политической пропаганды в руках землевладельческой аристократии, инициативе к-рой этот сельский фольклорный жанр обязан своим переходом в обстановку торгового города. Здесь комический хоровод сливается с мимом, исполняемым профессиональными комедиантами, продукт этого синтеза—древнеаттическая К. V в.—хороводная, сатирическая, лишенная интриги и психологической мотивации, изобилующая клоунскими выходками, эротическими шутками, фольклорной комической фантастикой (гротескные маски, хор) и злободневными, подчас личными намеками и выпадами. Главные ее представители—Кратин, Евполид и особенно Аристофан *(см.)*—

гениальный публицист-сатирик, идеолог землевладельческой знати, оттесняемой быстрым развитием буржуазных отношений на базе рабского ремесленного производства. В своих комедиях Аристофан вел ожесточенную борьбу с пришедшей к власти буржуазной демократией, высмеивая и пародируя ее политиков (Клеон), философов (Сократ), поэтов (Еврипид). Когда классовая борьба аристократии с буржуазией завершилась победой последней, К. переходит



Новелли. Иллюстрация к комедии Гольдони «Слуга двух господ» [1745]

в руки победившего класса, начинает отображать бытовые отношения стабилизованного буржуазного общества. Самодеятельный хоровод, обусловленный социальной практикой побежденной аристократии, коренившейся в ее земледельческой обрядности, отмирает; буржуазная цензура запрещает К. касаться политических вопросов. Среднеаттическая К. IV в. (Антифан, Анаксандрид, Алексис) уже обладает всеми типическими признаками буржуазной К. интриги, хотя и связана еще с некоторыми традициями древнеаттической К. Новоаттическая К. IV—III вв. [Филемон, Менандр *(см.)*], совпадающая с эпохой капиталистической экспансии Греции под властью эллинистических монархов, развивает реально-бытовые тенденции среднеаттической К. и придает им окончательное оформление, создавая тот тип К. нравов и интриги, к-рый через посредство ее римских подражателей надолго определит судьбы европейской К. нового времени. Стабилизация буржуазных отношений приводит здесь к созданию типических сюжетных схем и типических персонажей-амплуа (влюбленный юноша, гетера, комический старик, пройдоха-раб, паразит, хвастливый воин и др.). Новеллистическая, подчас приключенческая тематика, нелишенная патетических ситуаций, приближает новоаттическую К. к «мещанской драме». Эта новая К. является так. обр. продуктом городской буржуазной культуры, основанной на товарно-денежном хозяйстве. В обстановке торгового города впервые вырабатываются экономические предпосылки для существования постоянных театральных организаций с труппами профессиональных актеров, дающими публичные спектакли для платежеспособных зрителей — представителей привилегированных классов. Социальная физиономия этих классов глубоко различна в разные эпохи и в разных странах, что и определяет различия конкретного оформления жанров буржуазной К. Но общие условия бытования К. в профессиональном театре, возникающем только в странах с развитым товарно-денежным хозяйством, до известной степени объясняют устойчивость основных тематических и формальных элементов буржуазной К., обусловленных известным типом производственных отношений. Типологическое изучение этой К. вскрывает в ней определенный комплекс социально детерминированных признаков, объясняет целый ряд искони присущих ей тематических и формальных элементов. Ее тематика — «низкая», т. е. обыденная; персонажи — обыкновенные, средние люди, горожане, купцы; движущей пружиной действия является расчет, предметом домогательств — деньги, обеспечивающие прочное положение в обществе. Ловкость, хитрость, изворотливость, предприимчивость, находчивость, приспособляемость — таковы свойства, искони характеризующие героя К., ведущего ее интригу, и свойства эти образуют в совокупности идеал человека, характерный именно для буржуа эпохи первоначального накопления и столь отличный от идеала трагического героя, являющегося носителем феодально-рыцарских принципов. Самое понятие интриги, т. е. подстраивания всякого рода махинаций с помощью надувательства и обмана, тесно связано с психологией того же купца, является отражением его профессиональных навыков. Наконец быстрый темп действия К., ее динамика, насыщенность игровой канвы, преобладание диалога над монологом—все это создает психологическую атмосферу, характерную для кипучей жизни торгового города и для общества, основанного на денежном хозяйстве

С переходом торговой гегемонии в средиземноморском бассейне к Риму, подчинившему своей власти Грецию со всеми ее колониями, стремление победителей к усвоению более развитой культуры побежденных народов приводит к пересадке на римскую почву новоаттической К. наряду с другими жанрами греческой лит-ры. Вслед за прямым подражанием греческой К. с сохранением греческих имен, костюмов и обстановки — так наз. паллиатой, т. е. «К. греческого плаща» [главные представители— Плавт *(см.,)* Цецилий, Теренций *(см.)*], возникает во II в. зависящая от нее по форме, но иная по содержанию тогата, т. е. «К. тоги» — бытовая К. из жизни римских ремесленников, отражающая оппозиционные настроения римской демократии в эпоху аграрной революции (главные представители — Титиний, Афраний, Атта). В I в. до христ. эры лит-ая К. в Риме отмирает, уступая место импровизованным жанрам ателланы и мима *(см.)*, к-рые лучше удовлетворяли потребность в голом развлечении, охватившую господствующие классы Рима в пору его капиталистической экспансии. С падением римской государственности и культуры под натиском германских племен [V в. христ. эры] традиция античной К. как театрального жанра прерывается, и только К. Теренция изучаются в монастырских школах как образец латинского яз., без ощущения их драматической формы (плод изучения Теренция — К. монахини X в. Гросвиты из Гандерсгейма, использовавшей «языческую» форму для целей христианской пропаганды). Даже значение термина «К.» было забыто (Данте назвал свою поэму «К.», т. к. она начинается печально, а кончается радостно). Самодеятельные комические жанры средневековья (*см.* выше) развивались вне связи с античной лит-ой традицией (о связи средневековых комедийных жанров с мимом—*см.* «*Мим*»). Интерес к античной К. впервые пробудился в Италии, передовой стране капитализма. Буржуазная интеллигенция (гуманисты), обращаясь к античному искусству как средству оформления своей классовой идеологии и борьбы с феодально-церковной культурой, использует в этих целях и античную К. Но все гуманистические подражания римской К. (древнейшее из них—утерянная К. Петрарки «Филология») носили книжный характер, и только нахождение Николаем Кузанским 12 неизвестных К. Плавта [1428] открыло глаза на театральную сущность античной К. Вслед за изучением Плавта делаются попытки его постановки в школьных, а затем и придворных спектаклях. Переход на итальянский яз. [1486] дал толчок к созданию оригинальных К. Итальянская «ученая» К. (C. erudita), сначала чисто подражательная, затем обновляющая тематику из богатого запаса итальянской новеллы, по форме целиком зависит от античной К., по содержанию же (за вычетом «Мандрагоры» Макиавелли и отчасти комедий Аретино) отличается чисто развлекательной установкой, лишена сатирических и дидактических заданий, охотно использует эротические мотивы. Буржуазная по существу, она отражает деградацию торговой буржуазии в связи с начавшимся экономическим упадком Италии *(см. «Итальянская лит-ра»)*; отсюда и преобладание К. положений над К. характеров. Около середины XVI в. «ученая» К. застывает в шаблонных формах; стандартизация ее структуры облегчает переход к импровизованной К. *(см. «Commedia dell'arte»)*, разносимой актерами по всем странам и слывшей К. «итальянской» по преимуществу. К тому же времени относятся попытки создания догматической теории классической драмы, в том числе и классической К. Опираясь на поэтики Аристотеля и Горация, гуманисты (Кастельветро, Минтурно, Росси, а во Франции — Скалигер) строят чисто классовую теорию К., которую они отграничивают от трагедии прежде всего по сословному признаку персонажей: горожане и крестьяне могут фигурировать в К. только как орудие увеселения и объект насмешек аристократической публики (состоявшей в Италии гл. обр. из разбогатевших купцов). Серьезное изображение буржуазной жизни отвергается, ибо трагедия—удел героев—аристократов и монархов. Итальянская теория и практика оказали наибольшее влияние на французскую комедию XVI в. (Лариве), меньшее—на комедию испанскую и английскую.



«Школа злословия» Шеридана в театре Дрюри-Лэн [1778]

Победительница Италии в области мировой посреднической торговли, Испания, сохранила относительную независимость от



«Журналисты» Г. Фрейтага [1853]

нее в области театра, развитие к-рого в силу своеобразия испанской культуры, пошло особым путем *(см. «Драма» — раздел «Драма испанская»)*. Отличительная особенность испанской К. — отсутствие жанровой чистоты, смешение трагического и комического, «высокого» и «низкого» — черта, характерная для драмы Барокко *(см.)*. В Испании К. (comedia) называлась всякая сюжетная драма, независимо от содержания, состоявшая из 3 актов (хорнад, т. е. «дней») и отводившая главное место интриге, необычайно разнообразной и прихотливой. Чисто комедийный элемент в испанской К. представлен обычно персонажами низшего плана (слуги, горожане, крестьяне), взаимоотношения которых образуют вторую интригу, параллельную основной, участниками которой были идальго (дворяне) и которая трактовалась в серьезном, подчас трагическом тоне. Образы слуг и служанок складываются не без влияния commedia dell'arte: любимец публики, трусоватый, корыстный слуга Грасиозо несомненно навеян образом Арлекина, хотя и подается в специфически испанских бытовых тонах. Примат интриги приводит к закреплению персонажей в виде устойчивых масок; но оригинальность испанской К. интриги — в том, что она не лишена ни идейности, ни дидактизма; увлечения хитросплетениями интриги здесь — продукт авантюристической психологии торгового дворянства, со сказочной быстротой обогащавшегося за счет хищнической эксплоатации открытых ими земель (Америка). Наряду с бытовой К. интриги — самым типичным в Испании жанром («К. плаща и шпаги»), доведенным до совершенства Лопе де Вега, Тирсо ди Молина и Кальдероном, делается также попытка создания нравоучительной К. характеров с простой фабулой (Аларкон). Помимо того испанский театр имел ряд малых комедийных жанров, инсценировавших смехотворные сценки из мелкобуржуазной и крестьянской жизни в манере фарса, с пением и танцами (paso, entremes, zarzuela, saynete, baile и др.). Крупнейшими мастерами этих жанров были Лопе де Руэда и Сервантес, под пером которого интермедия (entremes) получила законченную художественную форму.

С испанской К. имеет некоторое сходство английская, тоже сравнительно мало испытавшая влияние итало-античной системы драматургии, хотя и отдавшая ей некоторую дань [Престон, позже придворные поэты Лили и Бэн Джонсон *(см.)*], тоже развивавшая национальные жанры, завещанные средневековым театром [гл. обр. моралитэ *(см.)*] и смешивавшая элементы трагического и комического. Несмотря на эту жанровую

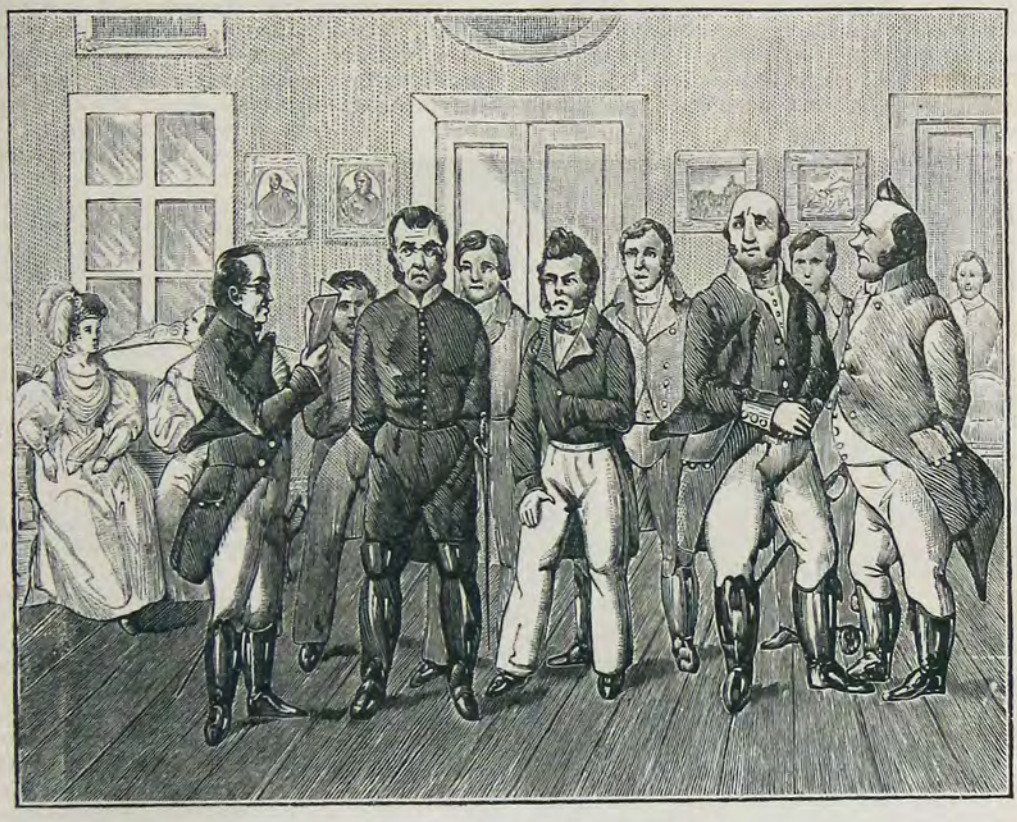


Сцена из немецкой комедии-фарса «Ночью» («Mitten in der Nacht») [1843]

пестроту, английская К. XVI—XVII вв. явственно отличается от трагедии самым характером изображаемого ею конфликта, типажом персонажей (влияние масок C. dell'

arte, множеством бытовых типов английского происхождения), изобилием комических ситуаций (в трагедии они встречались только в интермедиях, вставных сценах) и счастливой развязкой. Хотя по своей идеологии английская К. является аристократическим жанром, однако мощное развитие капиталистической буржуазии, быстрыми шагами шедшей к захвату политической власти, а также широкая популярность английского театра в народных массах имели своим результатом гораздо большее внимание английской К. к буржуазному быту, получающему в ней яркое отражение (Шекспир, Гейвуд, Бэн Джонсон и др.), а также спорадическое высмеивание знати (Мессанджер), возвеличение человека из «народа» (Грин) и даже отдельные попытки серьезного изображения буржуазной жизни, предвещающие «мещанскую драму» XVIII в. *(см. «Драма», раздел «Елизаветинская драма»)*.

Наиболее плодотворное развитие принципы итало-античной К. получили во Франции XVII в., где на основе гуманистической теории К. строится классическая поэтика, получившая свое окончательное выражение у Буало *(см.)*. Устанавливая догматические каноны построения К., проникнутые рационализмом крепнущей буржуазии, выдвигая в качестве основной проблемы изображение характеров и предостерегая от низменного комизма положений, рекомендуя комедиографу не смешивать трагическое с комическим, а в области материала — «изучать двор и знакомиться с городом», Буало намечает программу для К. передовой, восходящей буржуазии, являвшейся опорой монархии Людовика XIV. Учет требований короля и его двора налицо; но лозунгу развлекательности, исходящему от аристократа-потребителя К., буржуа-производитель противопоставляет лозунг поучительности, морального воздействия. Эти антитетичные устремления диалектически совмещаются в классической К., девиз к-рой «исправлять нравы смехом» (castigare ridendo mores, формула франко-латинского поэта XVII в. Сантейля). Блестящее практическое осуществление ее дал Мольер *(см.)*, одновременно развлекатель двора Людовика XIV и последовательный идеолог и моралист поднимающейся буржуазии, выученик C. dell'arte и создатель сатирическо-дидактической К. характеров, направленной против дворянства и духовенства и воспитывавшей классовое самосознание тянувшегося за дворянством мещанства. Несравненный мастер комического, использовавший весь опыт предшествующего развития К. от античности до Ренессанса, Мольер в свою очередь оказал длительное влияние на судьбы европейской К. По его стопам идут



В. В. Самойлов. Сцена из «Ревизора» [1839]

и английская К. эпохи Реставрации (Уичерли, Конгрив), и испанская К. XVIII в. (Моратин), и реформатор итальянской К. Гольдони, и создатель датской национальной К. Гольберг, и все русские комедиографы XVIII и начала XIX вв. (Сумароков, Капнист, Княжнин, Фонвизин, Грибоедов). На родине Мольера его преемники (Реньяр, Данкур, Дюфрени), воспринимая его комедийную технику, ослабляют общественную установку К.; один Лесаж *(см.)* в своем «Тюркаре» пытается подняться до высот



«Горе от ума» Грибоедова в постановке театра Корш [1880]. Слева направо: Самарин (Чацкий), Щепкин (Фамусов), Ольгин (Скалозуб)

мольеровой сатиры. Между тем рост промышленной буржуазии, усиление ее классового сознания, требовали от театра отражения ее быта и запросов. Не удовлетворяясь вечно смехотворной трактовкой в К. буржуазных нравов, французская буржуазия, опираясь на опыт своих передовых английских собратьев, создает сентиментальную «слезливую» К. (Лашоссе), в к-рой комический элемент отступает перед трогательным, чтобы затем и вовсе исчезнуть в буржуазной (или «мещанской») драме *(см. «Драма», раздел «Драма буржуазная»)*, развившейся во Франции на почве К. (Мариво, Дидро, Седен, Мерсье, Бомарше). Под влиянием буржуазной драмы перерождается и К., постепенно проникающаяся агрессивными, обличительными тенденциями, отражавшими ожесточенную борьбу буржуазии с привилегированными классами. Апогей этой агрессивной комедии почти накануне революции—«Женитьба Фигаро» Бомарше *(см.)*, в которой мольеровский Сганарель перерождается в Фигаро, бросающего вызов всему старому порядку.

Развитие К. в XVIII в. в других странах протекает иначе, соответственно иным условиям их общественной жизни. Там, где буржуазия еще не созрела для политической борьбы за свои права, К. имеет менее агрессивный характер, сосредоточиваясь на более отвлеченной моральной проповеди и выдвигая на первый план вопросы формы, приобретающие — в силу тех или иных причин — актуальное общественное значение. Так, для итальянской буржуазии боевой задачей являлось упразднение безыдейной развлекательности C. dell'arte и утверждение в театре прав драматурга; такова позиция Гольдони *(см.)*, опиравшегося с этой целью на авторитет передовой Франции. В Германии, напротив, французская К., распространяемая в придворной среде, играла не передовую, а реакционную роль; поэтому лозунгом Лессинга *(см.)* являлось избавление немецкой буржуазии от культурного ига французов и создание немецкой национальной комедии. Аналогичную борьбу с галломанией имеем и в России (Фонвизин, Крылов, Грибоедов), но борьба эта направлена против уродливых сторон дворянского быта и не влечет за собой обновления формы К., к-рая является в России жанром не буржуазного, а дворянского театра. В Англии, стране победившей буржуазии, комедии XVIII в. лишена боевых заданий и ставит себе преимущественно развлекательные цели. Отсюда новый возврат английской К. к французскому влиянию и ослабление классового своеобразия в ее тематике: персонажи аристократического и буржуазного происхождения сливаются здесь в некий «высший свет», к-рый и является объектом комедийного изображения *(см. «Шеридан»)*. Судьба английской К. в некотором роде симптоматична для всей европейской К. эпохи промышленного капитализма. Классическая поэтика постепенно отмирает после крушения породившего ее социально-политического строя; ограничения жанров отпадают, торжествует смешанная форма драмы в ее различных разновидностях — мелодрамы *(см.)*, романтической драмы *(см. «Драма», раздел «Драма романтическая»)*, реалистической «пьесы» *(см. «Драма», раздел «Драма реалистическая»)*, воспринимающей функции прежней высокой К. (обличение, дидактизм, пропаганда). Смешение драматических жанров якобы во имя «правдивости», реализма, объективно отражает сословную нивеллировку буржуазного общества; в практике К. оно приводит к тому, что ни один из

ранее устойчивых признаков К. не является теперь обязательным. Буржуазная К. XIX века обращается к историческим темам, трактуя придворную историю в тонах анекдота («Стакан воды» Скриба и др.), ставит философские морально-этические и социологические проблемы, возрождая традицию буржуазной драмы XVIII в. (К. нравов Дюма-сына, Ожье, Ибсена и мн. др.), использует фантастическую сказочную тематику, трактуя ее в тонах гротеска *(см.)* и «романтической иронии» [К. немецких романтиков, гл. обр. Тика, опиравшегося

ские бездельники, люди «хорошего общества», одетые в модные костюмы, изъясняющиеся изящным салонным языком, изобилующим остротами; словесный комизм постепенно вытесняет буффонаду, действенный комизм. Линия этой К., намеченная уже Скрибом, продолженная Сарду, Пальероном, Мельяком и Галеви, в конце XIX и начале XX вв., породила во Франции целую плеяду комедиографов, за к-рыми следуют авторы английские (Пинеро, отчасти Уайльд и Шоу), немецкие (Шницлер), итальянские (Бракко).



«Доходное место» Островского в постановке Малого театра [1864]

на опыт «театральных сказок» венецианского аристократа XVIII в. Гоцци *(см.)*]. Этим боковым линиям развития К. противостоит ее магистраль — развлекательная, «легкая» К. французского образца, граничащая с водевилем и фарсом и облетевшая всю Европу. Победа развлекательности знаменует ослабление социальной активности господствующего класса. К. в собственном смысле в XIX в.—любимый жанр рантье всех видов. Психология паразитической, оторванной от труда, прожигающей жизнь социальной группы отражается в тематике К., вращающейся почти исключительно вокруг вопросов любви, флирта, адюльтера, разврата. Место действия К.—буржуазный салон, альков, будуар; персонажи ее—свет-

Для XIX в. характерно количественное возрастание комедийной продукции, обусловленное увеличением спроса на развлекательный жанр; этому спросу пытаются удовлетворить бесчисленные театры, ведущие между собой ожесточенную конкуренцию. Все театральное дело строится на коммерческих началах, а драматург превращается в ремесленника, выбрасывающего на рынок ходкий репертуарный товар. Быстрота производства комедий становится почти фабричной, что вызывает необходимость в создании стандартных приемов. Родоначальником таких драматургов-промышленников, создателей комедийных стандартов был Скриб *(см.)*, оставивший 76 тт. пьес, в написании к-рых принимала участие

целая армия сподручных ему людей. Влияние Скриба на европейскую К. необычайно велико; оно вытесняет влияние Мольера. У Скриба учатся мастерству построения интриги с сознательным расчетом эффектов, умению подавать злободневный сенсационный материал и удовлетворять запросы мещанского зрителя. Все это приводит к резкому разрыву между лит-ым качеством К. и их

Русская реалистическая К. XIX в., представленная именами Грибоедова *(см.)*, Гоголя *(см.)*, Сухово-Кобылина *(см.)*, Островского *(см.)*, Л. Толстого *(см.)*, отражая настроения оппозиционных социальных групп («кающегося» дворянства, крепнущей торгово-промышленной буржуазии и разночинной интеллигенции), дает ряд перлов общественной сатиры, в к-рой острота комедий-

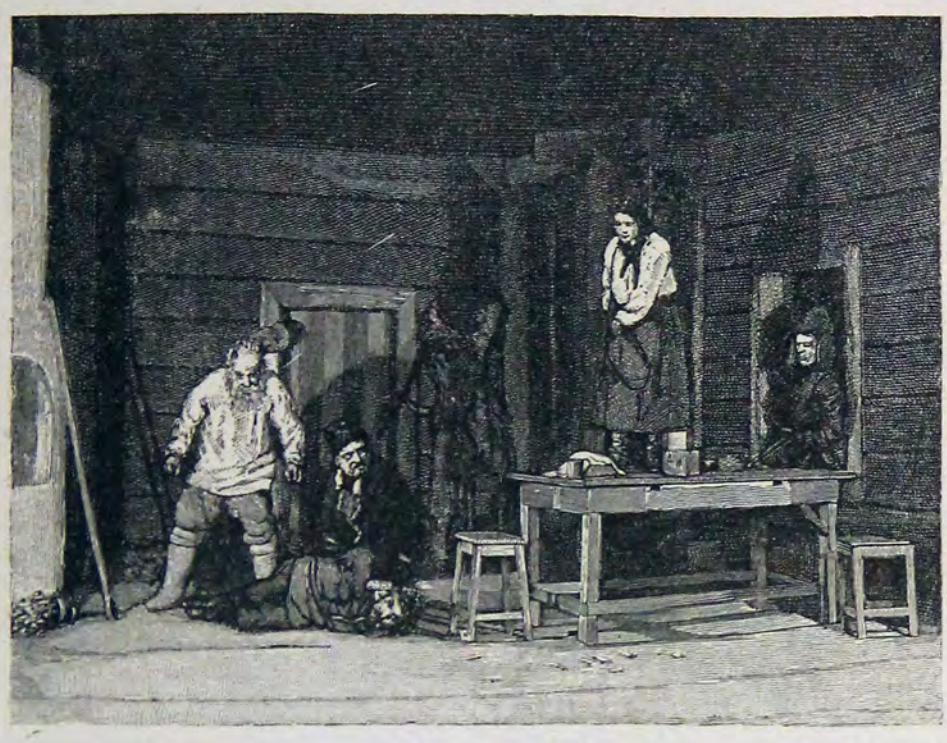


«Мандат» Н. Эрдмана в постановке театра им. Вс. Мейерхольда [1925]

репертуарной ценностью (т. е. рентабельностью) для театра. Высоко лит-ые пьесы часто не имеют театрального успеха; комедийная же стряпня, потакающая мещанским вкусам, выдерживает тысячи представлений. В целом развитие К. с конца XIX в. на Западе проходит вне лит-ры; крупнейшие лит-ые течения (импрессионизм, символизм, экспрессионизм) только спорадически отражаются в К. и не способны перебить ее основных тенденций; причина тому лежит в социальной природе всего европейского модернизма, отражающего тенденции различных видов мелкобуржуазной интеллигенции, фрондирующей против капиталистической буржуазии; К. же обслуживает именно последнюю. Спорадически появляющиеся в современной западной К. нотки социальной сатиры (напр. у Паньоля и Нивуа, Шоу, Газенклевера и др.) обычно не имеют глубокого принципиального характера и скользят по поверхности буржуазного строя. Пролетарским же писателям Запада пути к комедии пока закрыты.

ных ситуаций скрывает подчас трагическую безысходность изображаемых конфликтов (особенно «Дело» Сухово-Кобылина); но именно потому эти комедии часто граничат с драмой, и у Островского напр. от нее едва отличимы *(см. «Драма», раздел «Драма реалистическая русская»)*. Репертуарная же комедия конца XIX и XX вв. идет на поводу у Франции и частью сводится к механической перелицовке французских комедий (В. Крылов), частью создает по западным рецептам поверхностные К. нравов с уклоном к водевилю (Рышков), фарсу (Мясницкий) или бытовой драме (Потапенко, Чириков, Найденов). Советский театр еще не выработал своей полноценной комедии. Пора ученического подражания старым второсортным образцам далеко еще не изжита в советской К., количественно весьма малочисленной. Перелицовка старых сюжетных схем с заменой буржуазных героев советскими, с сохранением старых ситуаций и мотивировок типична для этой группы советской К., ориентирующейся на водевиль

(«Квадратура круга» и «Универмаг» Катаева) или на легкую бытовую К. («Землетрясение» П. Романова, «Воздушный пирог» Ромашева). Рядом с этим живет тенденция к созданию высокой К. — сатиры, ориентирующейся на Грибоедова, Гоголя, Сухово-Кобылина; но здесь достижений пока мало («Мандат» Эрдмана, «Клоп» и «Баня» Маяковского, «Выстрел» Безыменского). Клубно-



«Луна слева» Биль-Белоцерковского в постановке театра им. МОСПС [1929]

самодеятельный театр, создавший ряд малых жанров («инсценировка», литмонтаж, живая газета), тоже пока еще не обогатил советского театра развернутой сюжетной К. Создание последней — очередная задача, стоящая перед советской, в частности пролетарской, лит-рой.

Библиография: Теория комедии в трудах по общей теории драмы (*см. «Драма»*). Кроме того: Тиандер К., Сущность комедии, сб. «Вопросы теории и психологии творчества», под ред. Б. А. Лезина, т. I, изд. 2-е, Харьков, 1911; Бергсон А., Смех в жизни и на сцене, Собр. сочин., т. V, изд. М. И. Семенова, П., 1914 (есть и отдельное издание); Волькенштейн В., Комедия и фарс, гл. VIII кн. «Драматургия», М., 1923 (изд. 2-е, 1929); Филиппов В., Беседы о театре, М., 1924; Meredith G., Essai sur la comédie, 1898; Holl K., Lustspiel, «Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte», hrsg. von Merker P. und Stammler W., B. II, Berlin, 1928.

История комедии: Морозов П. О., Популярные лекции по истории европейской сцены, СПБ., 1902; Его же, История драматической литературы и театра, ч. 1, СПБ., 1903; Тиандер К. Ф., Очерк истории театра в Зап. Европе и России, сб. «Вопросы теории и психологии творчества», т. III, Харьков, 1911; «Очерки по истории европейского театра», под ред. Гвоздева А. А. и Смирнова А. А., изд. «Academia», П., 1923; Марков В. Д., Краткая история театра, Гиз, М.—Л., 1929; Royer A., Histoire universelle du théâtre, 6 vv., 1869—1878; Klein J. L., Geschichte des Dramas...; Creizenach W., Geschichte des neueren Dramas, 4 Bde, 2-e Ausg., 1916—1919; Mantzius K., History of theatrical art, 6 vv; 1903—1921 (в русск. перев. Ф. Каверина имеется том, посвященный Мольеру, Гиз, М., 1922); Busse B., Das Drama в серии «Aus Natur und Geisteswelt», 4 Bde, Teubner, Lpz. Античность: Варнеке Б., Очерки из истории древнеримского театра, СПБ., 1903; Его же. Наблюдения над древнеримской комедией. История типов, 1905; Его же, Новые домыслы о происхождении греческой комедии, «Записки Одесского о-ва истории и древностей», т. XXX, 1912, и отдельн. изд.; Зелинский Ф., Из жизни идей, ст. «Происхождение комедии», т. I, изд. 3-е, П, 1916; Лунин С., Греческий театр, Вологда, 1922; Пиотровский А., Книга комедий Аристофана, вступ. ст. к его перев. Аристофана, изд. «Academia», Л., 1930; Zielinski Th., Gliederung der altattischen Komödie, 1885; Frōde O., Technik der alten attischen Komödie, 1898; Couat A., Aristophane et l'ancienne comédie attique, 1902; Flickinger R. C., The greek Theater and its Drama, Chicago, 1922; Kolář A., Prispévky k poznani nove komoedie atticke, zvláště Menandrovy, Praha, 1923; Radermacher L., Zur Geschichte der griechischen Komödie, W., 1924; Geissler P., Chronologie der altattischen Komödie, 1925; Pickard—Cambridge A. W., Dithyramb, tragedy and comedy, Oxford, 1927. Италия: Вернон Ли, Италия, вып. II: Театр и музыка, перев. Е. Урениус, М., 1915; Луначарский А. В., О театре, Гиз, М.—Л., 1926; Salfi F., Saggio storico-critico della commedia italiana, Milano, 1829; Agresti A., Studii sulla commedia italiana del secolo XVI, Napoli, 1871; Camerini E., I precursori di Goldoni, Milano, 1872; Guerzoni G., Il teatro italiano nel secolo XVIII, Milano, 1876; Masi E., Sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII, Firenze, 1891; D'ancona A., Origini del teatro italiano, 2 vv., Torino, 1891; De Amicis V., L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo, 2 ed., Firenze, 1897; Sanesi J., La commedia, в серии «Storia dei generi letterarii

italiani», ed. Vallardi, Milano; Lyonnet H., Le théâtre en Italie, 1900; Dornis J., Le théâtre italien contemporain, 1903; Tonelli L., L'evoluzione del teatro contemporaneo in Italia, Palermo, 1913; Tilgher A., Studi sul teatro contemporaneo, Roma, 1923; Tonelli L., Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri, Milano, 1924. Испания: Гюббар Г., История современной литературы в Испании, перев. Ю. В. Доппельмайер, М., 1892; Петров Д. К., Очерки бытового театра Лопе де Вега, СПБ., 1901; Его же, Заметки по истории старо-испанской комедии, СПБ., 1907; Schack A. F., Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, 2 Bde, 1845—1846; Viel-Castel L., Essai sur le théâtre espagnol, 2 vv., 1882; Schaeffer A., Geschichte des spanischen Nationaldramas, 2 Bde, Lpz., 1890; Lyonnais H., Le théâtre en Espagne, 1897; Gassier A., Le théâtre espagnol, 1898; Morel-Fatio, La comedie espagnole au XVII siècle. Англия: Чебышев А. А., Очерки из истории европейской драмы. Английская комедия конца XVII в. и половины XVIII в., «ЖМНП», 1897, кн. IV—V, и отдельн. изд.; Блох Я. Н., Предисловие к переводу комедии «Эписин» Бэн Джонсона, «Памятники мирового репертуара», вып. I, изд. «Petropolis», 1921; Мюллер В. К., Драма и театр эпохи Шекспира, Л., 1925; Chambers E. K., The mediaeval stage, 1903; Stahl E. L., Das englische Theater im XIX Jahrhundert, München, 1914; Grisy A., Histoire de la comédie anglaise au XVII s.; Macaulay, Comic dramatists of the Restoration; Chambers E. K., The Elisabethan Stage, 4 vv., 1923—1924; Nicoll A., British drama, 1925; Eckhardt E., Das englische Drama der Spätrenaissance, 1929; Thorndike A. H., English comedy, N. — Y., 1929. Франция: Яковлевский Н., Театр во Франции от XIV до XIX ст., СПБ., 1840; Иванов И. И., Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII в., М., 1895; Дашкевич Н. П., Разбор сочин. Иванова И. И., «Политическая роль французского театра», «Отчет о VII присуждении премии митр. Макария в 1897» и отдельн. изд., СПБ., 1902; Чебышев А. А., Очерки из истории европейской драмы: Французская «слезная комедия», «Филологические записки», 1900 (отдельн. изд., Воронеж, 1901); Беспятов Е. М., К истории французского театра, «Библиотека театра и искусства», 1914; Луначарский А. В., Театр и революция, Гиз, М., 1924. Chales E., La comédie au XVI s., 1862; Despois E., Le théâtre français sous Louis XIV, 1874; Desnoiresterres G., La comédie satirique au XVIII s., 1885; Petit de Julleville, Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge, 1885; Despois E., La comédie et les mœurs du théâtre comique en France au moyen âge, 1886; Lanson G., Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante, 1887; Lenient C., La comédie au XVIII s., 2 vv., 1888; Lemaître J., Impressions de théâtre, 10 vv., 1888—1898; Brunetière F., Les époques du théâtre français, 1892; Parigot H., Le théâtre d'hier, 1893; Doumic R., De Scribe à Ibsen; Его же, Essai sur le théâtre contemporain, 2 vv., 1895—1897; Séché A. et Bertaut J., L'évolution du théâtre contemporain; Petit de Julleville L., Le théâtre en France, 4-me éd., 1897; Lenient, La comédie au XIX s., 2 vv., 1898; Sarcey Fr., Quarante ans de théâtre, 7 vv., 1900—1902; Wogué J., La comédie au XVII et XVIII s., 1905; Lintilhac E., Histoire générale du théâtre en France, 5 vv., 1909—1911 (комедии посвящены 3 тт.); Picot E., La sotie en France, «Romania», v. VII. Германия: Creizenach W., Die Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels, 1879; Eloesser A., Das bürgerliche Drama, 1898; Friedmann, Deutsches Drama des XIX Jahrh., 2 Bde, 1900—1903; Witkowski G., Das deutsche Drama des XIX Jahrh., в серии «Aus Natur und Geisteswelt», № 51; Holl K., Geschichte des deutschen Lustspiels, 1923 (здесь обширная библиогр.); Marterstelg M., Das deutsche Theater im XIX Jahrh., 2 Ausg., 1924. Россия: Озаровский Ю. Э., Пьесы художественного репертуара, вып. I, «Недоросль», вып. II, «Горе от ума», изд. Д. М. Мусиной, СПБ., 1901—1905; Кашин Н. П., Этюды об Островском, 2 тт., М., 1912; Фон Берг Э. П., Русская комедия до появления Островского, Варшава, 1912; Пиксанов, Три эпохи (темы, библиография, вопросники), изд. 2-е, СПБ., 1913; История русского театра, под ред. Каллаша В. В. и Эфроса Н. Е., т. I, изд. «Объединение», М., 1914; Варнеке В. В., История русского театра, изд. 2-е, СПБ., 1914 (здесь обширная библиогр.); Бескин Э. М., История русского театра Гиз, М.—Л., 1928; Всеволодский-Гернгросс В. Н., История русского театра, 2 тт., «Теакинопечать», М.—Л., 1929; Назаренко Я. А., История русской литературы XIX в., изд. 8-е, Гиз, М.—Л., 1929. *См. статьи об отдельных авторах комедий.* *С. Мокульский*

КОМЕДИЯ МАСОК — *см.* «*Commedia dell'arte*».

КОМИ ЛИТЕРАТУРА. — Коми (зырянская) письменность была создана в конце XIV века миссионером Стефаном, епископом Пермским, составившим в 1372 специальную зырянскую азбуку (пермский алфавит) и переводившим на яз. коми богослужебную лит-ру. Эта азбука скоро была забыта. Памятниками древнезырянской письменности остались только немногие надписи на старых иконах и несколько отрывков из литургии, написанных уже русскими буквами.

Научное основание лит-ому яз. коми положил этнограф Г. С. Лыткин [1835—1907], к-рый создал лит-ую школу «ва-коми» (т. е. чисто зырянскую), очистив лит-ый яз. от ненужных руссицизмов. Лыткин написал большой труд «Зырянский край и зырянский яз.» и в то же время переводил Евангелие и др. религиозные книги на яз. коми.

Первым коми поэтом является И. А. Куратов [1839—1879], произведения к-рого в условиях царского самодержавия и руссификаторской политики не имели широкого распространения. Куратов—коми националист и народник, творчество его представляет сентиментальную лирику.

Видным писателем первых годов XX в. является этнограф и философ К. Ф. Жаков [1865 — 1926], сын крестьянина с. Вильгорта, автономной области Коми. Жаков—бытописатель зырянской старины, писал исключительно на русском яз. («В поисках за Памом Бурмортом», «Под шум северного ветра», «В хвойных лесах» и др.). В своих беллетристических произведениях Жаков показал себя довольно сильным поэтом-этнографом, большим знатоком коми фольклора; он дополнял его, развивая сюжет и украшая подробностями, более или менее согласными с древним народным бытом. В своем большом (автобиографическом) произведении «Сквозь строй жизни» Жаков полностью вскрывает свое идеалистическое мировоззрение и является ярым проповедником буржуазной морали. Жаков не принял пролетарской революции, эмигрировал из России и умер в Риге [1926].

Широкое развитие К. л. получила только после Октябрьской революции. В 1918 В. А. Молодцов составил применяющийся теперь на основе русского коми алфавит. Начинают издаваться газеты. В 1921 выходит первый сборник революционных песен на коми яз. «Горд польан» (Красная дудочка). Развертывает деятельность коми Госиздат, к-рый до середины 1930 успел выпустить разной К. л. свыше 200 названий. Среди них первое место занимает массовая общественно-политическая лит-ра, затем



Hauswurst ist Frau im Hauß, u Pirot wird geschliffen,
Beim Eselskopfe heißt das Haus des Pantalon:
Kaum hatte Arlequin als Jud dem Mops gepfiffen,
Nahm dieser kleine Schelm das Geld u flog davon.

Morio fit mulier, socius mentitur Apellam
Et mutata asini pendet ab aede caput.
Aera diabolica tolluntur in aethera fraude,
Cunctaque scire auidus naribus orbus abit.

СЦЕНА ИЗ COMMEDIA DELL'ARTE

Худ. Mathias Siller, грав. P. A. Degmair (1765)

художественная, школьная, сельскохозяйственная и пр. Кроме того коми секцией Центриздата издано [1924—1930] 164 названия (420 печ. л.). Периодическая пресса на коми яз.: 1. газета «Йугыд туй» (Светлый путь)—выходит ежедневно, 2. газета «Коми колхозник» — пятидневная, 3. газета «Коми Комсомол» — пятидневная, 4. общественно-политический журнал «Культура фронт» — ежемесячный, 5. литературно-художественный журнал «Ордым» (Тропинка) — выходит два раза в месяц.

Произведения К. л. пишутся на двух наречиях — зырянском и пермяцком.

Большое развитие художественная К. л. получила в годы гражданской войны. Появляется значительное количество драматических произведений. В художественной К. л. преобладает поэзия, большей частью агитационного и лирического содержания, по форме подражающая русским поэтам. Художественная проза еще в зачаточном состоянии, — кроме мелких рассказов и незначительных повестей ничего пока не создано, нет ни одного романа.

Удельный вес пролетарской лит-ры в общей массе художественной К. л. неуклонно возрастает. До начала 1930 в К. л. довольно резко проявлялись националистические и даже шовинистические нотки, с к-рыми Коми ассоциация пролетарских писателей (КАПП) повела решительную борьбу. Под ее же руководством художественная К. л. от беспредметности, бесклассовости, аполитичности стала на путь отражения социалистического строительства. Большинство коми писателей объединены в КАПП. Организовалась КАПП 12 марта 1926. Имеет свой печатный орган—художественно-литературный журнал «Ордым», выходящий в г. Сыктывкаре (б. Усть-Сысольск) два раза в месяц с октября 1926. До середины 1930 КАПП объединяла 27 членов, среди к-рых имелись кроме писателей-художников и публицисты. Подготовка писательских кадров КАПП производится через журнал «Ордым» и литкружки при школах повышенного типа. Все писатели, входящие в КАПП, —выходцы из крестьянской среды, творчество их не всегда проникнуто пролетарской идеологией, проявлялись также националистические уклоны. КАПП ведет решительную борьбу за выпрямление творческой линии. Однако ввиду отсутствия квалифицированных работников руководство КАПП очень затруднено.

За последние два года [1928—1929] КАПП добилась внимания к себе со стороны широкой партийно-советской общественности и пользуется популярностью в ее среде.

Наиболее видный коми писатель В. А. Савин (псевд. Ньобдинса Виттор) *(см.)*—поэт, драматург и композитор; написал большое количество стихотворений, коми песен (с мелодиями) и до 20 больших пьес (оригинальных и переводных), в том числе «Куломдинса бунт» (Устькуломский бунт)—историческая драма о бунте коми крестьян в 1841—1843 из-за непосильных налогов, антирелигиозные художественные пьесы «Райын» (В раю) и «Инасьтӧмлов» (Бесприютная душа) и мн. др. Особенно популярны в творчестве Савина коми песни и юмористические стихотворения. Другие видные коми писатели: поэт В. Т. Чисталев (Тима-Вень), поэт В. И. Лыткин (Илля Вась), драматург Н. П. Попов (Жугыль), М. Н. Лебедев (Йусь), Я. И. Чупров (Бийа-ӧгыр), Г. В. Колегов, И. И. Сажин (Ичӧт Иван), П. А. Шеболкин (Выль-Паш), И. Т. Чистарев (Жан-Морос, умер в 1923) и др. Из пишущих на коми-пермяцком наречии: М. П. Лихачев и А. Н. Зубов (Питьу-Оне). Коми-пермяки имеют литстраницу в газете «Гэрись», издающейся в с. Кудымкара Уралобласти.

Коми фольклор почти совсем не изучен.

Некоторые произведения коми писателей переведены на русский, финский, эстонский и латышский яз.

Библиография: Савин В. А., Коми печать, ст. в сб. «Коми область», к 10-летию Октябрьской революции, Устьсысольск, 1927, стр. 107; Борисов Д., Развитие коми письменности, «Коми му», 1928 и 1929, № 1; Лыткин Г. С., Зырянский край и яз., стр. 24. На финском яз.: Lytkin V, Syrjääniläinen kirjallisuus, журн. «Suomalainen Suomi», 1926 №, 9, стр. 137; Wichmann Y., Syrjanien kyijalli, в энциклопедическом словаре «Tieto sanakirja»; на коми яз.: Илля-Вась (Лыткин В. И.), Коми гижыньяс, 1926; Сан Антуас (А. С. Забоев), Мыйла кыдзи чужи коми литература, журн. «Ордым», 1927, № 5; Додзьса, Коми автономия 5-во тыригкежлӧ, «Парма-йоль», № 1—2, стр. 23—26, 51—55; Илля-Вась, Медводзья коми, «Ордым», 1929, № 1.

В. С.

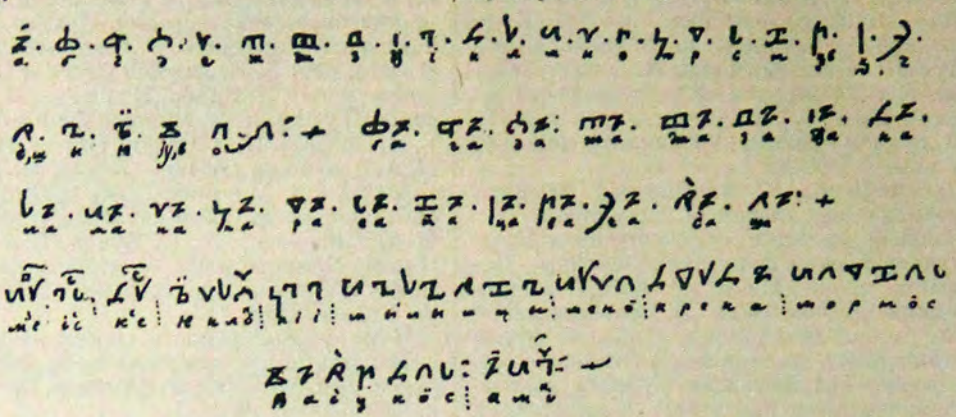
КОМИ ЯЗЫК принадлежит к группе финно-угорских яз. *(см.)*, к к-рой принадлежит и удмуртский яз. Говоры К. яз. разделяются на коми-зырянские, распространенные в Автономной Коми области и в некоторых более северных местностях, и на коми-пермяцкие, распространенные в Нац. пермяцком округе Уралобласти (в бассейне Верхней Камы) и по соседству. Разделение это имеет больше исторических, чем лингвистических оснований, ибо коми-пермяцкие говоры отличаются от коми-зырянских не более, чем отдельные коми-зырянские говоры между собой.

К. яз. выступает как яз. исторический с XIV в., когда Стефаном Пермским [около 1340—1396] был изобретен так наз. пермский алфавит. Памятники К. яз. до XVIII в. однако чрезвычайно скудны. С XVIII в. начинает развертываться научное изучение коми языка.

Лит-ое оформление К. яз. получил только в послереволюционное время. В настоящее время в К. яз. существует два лит-ых наречия: коми-зырянское, в основу к-рого положен говор Приустьсысольского района, и коми-пермяцкое, в основу к-рого положен говор Кудымкарского района. Различие между ними весьма незначительно, и поднят вопрос о слиянии их в один лит-ый яз. Свой словарь оба лит-ые яз. расширяют как на основе использования возможностей, заложенных в сельской коми речи, так и на основе заимствований из русского яз. В

качестве алфавита принят так наз. молодцовский алфавит, представляющий приспособление русского алфавита к звуковому строю К. яз. Поднят вопрос о латинизации письма.

Доистория и история К. яз. сводится в основном к следующему. В период господства на Волге булгар К. яз. был распространен в сфере непосредственного воздействия булгарского яз., т. е. если не исключительно, то преимущественно в бассейне Волги, причем первоначально не было резкой грани между К. яз. и удмуртским яз. Об этом свидетельствуют булгарские заимствования в К. яз. В конце этого периода К. яз. стал передвигаться в бассейны рек, текущих на север, так что в период господства татар на Волге К. яз. оказался вне сферы непосредственного воздействия татарского яз. Об этом свидетельствует отсутствие татарских заимствований в К. яз. На севере К. яз. в начале II тысячелетия был распространен довольно далеко на Запад и в бассейне Северной Двины соприкасался с корельским



Зырянская азбука Стефана Пермского (из рукописи XVI в.)

ТАБЛИЦА ГЛАСНЫХ ЗВУКОВ (ФОНЕМ) КОМИ ЯЗЫКА

По степени раствора	Заднего ряда	Среднего ряда	Переднего ряда
Узкие	у	ы	і
Средние	о	ӧ	е
Широкие		а	

Звук «ӧ» акустически очень близок к московскому «о» в первом слоге после ударения, напр. город.

ТАБЛИЦА СОГЛАСНЫХ ЗВУКОВ (ФОНЕМ) КОМИ ЯЗЫКА

Типы образования звуков / Место образования	Длительные: сонорные: носовые	Длительные: сонорные:	Длительные: спиранты: глухие	Длительные: спиранты: звонкие	Мгновенные: глухие	Мгновенные: звонкие	Аффрикаты: глухие	Аффрикаты: звонкие
Губные { Губно-губные / Губно-зубные	м	в			п	б		
Зубные (зубноальвеолярные корональные)	н	л	с	з	т	d		
Десновые (альвеолярные корональные)		р	ш	ж			щ	ӂ
Палатальные (краево-палатальные дорсальные)	ӈ	ʌ	ɔ	ʅ	ҭ	ɗ	ч	ʅ
Средненебные (задне-палатальные дорсальные)		j						
Задненебные					к	г		

Буква щ обозначает (приблизительно) «тш», ӂ (приблизительно)—«дж».

яз. Об этом свидетельствуют корельские заимствования в К. яз. Позднее, в связи с русской колонизацией, К. яз. оказался значительно оттесненным на западе и территориально отрезанным от удмуртского яз. Соприкосновение К. яз. с русским отразилось, с одной стороны, в многочисленных русских заимствованиях в К. яз., а с другой — в многочисленных коми заимствованиях в соответствующих русских говорах. Оттесненный со стороны русского языка, коми язык однако получил распространение в тундре и отчасти в прилежащей лесной полосе, где коми, преимущественно ижемские, захватили посредничество в торговле и эксплоатации некоторых промыслов (оленеводство, пушной промысел). Соприкосновение К. яз. с яз. тундры и прилежащей лесной полосы выразилось как в коми заимствованиях в самоедском, вогульском, остяцком яз., так и в самоедских заимствованиях в К. яз. Языковые отношения между кольскими коми и лопарями еще не изучены.

Библиография: Практические руководства по К. яз.: Молодцов В. А., Комі Граматіка, Устьсысольск, 1921; Шахов Н. А., Краткий коми-русский словарь (с приложением статьи Сидорова А. С., Морфологическая структура коми-языка), Устьсысольск, Коми изд., 1924; Молодцова М. Л., Краткий самоучитель зырянского яз., Устьсысольск, Коми изд., 1925; Лыткин В. И., Материалы по коми грамматике, Центриздат, М., 1929 (обзор звуков и форм коми-зырянского и коми-пермяцкого лит-ых яз.); Молодцов В. А., К грамматической классификации слов зырянского яз., Устьсысольск, Коми изд., 1928; Его же, Фонетика зырянского диалекта коми яз., Центриздат, М., 1929. Научная лит-ра о К. яз. до 1920: Szinnyei J., Magyar nyelvha sonlitàs, Budapest, 1920. Лит-ра о К. яз. в СССР до 1928: Бубрих Д. В., Финно-угорское языковедение в СССР (в Финно-Угорском сб. КИПС, Агр., 1928). *Д. Бубрих*

КОМИЧЕСКОЕ — *см. «Эстетика».*

COMMEDIA DELL'ARTE [иначе — комедия масок] — итальянская импровизированная комедия XVI—XVIII вв. Термин «C. d. a.» значит «профессиональная комедия» (итал. arte — искусство, ремесло, профессия), откуда стремление некоторых исследователей (напр. К. М. Миклашевского) противопоставлять C. d. a. любительскому жанру — «ученой комедии» (commedia erudita, *см.* «*Драма*», раздел «*Драма Ренессанса*»). Однако термин C. d. a. встречается лишь с XVIII в. и не может свидетельствовать о «профессиональности» жанра в пору его возникновения (середина XVI в.); к тому же по своей тематике, сюжетике, композиции и типажу C. d. a. закрепляет и канонизирует накопленный «ученой комедией» опыт. Еще сомнительнее теория о «народном» происхождении C. d. a., выводящая ее из представлений площадных гистрионов-жонглеров, развлекавших городские низы и будто бы сохранивших в течение всего средневековья традиции древнеримского фарса — ателланы *(см.)*. Внешнее сходство некоторых масок ателлан и C. d. a. (напр. Макка и Пульчинеллы) нельзя признать достаточным основанием для подобных заключений. Кроме того искусство полуграмотных гистрионов — чистейший примитив, а Commedia dell'arte — жанр сложный и формально изощренный. Ее социальная база — не народные низы, а крупная торговая буржуазия XVI в., переживающая пору ослабления своей социальной активности в связи с экономическим упадком Италии *(см. «Итальянская литература»)*. Частично перерождаясь в рантье, частично тяготея к сеньёриальному образу жизни и к феодальному способу производства, буржуазная аристократия XVI в. предъявляет громадный спрос на театральные представления, к-рые из спорадических становятся регулярными и влекут за собой основание стационарных театров и создание кадра профессиональных актеров. Психология переродившейся буржуазии выражается в ее искусстве, из к-рого выветривается всякое общественное содержание; взамен возникает погоня за внешними эффектами, культ самодовлеющего фиглярства и аттракциона. Шаблонизация образов, положений и сюжетных схем «ученой комедии» облегчает переход к импровизации на твердой канве разбитого на акты и сцены сценария; самая же импровизация мыслится как вольная комбинация заготовленного текстового материала, приспособленного к потребностям данной роли. С этой целью происходит прикрепление актеров к определенным типическим ролям, соответствующим их физическим и психическим данным (прототип амплуа): типизация подчеркивается постоянными



Сцена из ранней commedia dell'arte. Фреска из замка Трауниц Вильгельма V в Баварии [1576]

именами, стилизованными костюмами, масками (у комических персонажей) и различными диалектами (многоязычие — характерный признак С. d. a.). Так создался комплекс типических персонажей С. d. a., к-рых было 10—12: 2 старика, 2 слуг, 2—3 пары влюбленных, служанка и капитан (старики и слуги играли в масках). Каждый персонаж имел свой репертуар тирад, реплик, монологов, острот, заносимых актерами в особые тетрадки, называемые zibaldone (смесь) или repertorio, которые иногда издавались в помощь актерской импровизации. Около 1550 формирование жанра закончено; к 1559 относится карнавальная песня Граццини—род рекламы актеров С. d. a., к 1568—первый дошедший сценарий М. Трояно (для любительского спектакля при баварском дворе). С. d. a. использует наследие не только «ученой» комедии, но и мелкобуржуазного фарса с его излюбленным мотивом высмеивания крестьян (лучший представитель — падуанский актер-драматург Рудзанте), породившим в С. d. a. маски слуг—Дзанни (Zanni, уменьшительное от Giovanni,—Иванушка, Ванька); фольклорные элементы влились в С. d. a. из бытовых увеселений горожан (карнавалы, маскарады и т. п.). Тематика и образы С. d. a. выявляют ее буржуазно-рантьерскую идеологию. В основе фабулы—любовь, встречающая препятствия со стороны скупых отцов; любовникам помогают слуги, посредством разных плутней устраивающие брак господ. В образе скупого Панталоне высмеивается деградировавшее венецианское купечество, в образе болтуна Доктора (болонский юрист)—вырождающаяся гуманистическая интеллигенция. Сюда добавляется карикатура на военного авантюриста, хвастуна и труса Капитана, испанское обличье к-рого отражает классовую ненависть буржуа к феодальной военщине испанских оккупантов, хозяйничавших в Италии. Образы двух Дзанни выражают двойственное отношение к мужику: брезгливо-насмешливое — к неотесанному увальню, только что попавшему в город, и сочувственное—к обтесавшемуся в городе ловкачу-слуге, обделывающему делишки хозяев. Оба амплуа Дзанни имеют множество вариантов. Из них мировую известность приобрели бергамец Арлекин и неаполитанец Пульчинелла, изменившие за границей свой облик. Так, Арлекин из обжоры, простака и увальня превратился во Франции в злоязычного интригана, а после



Ж. Калло. Сценка из Commedia dell'arte (Флоренция)



Комедианты на подмостках площадного шарлатана (французская гравюра начала XVII в.)

Революции [1789] стал из слуги любовником, изящный разноцветный костюм к-рого мало похож на его первоначальные лохмотья. История Арлекина, героя бесчисленных пантомим-арлекинад, неоднократно воспетого поэтами (вместе с его товарищем Педролино, франц. Пьеро), далеко выходит из рамок истории C. d. a. Сходную эволюцию проделала Серветта (служанка), превратившаяся во Франции из грубоватой, разбитной девки в изящную субретку (обычно она носит имя Кол мбины), напоследок ставшую дамой, женой Пьеро и любовницей Арлекина. В отличие от комических персонажей, говоривших на диалектах, влюбленные изъяснялись вычурным лит-ым языком, блистали молодостью, красотой и грацией, реализуя идеал рантьерской буржуазии — бездельную жизнь, посвященную любви и наслаждению. Роли эти требовали высокой культурности от исполнителей; большинство последних были литераторами, владели многими яз., участвовали в работе поэтических академий (особенно прославилась актерская семья Андреини). C. d. a. требовала быстрого темпа диалога, живого и естественного, при хорошей сыгранности исполнителей; наряду с искусством вести диалог большое значение имело искусство движения и пантомимы (шутовские выходки — лацци), танцы, акробатика и клоунада, заслонявшие бессодержательность спектакля.

С самого возникновения commedia d. a. выносится за пределы Италии и становится излюбленным увеселением европейских дворов. Усилившийся в XVII в. экономический кризис Италии гнал актеров за границу, где они оседали, акклиматизировались, создавали постоянные театры (напр. «Comédie italienne» в Париже). Влияние C. d. a. испытали величайшие драматурги XVI и XVII вв. (Шекспир, Лопе де Вега, Мольер, усвоивший ее сценическую технику). В 1731 C. d. a. попала и в Россию, но не имела особого успеха. В Италии C. d. a. держалась до середины XVIII в., когда рост классового самосознания промышленной буржуазии приводит последнюю к борьбе с безыдейностью C. d. a. Решительный удар нанес ей Гольдони *(см.)*, умело использовавший ее наследие для создания буржуазной бытовой комедии. Попытка аристократа-реакционера К. Гоцци *(см.)* оживить C. d. a. в оформлении театральной сказки имела лишь эфемерный успех. C. d. a. умирает как жанр, завещая свои маски кукольному театру, где они живут поныне. Увлечение C. d. a. поэтов-романтиков XIX в. (Тик, Гофман, Нодье, Готье) и режиссеров-модернистов XX в. (Рейнгардт, Г. Крэг, В. Мейерхольд, Евреинов, Таиров) носило чисто эстетский, стилизационный характер, отражая настроения мелкобуржуазной интеллигенции, отгораживавшейся от капиталистической действительности.

Отзвуки этих увлечений имелись также и в советском театре первого пятилетия, мечтавшем о возрождении техники импровизированной комедии (Театр народной комедии в Ленинграде 1920 — 1922; постановка «Турандот» Е. Б. Вахтангова в 1922 и др.).

Библиография: I. Перетц В. Н., Итальянские комедии и интермедии, игранные при дворе Анны Иоанновны, П., 1917; Bartoli A d., Scenari inediti della commedia dell'arte, Firenze, 1880; Petraccone E., La commedia dell'arte, 1927 (антология из редких первоисточников); Beijer A. et Duchartre P. L., Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes, 1928 (публикация ценнейшего иконографического материала).

II. Муратов П., Образы Италии, т. I, М., 1912; Соловьев Вл. и Блох Я., ст. в журн. «Любовь к трем апельсинам», 1914—1916; Вернон Ли, Италия, театр и музыка, пер. Е. Уренпус, вып. II, М., 1915; «Очерки по истории европейского театра», под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова, П., 1923; Riccoboni L., Histoire du théâtre italien, 1728; Sand M., Masques et bouffons, 2 vv., 1862; Moland L., Molière et la comédie italienne, 1867; Bachet A., Les comédiens italiens à la cour de France, 1882; Scherillo M., La commedia dell'arte in Italia, Torino, 1884; Stoppato L., La commedia popolare in Italia, Padova, 1887; Croce B., I teatri di Napoli, 1891; Rasi L., I comici italiani, 3 vv., Firenze, 1897—1905; Bernardin N. M., La comédie italienne en France, 1902; Apollinaire G., Le théâtre italien, 1910; Smith W., The commedia dell'arte. N.-Y., 1912; Del Cerro E., Nell regno delle maschere, Napoli, 1914; Duchartre P. L., La comédie italienne, 2 éd., 1925; Mortier A., Ruzzante, 2 vv., 1925 — 1926; Beaumont C. W., The history of Harlequin, 1926.

III Миклашевский К., La commedia dell'arte, П., 1914—1917 (полный перечень библиографии до 1914; добавления во французском изд. того же труда, 1927).

С. Мокульский

КОММЕНТАРИЙ — *см. «Текстология».*

КОМПОЗИЦИЯ [от латинского «componere» — складывать, строить] — термин, употребляемый в искусствоведении. В музыке К. называется создание музыкального произведения, отсюда: композитор — автор музыкальных произведений. В литературоведение понятие К. перешло из живописи и архитектуры, где им обозначается соединение отдельных частей произведения в художественное целое. К.—раздел литературоведения, изучающий построение лит-ого произведения как целого. Иногда термин К. заменяют термином «архитектоника». Каждой теории поэзии свойственно соответствующее учение о К., хотя бы этот термин и не употреблялся.

Диалектически-материалистической теории К. в разработанном виде еще не существует. Однако основные положения марксистской науки о лит-ре и отдельные экскурсы литературоведов-марксистов в области изучения композиции позволяют наметить правильное решение проблемы К. Г. В. Плеханов писал: «Форма предмета тождественна с его видом только в известном и притом поверхностном смысле: в смысле внешней формы. Более же глубокий анализ приводит нас к пониманию формы как закона предмета, или, лучше, его строения» («Письма без адреса»).

В своем мировоззрении общественный класс выражает свое понимание связей и процессов в природе и обществе. Это понимание связей и процессов, становясь содержанием поэтического произведения, определяет собою и принципы расстановки и развертывания материала — закон построения; прежде

всего следует исходить из К. персонажей и мотивов и через нее переходить к композиции словесного материала. Каждому стилю, выражающему психоидеологию того или иного класса, соответствует свой тип К. В различных жанрах одного стиля этот тип иногда очень сильно вариируется, сохраняя в то же время свои основные признаки.

Подробнее проблемы К. *см.* в статьях *«Стиль»*, *«Поэтика»*, *«Сюжетика»*, *«Стихосложение»*, *«Тематика»*, *«Образ»*.

КОМПОНЕНТ — термин формалистической поэтики; простейший, неразложимый элемент поэтической композиции, простейшая «составная часть» художественного произведения, определяемая по ее композиционной функции как инвентарный или статический мотив, как динамический мотив и т. д. Так, пейзаж, портрет, каждый из образов, персонажей и т. д. явится К. Понятие К. естественно возникает при трактовке художественного произведения как «конструкции», как определенного «построения» из статического словесного и сюжетного «материала». В этом смысле понятие К. как некоторой самостоятельной единицы является вполне логично вытекающим из общей концепции формы у формалистов. В марксистской поэтике, где формой искусства как идеологии является образ, а слово есть только средство его объективизации, понятие К. является по существу неприемлемым, т. к. ведет к механической трактовке художественного произведения, разрушающей его как единство.

КОМФУТУРИСТЫ — *см.* *«Футуризм»*.

КОМЯТ [Aladár, Komjat, 1893—] — венгерский пролетарский поэт. Уже ранние произведения К., воспевающие индустриальный город, проникнуты критикой социальных взаимоотношений капиталистического общества. Его стихотворения, печатавшиеся в активистско-экспрессионистическом журнале «Ма» (Сегодня, 1915), а затем в сборнике «Kialtás» (Крик, 1916), произвели сильное впечатление на поэтический молодняк страны новизной своей формы и тематики, жгучей ненавистью к правящим классам и империалистической войне. Стихи Комята знаменуют возрождение венгерской революционной лирики. Замалчиваемые буржуазной критикой вследствие социальной их насыщенности, произведения К. не доходили на первых порах до широких масс благодаря сложности своей формы. Приблизиться к пролетарским массам К. помогла общность классовой политической платформы. Убедившись, что революционность лит-ой группы «Ма», к к-рой он принадлежал, ограничивается новаторством в области формы, К. основывает в 1918 первый коммунистический научно-литературный журнал «Die Internationale», который впоследствии становится официальным органом коммунистической партии Венгрии. Печатавшиеся в нем стихи К. полны революционной патетикой; их тема—борьба за пролетарскую революцию, а цель — выработка отчетливого классового самосознания пролетариата средствами искусства. Таков и сборник стихов «Uj Internationál» (Новый Интернационал, 1919). Во время советской диктатуры К. был членом писательского директората и одним из немногих проводников решительной пролетарской классовой политики в области искусства и лит-ры. После падения советской власти К. бежал в Вену, жил некоторое время в Италии, а затем в Германии. Его стихи теряют мало-по-малу свою абстрактность и приближаются к реализму как по форме, так и по содержанию. Пропитанные глубокой классовой ненавистью к буржуазии, они отражают боевую готовность потерпевшего временное поражение венгерского пролетариата. В 1922 К. основывает журнал, посвященный лит-ре и искусству, «Egyseg» (Единство), стоящий на платформе коммунистической партии. К.— один из основателей «Союза революционных писателей и художников Венгрии». В последнее время К. принимает активное участие в борьбе немецкого рабочего класса. Борьбе гамбургских рабочих посвящен цикл стихов. К — активный сотрудник ряда коммунистических журналов и газет. *А. Барта*

КОНГРИВ Виллиам [William Congreve, 1670—1729] — английский драматург. Творчество К. падает на годы царствования Вильгельма III (Оранского), когда театр, живший традицией галантной комедии и классической трагедии, находился в руках аристократов. Однако тори, создавшие при последних Стюартах, бытовую комедию (Уичерли), к 90-м гг. стали терять почву под ногами.

К. дебютирует в 1693 комедией «Старый холостяк»; в том же году появляется его «Двойной интриган»; в 1695 — «Любовь за любовь», в 1698—«Тоскующая невеста» (трагедия); в 1700 —«Как водится в свете». За исключением трагедии, достаточно бледной и не подымающейся над средним уровнем обычной декламационной условности, пьесы К. являют весьма симптоматический путь поисков сценической лит-ой формы: «Старый холостяк» — механическое соединение многих равноправных интриг, без объединяющей их фабулы; «Двойной интриган» — натянутая попытка построить пьесу по «Аристотелевым правилам» (на трех единствах); «Любовь за любовь» — искусственное скрепление двух различных фабул единым центральным персонажем; «Как водится в свете» — довольно типичная «драма для чтения», построенная настолько запутанно, что лишь к середине третьего акта удается разобраться во взаимоотношениях персонажей.

Творчество К. замыкает цикл, известный под названием «комедия Реставрации». Мнение о французском влиянии на К. и его школу значительно преувеличено. Основная традиция здесь — елизаветинская. Грубый и натуралистический юмор английских драматургов XVI в. завершается у К. (через Уичерли) сплошным фейерверком каламбуров и острословия (особенно — «Как водится

в свете»), своеобразной галантной прециозностью. Строение всей пьесы и парно рифмованный стих пролога у К. также характерны для позднеелизаветинской традиции.

Библиография: I. Полное собр. сочин. (последнее), 4 vv., ed. Montague Summers, 1923.

II. Bennewitz A., Congreve und Molière, 1890; Schmidt D., Congreve's Leben und seine Lustspiele, 1897; Gosse E., Life of William Congreve, 2 ed., 1924; Protopopesco D., Un classique moderne, W. Congreve, P., 1924; Henry Ten Eyck Perry, The comic spirit in Restoration drama, изд. Иэльского университета, 1925.

III. Dobree B., Restoration comedy, Oxford, 1925.

Т. Л.

КОНДРАТОВИЧ Людовик [Ludwik Kondratowicz, 1823—1862]—польский поэт, известный больше под псевдонимом Сырокомля (Władisław Syrokomla). Не отличаясь ни богатством художественного вымысла, ни совершенством стиля, К. занимает однако прочное место в польской поэзии как представитель непосредственной «песенной» лирики. Поэт с довольно ярко выраженными демократическими устремлениями, К. по социальному характеру своего творчества является певцом обедневшей шляхты, почти сошедшей на положение крестьянства. Это обстоятельство не мешает однако К. с болью видеть, что между шляхтой в целом и крестьянством существует разрыв. Влюбленный в свою родину—Литву—К. дал ряд лирических картин ее природы и жизни, увлекаясь нередко историей страны (поэма «Margier, poemat z dziejów Litwy»—о смелом защитнике замка Пуллен). Но ни в эпическом, ни в драматическом жанре (где он также пробовал свои силы, как напр. в «Zofji księżniczce Słuckiej») К. не дал почти ничего значительного. Некоторый интерес представляет «Urodzony Jan Dęboróg, dzieje jego rodu, głowy i serca przez niego samego opowiadane, a rytmem spisane», где много автобиографических черт, «Kęs chleba»—история отца поэта. Следует еще упомянуть популярное лирическое стихотворение К. «Lalka»—о «сытых и голодных».

Библиография: I. Избранные сочин. В. Сырокомли в переводах русских поэтов, СПБ., 1879; Poezje Kondratowicza, 10 тт., Warczawa, 1872.

II. Гербель Н. В., Поэзия славян, СПБ., 1871; Аксаков Н. П., Л. Кондратович, «Русская мысль», 1880, I; Шашков С., В. Сырокомля, «Дело», 1883, III; Спасович В., Сырокомля, Литературный портрет, Сочин. В. Спасовича, т. I, СПБ., 1889.

Я. З.

КОНИ Анатолий Федорович [1844—1927]—крупный судебный деятель. Р. в литературно-артистической семье: отец был водевилистом, редактором журн. «Репертуар и Пантеон» *(см. «Кони Ф.»)*, мать—артисткой и писательницей. Образование получил на юридическом факультете Московского университета. В эпоху 60-х и 70-х гг. отдался проведению судебных реформ, был одним из первых деятелей нового пореформенного суда. Находился в постоянном общении с виднейшими писателями той поры—Толстым, Тургеневым, Достоевским, Некрасовым и мн. др. В 1900 был избран почетным академиком и действительным членом разряда изящной словесности при Академии наук. Богатый материал своих жизненных встреч К. использовал в пяти томах воспоминаний, объединенных общим названием «На жизненном пути» и отражающих традиционное мировоззрение старого барского либерализма. В своих воспоминаниях К. дал характеристики многих выдающихся писателей: Толстого, Тургенева, Гончарова, Писемского, Некрасова, Достоевского, Апухтина, Чехова; характеристики эти носят преимущественно биографический характер. К. выявляет себя в них тонким и умелым портретистом *(см. «Мемуарная литература»)*.

Библиография: I. Судебные речи, изд. 4-е, СПБ., 1905; Очерки и воспоминания, СПБ., 1906; На жизненном пути, 5 тт. (тт. I и II вышли в 1912, тт. III и IV были напечатаны за границей, изд. «Библиофил», 1922—1923, т. V, изд. «Прибой», 1929).

II. Глинский Б., Русское судебное красноречие, СПБ., 1897; Арсеньев К. К., Русское судебное красноречие, «Вестник Европы», 1888, IV; Батюшков Ф., ст. в «Мире божьем», 1906, II; Юбилейный сборник «А. Ф. Кони, 1844—1924», изд. «Атеней», Л., 1925; Памяти А. Ф. Кони, Труды Пушкинского дома Акад. наук СССР, изд. «Книга», Л., 1929.

В. Б.

КОНИ Федор Алексеевич [1809—1879]—водевилист. Один из наиболее плодовитых журналистов 30—40-х гг. прошлого столетия. Как и большинство водевилистов того времени, К. гл. обр. заимствовал свои сюжеты и переводил, приспособляя их к русским условиям. Злободневные куплеты Кони были подчас не лишены общественного значения. Одним из первых его опытов был например водевиль «Петербургские квартиры», в котором он разоблачал продажную деятельность журналиста Булгарина; куплеты водевиля «Принц с хохлом», хоть и иносказательно, били по сановным бюрократам. Сюжеты большинства его водевилей («Не влюбляйся без памяти, не женись без расчета», «Беда от сердца и горе от ума», «Покойник муж и вдова его», «Женская натура» и т. п.)—обычные любовные истории. Между прочим долгое время большой популярностью пользовалась песенка К. «Гондольер молодой». В 1846 К. начал издавать журнал «Пантеон», посвященный гл. обр. театру. «Пантеон» позже был слит с другим театральным журналом «Репертуар» в «Репертуар и Пантеон», но в 1852 опять отделился и под прежним названием «Пантеон» превратился в большой ежемесячник по вопросам искусства и отчасти науки, просуществовав до 1857. Отдельным изданием пьесы К. были выпущены в СПБ. в 1870—1871 в четырех томиках под названием «Театр Ф. А. Кони».

Библиография: III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX стол. включит., ч. 2, СПБ., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914.

Э. Б.

КОНОПНИЦКАЯ Мария [Konopnicka, 1842—1910]—польская писательница, вместе с Элизой Ожешко внесшая в реалистическую лит-ру буржуазного либерализма струю национального романтизма. Начало ее творчества совпадает с сильным революционным брожением в России и Польше, к-рое оказало несомненное влияние на ее произведения того времени. У К. сильнее, чем у других польских либеральных писателей-

современников, выражен интерес к социальным проблемам. В первых своих стихотворениях [1881—1883] К. разоблачает эгоизм имущих классов и проповедует революционные идеи, направленные против буржуазии, религии и церкви, правда, завуалированные символикой. Но уже со второй половины 90-х гг. стихотворения К. под влиянием общего спада революционной волны все дальше отходят от революционной тематики. К этому же времени относятся первые ее прозаические опыты. Для большинства их характерна подчеркнутая объективность, и они примыкают к натуралистическому направлению. Но в то же время К. пишет целый ряд патриотических сентиментально-романтических рассказов. К социальным мотивам К. вернулась лишь в последнем своем произведении—поэме «Пан Бальцер в Бразилии», «крестьянской эпопее», в которой рассказала историю группы польских эмигрантов-крестьян.

Библиография: I. Собр. сочин., с некрологом К. Тетмайера и очерком Г. Сенкевича, изд. «Современные проблемы», СПБ., 1911, и след.; Собр. сочин., под ред. и со вступит. ст. П. Бодуэн де Куртене, изд. «Просвещение», СПБ., 1912, и след.; Избранные стихотворения в переводах русских поэтов, со вступит. ст. Н. Хмельницкой, 1911. Poezja, Варшава, 1881, 1883, 1886, 1895; Cztery nowele, Рассказы, 1888; Moi znajomi, Рассказы, 1890; Pan Balcer w Brazylji, Поэма, 1910; Полное собр. сочин., в 7 тт., Варшава, 1916.

II. Лединцкий А., Мария Конопницкая, «Русская мысль», 1903, IV; Храневич К., Очерки новейшей польской литературы, СПБ., 1903; Славинский М., Памяти Марии Конопницкой, «Вестник Европы», 1910, XI; Мякотин В., М. Конопницкая, «Русское богатство», 1911, I; Jarecki K., Twórczość poetycka M. Konopnicka, Lwów, 1902; Maykewski St., M. Konopnicka, Lwów, 1907; Petrazycka-Temicka J., Konopnicka w swietlewlasnych utwórów, 1920. *Г. К.*

КОНРАД Джозеф (псевдоним Теодора Иосифа Конрада Корженевского) [Joseph Konrad, 1857—1924]—англий-



ский писатель, сын польского повстанца, сосланного в Сибирь. 17 лет приехал в Марсель, чтоб сделаться моряком, но стал не французским, а английским капитаном и в течение многих лет плавал по всем океанам мира, уделяя редкие досуги писанию рассказов. В 1893 в порту Аделаида на его корабль сел писатель Голсуорси, которому К. дал на прочтение рукопись своего первого романа «Almayer's Folly» (Причуда Олмейера). С тех пор К. опубликовал 12 больших романов и 7 сборников новелл, написал три романа совместно с Ф. М. Фордом: «The Inheritors» (Наследники, 1901), «Romance» (Романтичность, 1903), «The nature of a crime» (Природа одного преступления, 1924). и оставил «Prince Roman» (Князь римский) и недописанный роман «Suspence» (Ожидание). Лит-ая зависимость К. от Р. Стивенсона не возбуждает сомнений. Стивенсон раскрыл и осветил новыми идеями модернизма забытую романтику английских писателей прошлого, оттиснутых реалистами из поля зрения читателей, К. создал «неоромантику» авантюрно-психологического типа на основе интернациональных лит-ых влияний. У Джеймса Конрад заимствовал прием «косвенного повествования», как и Стивенсон, излагая события устами разных персонажей; последним он показывает, что всего события в целом никто охватить не в силах, но оно постепенно раскрывается в освещении отдельных персонажей, знающих только часть истории и рассказывающих ее так, как могла ее воспринять данная личность. К.—импрессионист психологического типа, его интересуют не события, а их отражение в переживаниях его персонажей. Это — типичный релятивист модернизма, с мелкобуржуазной психологией, ущемленной капитализмом. Уход от действительности в примитив, в экзотику фантастических стран, населенных наивными и простыми людьми, «неоруссоизм» характерны для мелкобуржуазной группы модернистов, и К. был ярчайшим выразителем этих настроений английской интеллигенции, искавшей у писателя «чудес и тайн, действующих на наши чувства и мысли столь непонятным образом, что почти оправдывается понимание жизни как состояния зачарованности» (enchanted state): в этих словах заключена и вся «философия» К. Жизнь—это «заколдованный мир», в к-ром судьбы людей фаталистически предопределены: человек ответственен за свои намерения и желания, но не за последствия своих поступков, ибо является лишь жертвой судьбы — страстей и обстоятельств. Влияние Достоевского сказывается в культе этой жертвы, в патетике «униженного» человека, знающего свою «правду», во имя к-рой он «бунтует»: все равно, как и в чем проявляется этот «бунт» и к чему приведет его «судьба»—писателя интересует самое положение, в к-рое поставлена фаталистически обреченная личность. Эта «философия» проходит через все произведения К. В первых романах—«Almayer's Folly»[1895], «An Outcast of the Island» (Изгнанник островов, 1896), «The Nigger of the Narcissus»

(Негр с «Нарцисса», 1897), «Lord Jim» (Лорд Джим, 1900), в тех, что написаны совместно с Фордом (*см.* выше), и в сборниках новелл—«Tales of Unrest» (Рассказы о Непокое, 1898) и других. Герои — отщепенцы цивилизации, они вырождаются, страдают от внутренних конфликтов и бунтуют, бегут на край света и отдаются во власть окружающей экзотической природы, к-рую Конрад описывает с исключительным мастерством. Затем Конрад пишет роман «Nostromo» (Ностромо, 1904), где место бегущих от цивилизации занимают жертвы «лихорадки стяжания». Постепенно пейзаж не только теряет свою экзотичность, но уступает место городской обстановке; здесь разыгрываются психологические драмы «жертв судьбы»: предатели из низких побуждений («The secret Agent»—«Тайный агент» 1907) и жертвы предательства («Under Western Eyes»—«На взгляд Запада» 1911); этому периоду предшествовал целый сборник подготовительных новелл («A Set of Six»—«Шесть повестей» 1908). К. занимает психология анархического бунта, революционного протеста и предательства. К этому периоду относится и посмертная новелла К. «Prince Roman», опубликованная Кеннингам Грэхемом и повествующая о революционном движении в Польше 1831 — 1863. Для дальнейшей эволюции К. очень знаменателен сборник новелл «Twixt Land and See Tales» (Рассказы о суше и море, 1912)—прелюдия к роману «Chance» (Случай, 1914), вплетающему новый мотив в творчество К. В плане «косвенного повествования» в этом романе развернута история «жертв», в поражении к-рых их «победа». Те же мотивы разработаны как в романе «Victory, an Island Tale» (Победа, повесть об островах, 1915), так и в собрании новелл «Within the Tides» (Приливы и отливы, 1915). Отсюда К. сделал шаг к самому символическому из всех своих романов «The Shadow Line» (Теневая черта, 1917), носящему несомненные автобиографические черты. В 1919 К. выступает с двумя романами «The Arrow of Gold» (Золотая стрела) и «The Rescue» (На отмелях); последний писался 20 лет. В 1922 наметился последний период творчества К., прерванный смертью, к-рый обнаруживает полную трансформацию приемов и темы: в романе «The Rover» (Морской бродяга) К. не только возвратился к романтической манере Стивенсона, взяв тему из эпохи Великой французской революции, но и выполнил ее в плане прямого повествования с соблюдением хронологии, характеристик и героики исторических персонажей. Ни одной черты былой «философии» в нем не осталось, как и в недописанном «Suspence», в центр к-рого поставлена фигура Наполеона на острове Эльбе. К. выразил настроения и мысли индивидуалистической модернистской интеллигенции, оторвавшейся от основных интересов правящего класса, и потому его романы не «колониальны», а являются психограммой личности интеллигента fin de siècle, уходящего в примитив и экзотику, одержимого невропатическими рефлексиями Конрад проложил путь современному «эпосу о человеке», которым заняты крупнейшие мастера от психологии в современной литературе Англии.

Библиография: I. Собр. сочин. на русск. яз., под ред. и с литературно-критическим очерком Евг. Ланна, издается «ЗИФом». Вышли в 1924—1926 тт. I, II, IV, V. Существуют кроме того многочисленные переводы отдельных его рассказов, повестей и романов. Letters of J. Conrad to R. Curle, 1928.

II. Chevalley A., Le roman anglais de notre temps, 1921; Gould G., The english novel of to-day, 1924; Bullatt G., Modern english Fiction, 1926; Drew E., The modern novel, 1926; Braybrooke P., Novelists, 1926; Fehr B., Die moderne englische Prosa, 1927.

P. Куллэ

КОНРАДИ — *см. «Немецкая лит-ра».*

КОНСИАНС Гендрик [Conscience, 1812—1883]—первый и самый выдающийся писатель новофламандской лит-ры. Сын поселившегося в Антверпене французского матроса наполеоновской армии. К. пережил очень тяжелое детство; с 1830—1836 служил добровольцем в бельгийской армии, затем был мелким чиновником, а с 1868—директором музея в Брюсселе. Начал писать еще солдатом на французском яз. После ухода из армии он ознакомился с великой борьбой фламандцев за свою независимость и начал писать на фламандском языке, к-рый считался грубым, «мужицким», наречием. После тщательного изучения средневековых городских хроник и других исторических документов К. выпустил в 1837 роман «In'h Wonderjaar» (В чудесном году). Без всякого видимого плана здесь нагромождаются сцены из антверпенского иконоборческого движения 1566, написанные языком неистовым и необузданным. К.—мелкобуржуазный, националистически настроенный романтик, и поэтому в своем предисловии к «Чудесному году» он выступает против французских аристократических романтиков: их «порочность», по К., нужно заменить «чистым чувством». Публика и критика приняли этот роман отрицательно, и К. вдобавок был выгнан из дома за то, что осмелился писать на «мужицком» яз. Присоединившись к группе романтических фламандских художников в Антверпене, он в 1838 опубликовал знаменитый исторический роман «Лев Фламандии» (De leeuw van Vlaanderen), который считается национальным произведением фламандской литературы (роман воспевает битву 1302 с испанцами; особенно удачно изображены массовые выступления, стычки между рыцарями и солдатами и сцены из народной жизни). Затем К. написал ряд других исторических романов («Jacob Van Artevelde», «De Kerels van Vlaanderen», «Hlodwig en Clothildis», «De boerenkrijg»—«Крестьянская война»—и мн. др.). Везде он опирается на исторические, архивные и др. документы и события, но сильно романтизирует как события, так и исторические личности. Успех этих книг был огромный, и Консианс скоро стал пользоваться протекцией у бельгийского короля Леопольда; фламандская партия признала

его произведения национальными (на конгрессе 1841), и они получили колоссальное распространение. Фламандский яз. перестал уже считаться вульгарным, а наоборот, был объявлен особенно фешенебельным.

К. приобрел также европейскую известность своими многочисленными новеллами из жизни низших слоев фламандской деревни и города (свыше 80). Большая часть их носит характер нравственных наставлений и направлена против жадности, пьянства, скупости и т. п. пороков (сборники «De plaag der darpen» — «Кара», «De geld-deuvel» — «Желтый дьявол», «Levenslust» — «Радость жизни», и мн. др.). Тема другой серии новелл и рассказов—народный быт Фландрии: эту серию Консианс открыл в 1843 своей книжкой «Hoe men schilder wordt», за к-рой последовало много других. К. вообще первый писатель в нидерландской лит-ре, решившийся писать о жизни «низших» слоев населения. Однако все герои этих новелл страдают чрезмерной чувствительностью, к тому же К. знает только односторонние характеристики: его герои— или злодеи или святые. Большинство произведений К. переведено на немецкий, английский, французский и итальянский яз.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Зло века. Роман, М., 1875; Сцены из фламандской жизни, «Рассвет», 1859, I; Слепая роза. Матушки. Иов, изд. М. Ледерле и К°, СПБ., 1893 («Моя библиотека»), и др. Полн. соб. соч. по-фламандски, в 10 тт. [1867—1880].

II. Автобиография К.—История моей юности (Geshiedenis mijner jeugd. 1888); Eekhoud G., Vie de H. Conscience, 1881; Mont Pol, de, Conscience, zijn leven en zijne werken, 1883; Bock Eug., de, Hendrik Conscience, Antwerpen, 1920; Briefwisseling van, met en over Conscience, uitgeg. door A. Jacob, Gent, 1922. *Ф. Шиллер*

КОНСОНАНС — особый вид рифмы, характеризующийся тем, что в нем не совпадают ударные гласные при более или менее полном совпадении окружающих согласных; напр. «пулеметчики—мячики» (Маяковский) или «Пятницвет» И. Северянина:

«Забрезрусь на рассвете на серебряный к е д р
Любоваться оттуда на маневры э с к а д р.
Солнце, утро и море! Как я весело б о д р,
Точно воздух—б е з д у м е н, точно мумия—м у д р.
Кто прославлен орлами—ах, тому не д о в ы д р».

КОНСТАН Бенжамен [Benjamin Constant de Rebecque, 1767—1830]—крупный французский писатель и политический деятель. Друг г-жи Сталь, К. выступает в ее салоне и в ряде брошюр против якобинцев, а затем и против растущего деспотизма Наполеона, отражая интересы крупной буржуазии, ее требование индивидуальной свободы (laisser faire, laisser passer). Наполеон изгоняет К. вместе с г-жей Сталь. В эпоху «Ста дней» К. сближается с Наполеоном, составляет новую либеральную конституцию, делается министром. При Бурбонах он—оппозиционный депутат, чрезвычайно популярный. Вместе с Лафайетом содействует провозглашению королем Луи Филиппа. Политические идеи К. полнее всего выражены в «Курсе конституционной политики». В охране индивидуальной свободы он видит основную задачу государства. Ею дорожат, по мнению К., лишь зажиточные образованные классы, поэтому для участия во власти абсолютно необходим имущественный ценз.

Представителем вкуса и стиля крупной индивидуалистической и аристократизирующейся буржуазии явился К. и в лит-ре. Его единственное лит-ое произведение — роман «Адольф» [1816] (слабый стихотворный перевод «Валленштейна» Шиллера и полубеллетристические памфлеты значения не имеют). Особенности последнего: деловая сухость стиля, чрезвычайная ясность плана и рассказа, точность психологического анализа, трезвое, реалистическое мироощущение, устраняющее иллюзии. С другой стороны, в личности героя отражена и «болезнь века» — душевная двойственность, неудовлетворенность и разочарованность, мечтательность, разрушаемая скептицизмом и прикрываемая дендизмом—презрительным равнодушием и оригинальничаньем: для Адольфа все общечеловеческое является пошлостью. В этом разладе виновно современное общество, убивающее в личности все живое и искреннее. Пушкин высоко ценил «Адольфа», причисляя его к двум-трем романам, «В которых отразился век/И современный человек/Изображен довольно верно/С его безнравственной душой,/Себялюбивой и сухой,/Мечтанью преданной безмерно, с его озлобленным умом,/Кипящим в действии пустом».

Библиография: I. Адольф, более раннее изд. в перев. К. Вяземского, СПБ., 1831; см. также в «Биб-ке для чтения», ч. 173, 1862; изд. М. Ледерле, СПБ., 1894; Collection complète des ouvrages, 4 vv., 1818—1820; Lettres à sa famille, 1775—1830, Intr. par J. H. Menos, 1888; Adolphe, notice par A. France, 1889.

II. О романе см.—Брандес Г., Литература эмигрантов, в кн. его «Литература XIX в. в ее главных течениях», СПБ., 1895; а также в Собр. сочин., изд. «Просвещение», и в общих историях французской лит-ры; Фаге Э., Политические мыслители и моралисты первой трети XIX в., т. I, М., 1900; Glachant V., Constant sous l'œil du guet, 1906; Staël, Madame de Staël et Benjamin Constant, unpublished letters, ed. E. de Nolde, transl. C. Harwood, 1907; Dudas L., Les grands timides: J. J. Rousseau, B. Constant, Chateaubriand, Stendhal, Mérimée, 1922. *Л. Некора*

КОНСТАНТА — элемент речевого ритма, повторяющийся с известным постоянством. Повторяясь в речевой динамике, К. является тем звуковым элементом, к-рый определяет членение речи на те или иные повторяющиеся и соизмеримые отрезки, ритмические единицы, чередование к-рых и создает стиховой ритм. С этой точки зрения К. является родовым признаком ритма стиха, отличающим его от прозы; функция ее состоит в том, что она разбивает речь на единицы, к-рых нет в прозе. Тем самым под К. следует понимать специфический звуковой комплекс на конце речевой единицы, отграничивающий ее от других и закономерно повторяющийся в ритмическом движении. Основные признаки комплекса: пауза, предшествующее ей ударение, интонационная монотония, урегулированная стиховая клаузула. Так, в стихах:

«Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог»

имеем в конце каждой строки паузу, ударение, систему клаузул, в частности—рифм, и снижающуюся голосовую интонацию.

Этот комплекс разбивает речь на единицы. В зависимости от расположения тех или иных звуковых элементов внутри единицы определяются частные стиховые системы, возникающие в тех или иных лит-ых стилях и их жанрах. В этом смысле понятие К. является весьма существенным для социологического анализа ритма, позволяя анализировать каждую конкретную стиховую систему в ее детерминированности данными стилевыми особенностями *(см. «Ритмика»)*.

КОНСТАНТЭН Вейер Морис [Weyer Maurice Constantin, 1881—]—современный французский романист. Печатается с 1903. Вначале выступал как поэт, переводчик и журналист; известен своими бытовыми романами из жизни колонизаторов Канады («Пять искр кремня», 1927, «Кавалер де ля Соль», 1928, и др.), в к-рых обычная сюжетная четкость авантюрного жанра осложняется психологическим содержанием («Шквал», 1928).

К.—мастер пейзажа; до скупости лаконично, просто и чрезвычайно насыщенно он изображает жестокую и величественную природу севера, в к-рой писатель ищет спасения от противоречий социального бытия. Гибель первобытной природы и деградирование мелкого буржуа, вытесняемого развитием капиталистических отношений—вот два основных мотива его творчества. Отсюда—в его героях редкое сочетание первобытной силы, хищного любопытства к жизни, стихийного бунтарства с инертностью и бессилием найти свое место в жизни. Из его романов наиболее удачен последний—«Человек над своим прошлым» (Un homme se penche sur son passé, 1928), за к-рый ему была присуждена Гонкуровская премия.

Библиография: I. Кроме указанных: Vers l'ouest, 1924; Manitoba, 1925; La bourrasque, 1929.
II. «Вестник иностранной литературы», 1928, XII (ст. Валери Ларбо).

Е. Л.

КОНСТРУКТИВИЗМ (западный). — Стилевые тенденции К., — оформившиеся после империалистической войны в эстетической программе «К.», — в своем возникновении были теснейшим образом связаны с ростом и развитием финансового капитала и его машинной индустрии. Зарождение конструктивистской теории относится еще ко второй половине XIX в. и непосредственно связано с движением, имеющим своею целью «обновить», согласовать с индустриальной техникой художественную промышленность и архитектуру. Уже тогда Готфрид Земпер (немецкий архитектор) сформулировал то основное положение, к-рое легло в основу эстетики современных конструктивистов: эстетическая ценность всякого художественного произведения определяется соответствием трех его элементов функционального назначения (цель употребления): произведения, материала, из к-рого оно сделано, и технической обработки этого материала. В этом тезисе, который впоследствии был принят функционалистами и функционалистами-конструктивистами (Л. Райт в Америке, Ауд в Голландии, Гропиус и др. в Германии), выдвигается на первый план материально-техническая и материально-утилитарная сторона искусства и, по существу, выхолащивается идеологическая сторона его. По отношению к художественной промышленности и архитектуре тезис К. сыграл свою исторически положительную роль в том смысле, что дуализму в художественной промышленности и архитектуре промышленного капитализма противопоставил «монистическое» понимание предметов искусства на основе единства технической и художественной сторон. Но узость (вульгарный материализм) этой теории сказывается со всей ясностью при проверке ее с точки зрения понимания искусства не как довлеющей себе «вещи», а как определенной идеологической практики. Применение же конструктивистической теории к другим видам искусства привело к фетишизму вещи и техники, к ложному рационализму в искусстве и к техническому формализму. На Западе конструктивистические тенденции во время империалистической войны и в послевоенный период выразились в разнообразных направлениях, более или менее «ортодоксально» трактующих основной тезис К. Так, во Франции и Голландии мы имеем эклектическую трактовку с сильным уклоном в сторону метафизического идеализма в «пуризме», в «эстетике машин», в «неопластицизме» (изоискусство), эстетизирующий формализм Корбюзье (в архитектуре), в Германии—обнаженный культ вещи так наз. «художников-конструктивистов» (псевдоконструктивизм), однобокий рационализм школы Гропиуса (архитектура), отвлеченный формализм в беспредметном кино (Рихтер, Эггелейн и т.д.). Тот факт, что некоторые представители К. (Гропиус, Рихтер, Корбюзье), особенно в период первого подъема революционной волны, связывались или пробовали связаться с революционным движением пролетариата, конечно никак не может служить основанием для утверждений, делаемых некоторыми русск. конструктивистами, о якобы пролетарско-революционной природе К. К. вырос и оформился на основе капиталистического индустриализма и является своеобразным выражением психоидеологии крупной буржуазии и ее научно-технич. интеллигенции. *И. М.*

КОНСТРУКТИВИЗМ (русский)—как литературная группа возникает в Москве весной 1922. В нее входят первоначально А. Н. Чичерин, К. Л. Зелинский и И. Л. Сельвинский. К. был первоначально узко формальным направлением, выдвигающим на первый план понимание лит-ого произведения как конструкции. В дальнейшем конструктивисты освободились от этого узко эстетического и формального уклона и выдвинули значительно более широкие обоснования своей творческой платформы. От К. отходит А. Н. Чичерин, вокруг И. Л. Сельвинского и К. Л. Зелинского группируется ряд авторов (В. Инбер, Б. Агапов, А. Габрилович, Н. Панов и др.), и в 1924 организуется лит-ый центр конструктивистов (ЛЦК). В своей декларации ЛЦК

прежде всего исходит из заявления о необходимости для искусства максимально близкого участия в «организационном натиске рабочего класса», в строительстве социалистической культуры. Отсюда возникает установка К. на насыщение искусства (в частности поэзии) современной тематикой. Для придания этой теме максимальной действенности конструктивисты выдвигают принцип «грузофикации»: отмечая как одну из наиболее характерных особенностей современной техники то, что единица силы в ней постепенно уменьшается по весу и материалу, на нее затраченному, и увеличивается по полезному эффекту (напр. аэропланный мотор), т. е. дает большую «нагрузку» на меньшую площадь, они требуют соответствующей «грузофикации» слова, максимальной его «уплотненности». Это достигается при помощи так наз. «л о к а л ь н о г о п р и е м а», т. е. сосредоточения всех изобразительных и выразительных средств стиха вокруг темы, в области связанных с ней представлений [у Б. Агапова в стихотворении о канцелярии сравнения, эпитеты и т. п. берутся из канцелярского быта—«брови, как подпись директора треста» («Машинистка Топчук»); у Н. Панова в стихотворении о ген. Корнилове ритм имитирует барабанный марш и т. п.], при помощи «инфляции прозы», т. е. включения в стих ряда прозаических форм (напр. «Рапорт» Сельвинского, или у него же ряд подсчетов и технических терминов в «Пушторге» и т. п.), усиления выразительности стиха рядом нововведений, обозначения интонаций, длительности (С е л ь в и н с к и й, Цыганская рапсодия) и т. д.

Основную тему, всегда привлекавшую к себе внимание конструктивистов, можно обозначить так: «Интеллигенция в революции и строительстве». С особенным вниманием останавливаясь на образе интеллигента в гражданской войне (С е л ь в и н с к и й, Командарм 2) и в строительстве (С е л ь в и н с к и й, Пушторг), конструктивисты прежде всего выдвигают в болезненно-преувеличенном виде его удельный вес и значение в процессе строительства; особенно отчетливо это выступает в «Пушторге» Сельвинского, где исключительному специалисту Полуярову противопоставлен бездарный коммунист Кроль, мешающий ему работать и доводящий его до самоубийства: здесь пафос техники работы как таковой заслоняет основные социальные конфликты современной действительности. Это преувеличение роли интеллигенции находит свое теоретическое развертывание в статье основного теоретика К. Корнелия Зелинского *(см.)* (сб. «Бизнес», ст. «Конструктивизм и социализм»), где он рассматривает конструктивизм как целостное мировоззрение эпохи, переходной к социализму, как конденсированное выражение в лит-ре переживаемого периода. При этом опять-таки основные социальные противоречия этого периода Зелинским подменяются борьбой человека и природы, пафосом голой техники, трактуемой вне социальных условий, вне классовой борьбы. Эти ошибочные положения Зелинского, вызвавшие резкий отпор со стороны марксистской критики, были далеко не случайны и с большой четкостью вскрывали ту социальную природу конструктивизма, которую легко наметить и в творческой практике всей группы.

Социальным источником, питающим конструктивизм, является несомненно та прослойка городской мелкой буржуазии, которую можно обозначить как техническую квалифицированную интеллигенцию. Не случайно, что в творчестве Сельвинского (являющегося наиболее крупным поэтом К.) первого периода с несомненностью обнаруживается характерный для русского буржуазного довоенного стиля образ сильной индивидуальности, мощного строителя и завоевателя жизни, индивидуалистического по самой своей сущности («Ранний Сельвинский»). После революции известные слои этой группы изменили свою социальную ориентацию, включаясь в орбиту влияния пролетариата, переходя к нему на службу, постепенно вовлекаясь в процесс строительства, играя в нем специфическую роль, но понимая социальный смысл этого строительства не до конца, внося в него элементы делячества, бизнесменства, переоценки техники и своего собственного места в этом процессе и лишь постепенно освобождаясь от своих ошибок, к-рые в случае дальнейшего логического развития грозили необуржуазным вырождением. Это постепенное приближение конструктивистов к правильной оценке действительности, протекающее на основе сближения выражаемой ими социальной группы с рабочим классом, привело к ликвидации ЛЦК как самостоятельной лит-ой группы и к организации в 1930 «Литературной бригады М. 1», объявляющей себя организацией переходной к РАППу, ставящей своей задачей постепенный переход писателей-попутчиков на рельсы коммунистической идеологии, к стилю пролетарской лит-ры и осуждающей прежние ошибки К., хотя и сохраняющей его творческий метод. В бригаду вошел ряд критиков-партийцев (Генкин, Носель, Усиевич и др.); члены бригады В. Луговской и Э. Багрицкий вступили в РАПП.

Однако противоречивость и зигзагообразность продвижения К. к рабочему классу дает себя знать и сейчас. Об этом свидетельствует поэма Сельвинского «Декларация прав поэта». Подтверждением этого является и то, что бригада М. 1, просуществовав менее года, в декабре 1930 тоже распустилась, признав, что не разрешила поставленных перед собой задач.

Библиография: I. Госплан литературы, Сборник, изд. «Круг», М., 1925; Бизнес, Сборник, Гиз, М., 1928; З е л и н с к и й К., Попутчик или пролетарский писатель, «Читатель и писатель», 1928, № 49 и 50; Е г о ж е, Поэзия как смысл, изд. «Федерация», М., 1929; Е г о ж е, Бод. «Октябрь», № 6; Е г о ж е, Разговор с американскими писателями там же, 1929, IX; Мена всех, Сборник, М., 1929.

П. Никонов Вл., Статьи о конструктивистах, изд. «Перевал», Ульяновск, 1928; Полонский В. Я., Очерки литературного движения революционной эпохи, изд. 2-е, Гиз, М.—Л., 1929 (там же и библиографические указания); Вардин И., Идеологическая платформа конструктивизма, «На литературном посту», 1929, IX и X; Ольховый Б. С., Заметки читателя, «Революция и культура», 1929, VI, и «Печать и революция», 1929, IV, VII; Эльсберг Ж., Настроения современной интеллигенции в отражении художественной литературы, «На литературном посту», 1929, II; Штейнман Зел., Новые времена—старые песни, «Звезда», 1929, V; Горелов Анат., Философия конструктивизма, «Звезда», 1929, VIII; Державин В., Конструктивизм как литературная школа, «Красное слово», 1929, V; Иванов Ф., Евангелие конструктивизма, «Красная новь», 1929, X; Тимофеев Л., Бизнес, «Октябрь», 1929, III; Розанов Ив., Русские лирики, изд. «Никитинские субботники», М., 1929 (биографические сведения); Гроссман-Рощин И., Ответ Зелинскому, «Октябрь», 1929, VI и IX; Декларация «Литературной бригады», «Литературная газета», 15/IV 1930.

Л. Тимофеев

КОНФЛИКТ [буквально «столкновение»]. — В широком смысле К. следует называть ту систему противоречий, к-рая организует художественное произведение в определенное единство, ту борьбу образов, социальных характеров, идей, которая развертывается в каждом произведении — в эпических и драматических широко и полно, в лирических — в первичных формах. Понятие К. само по себе в достаточной степени многообразно: можно говорить о К. в смысле внешней противопоставленности персонажей: напр. Гамлета и его противника, о ряде более частных К.—Гамлета и Лаэрта и др. Можно говорить о внутреннем К. в самом Гамлете, о внутренней борьбе его противоречивых устремлений и т. д. Эту же противоречивость, конфликтность можно усмотреть и в лирическом творчестве, сталкивающем различные отношения к действительности и т. д. К. в этом смысле есть неотъемлемый момент в каждом фабульном (а часто и бесфабульном, напр. лирическом) произведении, и момент совершенно неизбежный; социальная практика всякой социальной группы представляется непрерывным диалектическим движением от одних возникающих на ее пути социальных противоречий к другим, от одного социального конфликта к другому. Разрешая эти противоречия, осознавая их, «общественный человек, воспроизводящий в художественном творчестве свои чувства и мысли» (Плеханов), тем самым воспроизводит свои противоречивые отношения к противоречивой объективной действительности и разрешает их; так. обр. всякое художественное произведение представляется прежде всего диалектическим единством — единством противоречий. Тем самым оно всегда конфликтно, в основе его всегда существует определенный социальный К. Выражаясь в лирике в наименее ощутимых формах, К. чрезвычайно ярко выступает в эпосе и драме, в различных композиционных противопоставлениях борющихся персонажей и т. п. *Л. Г.*

КОНЦОВКА — термин изобразительных искусств, применяемый в литературоведении в разных значениях: 1. в фонику термин К. введен О. М. Бриком для обозначения эпифоры *(см.)* и сходных явлений, состоящих в частичном звуковом повторе в конце двух стихотворных строк, напр.: «Одели темные поляны / Широкой белой пеленой»; 2. в строфике термин К. применяется иногда для обозначения рефрена; 3. чаще всего термин К. применяется в учении о композиции, обозначая теми или иными способами выделенный последний компонент произведения, образующий композиционную параллель к зачину. При этом К. отнюдь не совпадает с развязкой и Nachgeschichte, очень часто являясь внефабульной. Как всякий элемент художественного произведения, К. входит в общую систему стиля, ею определяется и подлежит так. обр. в конечном счете социологической интерпретации. Связь тех или иных форм К. с общим характером жанра и стиля выявить нетрудно. Так, в сказке, типичном жанре устной лит-ры, К. следует за развязкой в форме традиционной формулы, не связанной с содержанием и примыкающей к самым различным сказкам в конце, как присказка примыкает к ним в начале: «И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало». В басне, типичном жанре дидактической лит-ры, К. раскрывает аллегорию как нравоучение. Для куртуазной лирики служилого рыцарства характерна К. — посвящение сеньёру-покровителю *(см. «Envoi»)*. Для буржуазного романа XVIII и XIX вв. обязательна К. в виде эпилога с сжатым деловым перечислением судеб действующих лиц и твердой топикой: «Всегда наказан был порок, добру достойный дан венок» и т. д. *R. S.*

КОНЫССКИЙ Александр Яковлевич (псевдонимы: Перебендя, Полтавець, Маруся К.) [1836 — 1900] — украинский писатель, публицист и общественный деятель. Р. в семье мелкого помещика, учился в дворянском училище и гимназии. В Полтаве, где Конысский начал свою службу, он сходится с кружком украинофилов—Пильчиковым и др.; в этом кружке и формируется окончательно идеология писателя, представителя правого народнического крыла украинской интеллигенции. Печататься Конысский начал в «Черниговском листке» [1858]. В Полтаве К. принимает деятельное участие в открытии воскресных школ, пишет для них украинские учебники. К этому же времени относятся его статьи на украинские темы в петербургских газетах. В связи с гонениями на украинскую лит-ру и язык (известный циркуляр Валуева) К. в 1863 ссылается на север; с 1865 он живет за границей. В Галиции он близко сходится с деятелями национального возрождения. После возвращения в Россию К. работает в редакции «Киевского телеграфа». В 1873 вместе с Пильчиковым и др. основывает во Львове общество им. Шевченко, к-рое существует и до сих пор *(см.)*. Для регулярно выходящих научных записок этого общества К. пишет статьи и работает над

большой биографией Т. Шевченко, печатавшейся отдельными очерками в «Записках». Биография эта не утратила своего значения и поныне. На Украине он работает над исторической хрестоматией украинской поэзии и издает альманах «Луна» («Эхо»), 1881. С 1888 К. возобновляет в Галиции журнал «Правду». Политика соглашательства («угодовства») с польскими буржуазными и помещичьими кругами путем компромиссов и уступок приводит его к разрыву с радикальными кругами галицкой общественности. В последние годы своей жизни Коныссний организует в Киеве издательство «Вік».

К. написал, кроме мелких стихотворений, статей и рецензий, около 80 рассказов и повестей. Стихи его на славянофильские мотивы большей частью примитивны и мало художественны. Некоторые из них пользовались в свое время большой популярностью в украинофильских кругах («Я не боюсь тюрми і ката», «На похорон Т. Шевченка» и др.). Большее значение имеют рассказы К. из крестьянского быта, к-рый К. хорошо изучил. Это главным образом записи «из уст народа», без четкого сюжетного построения. Крепостное право отображено у К. в воспоминаниях его героев, к-рые говорят о нем или с горячим возмущением («Хвора душа») или с покорной печалью («Старці», «За кригою»). Реформа 1861 и пореформенное село с его неволей, непосильными налогами, безземельем, руссификаторской политикой и произволом власти зарисованы в рассказах: «Північ празник», «Млин», «Спокуслива нива». Приход промышленного капитализма отмечен в «Навипередки», «Наймичка» и др. Рисуя тяжелое положение крестьянства, К. однако не зовет к революционной борьбе: селу должны, по его мнению, притти на помощь учитель, фельдшер, врач, добрый помещик-просветитель.

Повести и рассказы из жизни украинской интеллигенции менее художественны и схематичны. Наибольшего внимания заслуживает повесть «Юрий Горовенко», где К. дает довольно яркие картины из быта украинофильской народнической интеллигенции 60-х — 80-х гг.

Библиография: І. Конисський-Перебендя, Твори, тт. I—IV, Одеса—Ялта, 1898—1902; Тарас Шевченко-Грушівський, хроніка його життя, тт. I—II, Львів, 1898—1901; Жизнь украинского поэта Тараса Григорьевича Шевченка, Одесса, 1898; Вибрані твори, изд. «Час», Киев, 1927; Юрий Горовенко, изд. «Сяйво», Киев, 1929; Спокуслива нива, изд. «Рух», Харьков, 1926; За кригою, Млин, Стельмахи, изд. «Український робітник», 1928.

П. Франко І., Про життя і діяльність Конисського, Львів, 1902; Л. Ч., А. Я. Коныссний, «Русская мысль», 1901, I; Грушевський М., Пам'яти Олександра Конисського, «Записки Наукового т-ва ім. Шевченка», 1901, I; Коряк В., Нарис історії української літератури, т. II, ДВУ, Харків, 1929; Дорошкевич О., Ідеологічні постаті в українській літературі після Шевченка, «Червоний шлях», 1923, IV—V; Волинський П., Олександр Конисський та його повість (вступ. статья к повести «Юрий Горовенко», изд. «Сяйво», Киев, 1929).

III. Подробная библиография Коныссного помещена в «Киевской старине», 1901, I.

А. Панов

КОППЕ Франсуа [François Coppée, 1842—1908] — французский поэт. Р. и жил в Париже. Происходил из мелкой буржуазии. В первых сборниках стихотворений Коппе обнаруживает зависимость от эффектных антитезных построений Гюго, виртуозной рифмы Леконт де Лиля, сатанических мотивов Бодлера; самым сильным однако было влияние Альфреда де Мюссе, от к-рого К. воспринял некоторую долю дендизма и байронизма. Ранние стихотворения позволяют видеть в К. больше всего парнасца, бесстрастного поэта, увлеченного тщательной выделкой звучного, чеканного стиха с изысканной, богатой рифмой. Однако торжественная, «жреческая» выразительность парнасского стиха вступала у К. в противоречие с мелкостью и пошловатостью сюжета.

Противоречие это в дальнейшем только усилилось, когда ранние лит-ые влияния,



постепенно исчезая, уступали место все более и более возраставшему влиянию Сент-Бёва. Сент-Бёв привил Коппе влечение к темам из повседневной жизни, к пейзажам и жанрам Парижа и его предместий. Начиная с «Les Intimités» тема Парижа становится доминирующей в творчестве К. Оригинальность К. заключается лишь в точности, с к-рою его поэзия запечатлевает «эмоции буржуа, фланирующего по столице» (Рене Лалю). Эмоции эти чрезвычайно неглубоки и безвкусны: К. чувствительно и сладко рассказывает о солдатике и нянюшке, о маленьком бакалейщике, о раскаявшемся преступнике, о «прозревшем» пьянице, о «бедных, но честных» рантье и лавочниках и т. п.

Золя видел в К. пионера «натурализма в поэзии». Такая оценка лишена оснований. Более близко к истине утверждение, что К. является создателем реалистической поэзии; он пользовался темами мелкобуржуазного реализма и создал жанр социально-филантропического рассказа в стихах. Однако в отношении стиха поэзия К. представляет собою вульгаризацию парнасского канона, приспособленного к обслуживанию потребностей мещанства.

Поэзия К. пользовалась огромной популярностью в пору Третьей республики. В эпоху после разгрома Коммуны буржуазия не могла не ценить патриотической и социально-усыпляющей поэзии К., где воспева-

лись покорность судьбе, достоинства мещанской морали, где автор, изображая представителей пролетариата, льстил героике их труда, изредка даже показывал их в момент социального недовольства («Grève des forgerons»—«Забастовка кузнецов»), но идеализировал их как работящих, тихих, экономных мелких буржуа. Реакционная поэзия К. была популярна и в некоторых слоях пролетариата. К. работал также в области театра. Его одноактная пьеса в стихах «Passant» (Прохожий, 1869), ярко отражавшая влияние Мюссе, была сыграна с шумным успехом в Одеоне и впервые сделала имя К. известным. За нею с таким же успехом сыгран был одноактный «Luthier de Crémone» (Скрипач из Кремоны, 1877), после чего К. обратился к более крупным вещам, сделав попытку воскресить романтическую историческую драму (в стихах): «Madame de Maintenon» (Г-жа де Ментенон), «Severo Torelli» (Северо Торелли), «Jacobites» (Якобиты), «Pour la Couronne» (За престол).

В этих произведениях К. не проявил самостоятельности: критика отмечает в них много реминисценций из театра Гюго. Особняком следует поставить «Le Pater» (Отче наш), снятый в 1889 со сцены за попытку К. заговорить о Коммуне яз. «всепрощения».

К. принадлежит несколько повестей и сборников новелл: «Tout une jeunesse» (Вся молодость), «Contes et récits en prose» (Повести и рассказы в прозе), «Contes rapides» (Быстрые рассказы), «Vingt contes nouveaux» (20 новых рассказов). В новеллистике К. имеет много общего с А. Додэ *(см.)*: тот же полусонный мирок маленьких, смиренных людей, та же сентиментальная идеализация этого мирка, обывательского, лишенного всяких элементов социального недовольства.

Проявляя в молодости некоторую долю вольтерьянства, в особенности в религиозных вопросах, К. в конце жизни стал ревностным католиком; отражением религиозных настроений К. явилась книга «Bonne souffrance» [1898]. «Обратившись», К. с крайним пылом бросился в политическую борьбу, отдался журналистике (сборник статей «Mon francparler»—«Без обиняков»), выступал в деле Дрейфуса на стороне шовинистов и антисемитов и в течение ряда лет состоял почетным президентом черносотенной «Лиги французского отечества».

Библиография: I. На русск. яз.: а) Поэзия: Стихотворения, под ред. П. Вейнберга, СПБ., 1889; То же, изд. 2-е, СПБ., 1892. б) Театр: Скрипач из Кремоны, перев. М. М. Марченко, СПБ., 1884; Якобиты, перев. А. Слепцова, СПБ., 1889; Прохожий, перев. Клеткова, СПБ., 1892; Северо Торелли, перев. О. Чюминой, М., 1907; Мимолетно. Скрипач. У мольберта, перев. О. Чюминой, М., 1910. в) Проза: Генриетта, СПБ., 1893; Соперницы, СПБ., 1893; Рассказы, перев. З. Журавской, СПБ., 1894; Добровольная смерть и др. рассказы, перев. Мосоловой, М., 1895; Жертва любви, перев. Н. Сазоновой, М., 1900; Собр. сочин., СПБ., 1901 (в одном томе); Вся молодость, М., 1903, и др. Œuvres complètes de Coppée, éd. A. Lemerre, 1890—1900; Lettres intimes de F. Coppée à sa mère et à sa sœur, P., 1914.

II. Claretie J., F. Coppée, biographie critique, 1906; Sageret J., Les grands convertis: Bourget, Coppée, 1906; Aicard J., Discours, F. Coppée, Acad. Franç., 1909; Schoen H., F. Coppée, 184—1908, 1909. *Ю. Д.*

КОПТА Иосиф [Kopta, 1894—] — современный чешский писатель. В мировую войну попал в плен; во время интервенции союзников и гражданской войны в Сибири находился в войсках чехословаков. В большинстве его произведений («Третья рота», «Революция», «Третья рота на магистрали» и др.) описан быт и настроение чехословацких войск в Сибири; как писатель, отличающийся острой наблюдательностью и вниманием к фактам, К. не мог не показать в своих произведениях стихийного влияния большевизма на рядовых бойцов (напр. сцена в «Третьей роте», когда отряд чехословаков, вошедший в город, где только что произошло свержение колчаковской власти, приветствует демонстрацию рабочих, и т. п.). Но Октябрьская революция для К. является чуждой силой; революционные события этого периода им рассматриваются как проявления русских национальных свойств. Наиболее художественен роман Копты «Сторож № 47», переведенный на русский яз. (изд-во «Московский рабочий», 1929). В 1927 К. побывал в СССР и написал книгу очерков о своей поездке («Cesta do Moskvy»).

Библиография: II. Götz, Jasnící se horizont, Pr., 1925. *М. С.*

КОПТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА—*см. «Египетская лит-ра» (на коптском яз.).*

КОПТСКИЙ ЯЗЫК — *см. «Египетский яз».*

КОПЫЛЕНКО Александр Иванович [1900—] — современный украинский беллетрист. Р. в Константиноградском уезде на Полтавщине в крестьянской семье. Получил образование (незаконченное) в Учительской семинарии и в Институте народного образования в Харькове. Дебютировал стихами в 1922, но от стихов быстро перешел к прозе. В первые годы своей работы над художественным словом К. находится всецело под влиянием М. Хвильового *(см.)*, довлевшего над художественной продукцией первой плеяды молодых украинских советских прозаиков. В этой плеяде К. сразу занял одно из видных мест. Тематика его первого сборника рассказов «Буйный хмель» (разошедшегося в трех изданиях) в значительной своей части посвящена эпизодам гражданской войны, повстанческой борьбе с петлюровщиной и белогвардейщиной. Заглавие первого сборника К. чрезвычайно удачно характеризует «хмельной стиль», романтически-импрессионистическую манеру его письма, к-рой К. запечатлел буйный расцвет повстанческого движения на Украине и неприкаянные фигуры растерянных—подмятых событиями — украинских интеллигентов-обывателей. На дальнейшей стадии своего творческого развития К. решительно отталкивается от романтической манеры письма и лирического многословия. Новые рассказы (цикл «Веселая история») отличаются четкой фабулой. Этот сдвиг к реализму окончательно обозначился в его последнем сборнике рассказов «Твердый материал», в котором сюжет монтируется по чисто реалистическим принципам. Укра-

инская критика встретила второй сборник К. недоброжелательно, отмечая кризис беллетриста. Объясняется это тем, что, перейдя к твердому реалистическому стилю, К. остался «романтиком» в отборе тематики, блуждающим в поисках «твердого материала». Значительная часть вещей последнего сборника Копыленко отображает жизнь люмпенпролетариата. Попытки показать положительные типы советских работников и коммунистов (в «Индустрии») редки, преобладают рассказы, построенные на анекдотах или патологических эпизодах, не имеющих социального значения. В настоящее время Копыленко закончил большой роман «Визволення» с глубоким и интересным общественно-психологическим замыслом. Литературную деятельность К. начал в рядах союза крестьянских писателей «Плуг», был в «Гарте», затем состоял членом «Вапліте» вплоть до ее самоликвидации. На русский язык переведен сборник рассказов Копыленко «Лезвие».

Библиография: I. Буйний хміль, вид. «Червоний шлях», 1925 (вид. 2-е, ДВУ, 1927); Лезвие (на русском яз.), изд. «Укр. работник», 1927; Твердый материал, Книгоспілка, 1928.

II. Савченко Я., Поети і белетристі, Харків, 1927; Якубовський Ф., Від новели до роману, 1929.

III. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури, т. I, Харків, 1928. *А. Лейтес*

КОРАН [правильнее Кур'ан—«чтение»] — священная книга мусульман, заключающая в себе откровения, якобы ниспосланные Мухаммаду (Магомету). Она делится на 114 глав—«сур» (собственно «рядов» — камней в стене); каждая сура на несколько (от 3 до 286) стихов — «аятов» («чудо», «чудесное свидетельство»). При жизни «пророка» откровения не записывались систематически. Лишь при третьем халифе Османе была составлена секретарем Мухаммада Задом официальная редакция Корана,—лет через 20 после смерти Мухаммада; эта редакция была принята постепенно всеми, хотя сначала существовали частные редакции, мало от нее отличные. Распределение речей Мухаммада по главам (сурам) очень произвольно. Отдельные короткие откровения разных эпох соединялись в суры по признаку рифмы, по тематическим или случайным соображениям. Главы расположены так, что самые длинные помещены в начале, а чем короче сура, тем она дальше отодвинута в конец книги, что впрочем строго не выдержано. Так, самые ранние откровения оказались в конце, поздние — в начале, а в общем получилась сумбурная смесь стихов без хронологической и даже логической последовательности.

С большими усилиями, пользуясь особенностями слога и словоупотребления и намеками на исторические факты, европейским ученым удалось расположить суры, иногда и части их, в хронологическом (не очень надежном) порядке. Особенно много сделал в этом отношении Нельдеке; он различает три последовательных мекканских периода [до 622] и еще один — мединский [622—632]; по тону и содержанию откровения первого периода можно назвать декламаторскими, второго — описательными, третьего — повествовательными, а последние — законодательными. Чем дальше от начала проповеди, тем больше падает творческая энергия пророка.

К., по учению ислама,—соединение отрывков, сообщенных Мухаммаду на арабском языке из предвечной книги божией; автор подлинника и перевода — сам Аллах, и потому его произведение стоит на неизмеримой эстетической высоте. В действительности же Коран — наименее художественный из мировых памятников «священного писания». Кроме малой поэтической одаренности Мухаммада это объясняется и объективными условиями. Выработанный стиль и форму имела тогда лишь бедуинская поэзия; их не мог усвоить и приспособить «пророк . бывший выразителем идей и настроений той группы оседлого земледельческого и отчасти торгового арабского населения, к-рая как раз в это время порывала с мировоззрением и родовым укладом кочевников. Свой стиль в поэзии она выработала позже, к VIII в. Бедуинская племенная поэзия имела свой идеал «доблестного» человека, противоположный городской буржуазной «добродетели» ислама. Он включал исключительную верность своему племени, безграничную щедрость и расточительность, презрение к мирному труду, военную доблесть, молодечество и своеволие, веселые кутежи и любовные связи, отсутствие интереса к религии и жизни загробной; оседлый поселок однако противопоставил этому идеалу верность религиозной или территориальной (неродовой) общине, бережливость и накопление, порядок и дисциплину, умеренность и даже некоторый аскетизм, подчинение религиозному закону и заботу о спасении души. Представителями первого мировоззрения были прославленные поэты; неудивительно, что Мухаммад отмежевывается от них, не раз настаивая в К., что он не поэт, не человек, вдохновляемый «лживым демоном». Мухаммад не взял у поэтов сознательно ничего: ни их метров (стихом Мухаммад, повидимому, вовсе не владел, что редко у арабов: цитируя чужой стих, он переставлял слова так, что утрачивался ритм), ни уже выработанного ими общеарабского литого яз. (в К. слишком заметны особенности мекканского говора), ни их стилистических приемов. Последние изредка случайно проникают в К. и производят впечатление ярких пятен на сером фоне.

К. оказался первым крупным арабским произведением в прозе, и у Мухаммада не было образцов. Его источниками могли быть лишь хорошо известные ему короткие вещания и заклинания арабских шаманов-жрецов. Следуя им, он пользовался рифмой и разнообразными клятвенными формулами. Рифма Мухаммада явно затрудняет: ради рифмы он извращает нормальный порядок слов в предложении, делая фразу малопонятной, подчиняет ей мысль.

С логикой Мухаммад вообще мало считается в соединении фраз, в тематических переходах, в аргументах, в ведении рассказа. Ему ничего не стоит сказать: «Аллах жестоко покарает их: он милостив и всепрощающ» (последние слова нужны для рифмы). Вести эпически связный рассказ Мухаммад вовсе не умеет: в его историях пророков на каждом шагу—недомолвки и пропуски, причем опускаются самые существенные пункты фабулы, отчего нить повествования постоянно рвется; к тому же он то и дело сбивается на лирико-дидактические отступления.

Некоторое впечатление производят и сейчас величественные описания гибели мира и страшного суда, а на слушателей пророка производили еще большее, т. к. были для язычников-арабов совершенной новостью: «Когда солнце будет сброшено, когда звезды попадают, когда горы придут в движение... когда дикие звери соберутся стадами, когда моря закипят... когда девочку, погребенную заживо (при рождении—доисламский обычай избавляться от лишних дочерей), спросят, за какое преступление она убита, когда листы Книги развернутся, когда небеса будут сдернуты...» (сура LXXXI, может быть, вообще самая удачная). Интересны также скопления клятв, любимые арабами. Мухаммад в первые два периода своей проповеди прибегал к ним часто и клялся странными вещами: оливковым и фиговым деревом, всем простым и двойным («четой и нечетой»—вероятно по образцу шаманов), наряду с солнцем, луной и т. п.; это скопление производит впечатление, хотя и не поддерживается климаксом или градацией. Надо отметить очень оригинальный (не привившийся однако в поэзии) прием отрицательной клятвы: «Я не клянусь тем-то и тем-то...» (так как дальнейшее не нуждается в подтверждении клятвой), особенно в соединении с положительной: «Я клянусь не уходящими звездами, быстро бегущими и исчезающими, я клянусь ночью, когда она наступает, зарей, когда она расцветает...» (та же LXXXI сура). К., несмотря на огромное культурное значение, на обязательное заучивание и постоянное обязательное цитирование, почти не оказал собственно лит-ого влияния. Даже рифмованная проза, пышно развившаяся потом, шла по совсем другому пути; религиозная лирика получила некоторое значение лишь на почве символизма, к-рого совсем нет в К. Мнение арабского ученого и поэта С. Бустани, будто влияние К. сделало последующую арабскую лирику более вдумчивой, задушевной и мягкой, конечно неверно; это прямое следствие изменившейся социальной и бытовой обстановки.

Библиография: I. Русский перев. с арабского, Саблукова, Казань, 1879, изд. 2-е, 1896—неудачен. Хороший французский перев., К. Казимирского; с него русский—Николаева, М., 1901; «Подражания Корану» Пушкина производят совсем другое впечатление, чем подлинник, и показывают только, что мог бы сделать поэтически одаренный человек из материала, дурно оформленного Мухаммадом.

II. Мюллер А., История Ислама, т. I, гл. II, СПБ., 1895; Крымский А., История мусульманства, гл. V, М., 1904; Его же, История арабов, М., 1911, стр. 159—201; Nöldeke Th., Geschichte des Korans, Lpz., 1909—1911; Golzieher Ign., Vorlesungen überden Islam, Heidelberg, 1910. *Л. Некора*

КОРАЦЦИНИ Сэрджио [Sergio Corazzini, 1887—1909] — итальянский поэт. Принадлежит к группе близких к символизму, так наз. «закатных» (crepuscolisma). К. умер 22 лет от чахотки, успев выпустить только три сборника — «Маленькая ненужная книжечка» [1903], «Элегии» [1906], «Книга для воскресных сумерек» [1906]. Лирика К. грустно-сентиментальна, стилистически неровна и часто слаба. Однако произведения его имеют некоторое значение для истории итальянской лит-ры, т. к. это были первые стихи, написанные в «крепускулярном» духе. Социально «крепускулизм» был одним из проявлений полного психического развала в начале XX в. преимущественно интеллигентских группировок итальянской мелкой буржуазии. Последнее обстоятельство предопределило узость социальной базы «крепускулизма», благодаря чему он быстро сошел со сцены, не получив широкого распространения. *Ю. К.*

КОРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. — Устная К. л. мало исследована; внимание европейской науки привлекали гл. обр. корейские сказки (перев. 1893). На развитие письменной К. л. оказала огромное влияние экономическая и культурная зависимость Кореи от Китая.

До создания в 1446 собственного корейского алфавита, так наз. «Хунмин Денум» («правильные звуки», т. е. правильная фонетика для обучения народа), корейский народ пользовался китайской иероглифической письменностью; другими словами, корейцы говорили на корейском языке, а писали по-китайски. Отсюда естественно произошел полный разрыв между устной и письменной речью. Существуют две точки зрения на этот период истории К. л.: одни утверждают, что хотя употреблялись китайские иероглифы и стиль и сюжеты ничем не отличались от китайских, тем не менее нужно признать наличие собственной К. л.; ибо она является творчеством самих корейских писателей и отображает жизнь корейского народа. Другие полагают, что хотя она и является творчеством корейских писателей, но, поскольку она ничем не отличается от китайской в смысле стиля, сюжета и письменности, нужно признать ее не корейской, а скорее одним из течений китайской лит-ры в Корее. Во всяком случае возникновение и дальнейшее развитие подлинной К. л. как таковой мыслимо было только при наличии собственной корейской письменности, объединяющей письменную и устную речи в единое целое.

Громадное преимущество нового корейского алфавита перед китайскими иероглифами—в полноте обозначений звуков, простоте написания, удобстве алфавита для обучения грамоте. Но в силу влияния Китая на Корею закрепление китайских иероглифов (по историческим данным в Корее впервые

появились иероглифы в I в., а уже во II в. были попытки насаждения древнекитайской лит-ры), успевших пустить там глубокие корни, было достаточно сильным, чтобы оказать большое сопротивление широкому распространению и популяризации корейского алфавита. Китаефильствующие ученые, пользовавшиеся в то время большим авторитетом, явились ярыми противниками обязательного введения корейского алфавита и замены им китайских иероглифов. Новый корейский алфавит стал достоянием почти исключительно женщин и малообразованных людей как наиболее отсталой в культурном отношении части населения. Увлечение китайской письменностью оставалось в большой моде и после создания нового корейского алфавита не только в кругу ученых и писателей, но и вообще в кругу образованных людей на протяжении 400 с лишним лет, и все произведения великих корейских писателей не только были написаны иероглифической письменностью, но и в смысле стиля и в смысле сюжета представляли всего лишь одно из течений китайской лит-ры. К этой лит-ре, не говоря уже о многочисленных трудах поэтов различных величин, относится весьма ценимое корейцами полное собр. сочин. Тойге [1498—1568], поэта, имеющего большое значение и по настоящее время. Из писателей новейшей эпохи укажем на крупного мастера — Унянг.

Искусственное насаждение идей конфуцианства, в частности его этики, со стороны правящих слоев, сопровождавшееся крайне консервативной политикой «китайской стены», способствовало увлечению классическими формами поэзии, дидактики и т. д. и пренебрежению повестью, драмой, лирикой. Знаменитая повесть о девушке Чунхянг и множество лирических произведений не были оценены в свое время как художественное творчество и привлекли к себе внимание значительно позднее. Повесть о девушке Чунхянг отличается высокими художественными достоинствами и рисует феодальный строй в Корее, выражая возмущение народа против неслыханной эксплоатации и жестокого гнета правящих кругов, против несправедливости старых феодальных обычаев. Так. обр. корейская феодальная лит-ра существовала лишь в виде «кореизированной» китайской лит-ры, ибо она была совершенно оторвана от масс, являясь лишь монопольным достоянием небольшого круга интеллигенции. Небольшие «народные» рассказы того времени, бедные по содержанию, немногочисленные по количеству и невысокие по качеству, нельзя считать лит-рой. Только «сизо» и «гаса» (сизо и гаса, подобные японским «вака» и «хокку», имеют совершенно своеобразный ритм исключительно по-корейски) являлись одним из видов подлинного национального искусства (Собр. сочин. Ноге, 1589), но эта область творчества игнорировалась так наз. образованными кругами.

Подлинную историю К. л. надо начинать с конца XIX, начала XX вв., с момента появления буржуазной лит-ры. Первым шагом на пути к созданию самостоятельной К. л. явились переводы классических европейских и японских лит-ых произведений писателями Ли Инсиг, Цой Намсен, Чо Ильзай, Лисанхев. Вслед за этим стали появляться самостоятельные произведения самих корейских писателей, отличающиеся от прежних лит-ых произведений по стилю и сюжету: Ли Куансу, Хен Сосен, Зин Сун Сен, Мин Убо. Нужно отметить особо важную роль Ли Куансу в деле оформления нового лит-ого течения. Еще в произведениях раннего периода («Золотое зеркало», «Горе юноши», «Куанхо», повести «Письма молодому другу», «Без пощады» и «Предшественник») Ли Куансу высоко поднял знамя борьбы против разлагающейся старой феодальной морали, проповедуя полную свободу личности. Это было первой стрелой, направленной против старых традиций. Его проповедь свободы любви встретила самый горячий отклик со стороны тогдашней молодежи.

Цой Намсен и Ли Куансу явились созидателями нового стиля. Их заслуги в этом деле громадны. Но оба эти писателя, начиная примерно с 1920, пошли в национально-освободительном движении по пути реформистского соглашательства и так. обр. потеряли весь свой авторитет. В последнее время оба они работают преимущественно над историческими темами. Ли Куансу в своих произведениях периода после 1919 («Проводник», «Золотой крест», «Кровавое письмо», «Святая смерть» и ряд других) приходит все более к гуманизму; кроме повестей и романов Ли Куансу известен своими стихами и публицистическими статьями и является самым плодовитым из всех современных корейских писателей. Ким Донин, Ием Сансеф, Ден Ентак, Хен Динген, Ла Бин, Чу Иохан, Ким Соуол, Бен Сучу, Янг Муай, Ким Ансе вместе с Ли Куансу — созидатели и крупные представители современной корейской буржуазной лит-ры. Из поэтов нужно отметить Чу Иохан («Дождь», «Сокровище» и др.), Ким Соукол («Гора», «Дорога» и др.), Бен Сучу («Лонгай», имя героини поэмы, «Река»), Янг Муай («После разлуки», «Через три года» и др.), Ким Ансей («Весенний ветер», «Остров Ольми», «Гора Самгак»). Однако поэзия далеко отстает от прозы и в количественном и в качественном отношении.

Что касается драматургии, то можно назвать Ким Уиден, Юн Пякнам, Ким Иеппар, Ю Дино, Ким Тайсу и др., но пока что нет налицо серьезных успехов в этой области. В области «сизо» видными авторами являются Цой Намсен, Ли Куансу, Чу Иохан, Чоун, Уйданг, Карам и др. Также популярны в области рассказа Бан Ингун, Юн Боктин, Ким Кано, Дин Дансеф и др.

Начало становления пролетарской литературы в Корее следует отнести к 1924—1925. Буржуазные писатели проповедывали «необ-

ходимость создания самостоятельной национальной лит-ры для каждой нации на основе учета специфических условий прошлого и настоящего каждой нации». На другом полюсе раздались голоса о необходимости создания классовой пролетарской литературы как одного из средств борьбы за интересы своего класса, борьбы, связанной с задачами защиты национальных интересов угнетенной нации. Это движение возглавлял поэт и публицист Ким Кидин. В стихотворениях «Горе белых рук», «Жданное сердце» и в статье «У крестового моста» и др. он первый поставил вопрос в полном объеме. Откликнулись на его призыв Нак Енхи, Чо Менхи, Ким Донхван Ким Лесу, Цой Сехай, Ли Киенг, Хан Селья Ли Йксанг и объединились в лигу пролетарских писателей. В новой программе лиги пролетарских писателей, принятой в 1927, мы читаем: «В классовой борьбе мы стоим на точке зрения марксистского понимания исторического процесса. Рассматривая пролетарскую лит-ру как один из фронтов борьбы пролетариата, мы ставим следующие задачи: 1. решительная борьба с феодально-буржуазной идеологией; 2. борьба против варварского режима и деспотизма; 3. борьба за создание сознательного классового актива». Часть пролетарских писателей принимает непосредственное участие в революционном движении рабочего класса. Поскольку пролетарская лит-ра находится пока что в стадии формирования, она естественно отстает от националистической лит-ры в смысле чисто художественном, но однако по энергии и энтузиазму во много раз превосходит ее. Пролетарские писатели провозглашают так наз. «диалектический реализм». Конечно говорить о корейской пролетарской лит-ре можно только условно, ибо она пока еще развивается в значительной мере под знаком мелкобуржуазного радикализма.

Библиография: III. Courant M., Bibliographie coréenne, «Publications de l'école des langues orientales vivantes», v. I, P., 1895, v. II, P., 1895, v. III, P., 1896; Supplément à la bibliographie, P., 1901. Общий обзор в т. I—«Introduction», pp. XIX—CLXXXIX. *Юн-Нин*

КОРЕЙСКИЙ ЯЗЫК. — Вопрос о положении К. яз. среди других яз. нельзя считать окончательно разрешенным (высказывался целый ряд гипотез, напр. даже о «родстве» К. яз. с дравидскими и т. п.), хотя за последнее время некоторые лингвисты причисляют его к «алтайской» группе языков, т. е. яз. манчжуро-тунгусских, монгольских и турецких. С другой стороны, несомненно, что в японском яз. есть значительное количество общих с К. яз. элементов (так наз. «континентальные» элементы в формации японского яз.). По своему морфологическому строю К. яз. (как и другие яз. «алтайского» семейства) является характерным представителем суффиксально-агглютинативного типа языков. Однако в отличие от монгольских и турецких К. яз. обладает (как и японский) отчетливыми признаками категории прила-

КОРЕЙСКОЕ ПИСЬМО
(Слоговая азбука «Ёнмун»)

Согласные		Гласные	
ㄱ	к[1]	ㅏ	а
ㄴ	н	ㅑ	я
ㄷ	т	ㅓ	а́[5]
ㄹ	р[2]	ㅕ	я́[5]
ㅁ	м	ㅗ	о
ㅂ	п	ㅛ	ё
ㅅ	с[3]	ㅜ	у
ㅇ	’[4]	ㅠ	ю
ㅈ	дз	ㅡ	ы
ㅊ	ц	ㅣ	и
ㅋ	кh[1]	ㆍ	а̀[6]
ㅌ	тh	Примеры слогов	
ㅍ	пh	말	мал
ㅎ	h	김	ким

1. При соединении с подписными буквами—гласными «о, ё, у, ю, а̀» и заключительными согласными слога принимают форму прямого угла ㄱ (пример «КИМ»).
2. В начале слога часто=н; в конце слога=л.
3. В конце слога=д.
4. Предваряет гласный, перед к-рым нет согласного; в конце слога=нг.
5. Закрытые «а, я»=по алфавиту Международной фонетической ассоциации [A, jA]. Транскрипция «ё» (как напр. «Ёнмун») неточна, ибо настоящее «ё» выражается историческим сочетанием «ʻои».
6. Звук, совпавший с обычным «а», но прежде отличавшийся от него.

гательных, позволяющими противополагать прилагательные как вполне самостоятельную часть речи именам существительным. В фонетическом отношении для К. яз. характерны: 1. деление затворных согласных (типа *п-б*, *т-д*, *к-г* и т. д.) на парные категории—«придыхательных» (глухих) и «непридыхательных» (глухих в начале, звонких в середине слова); 2. имплозивный характер конечных затворных согласных (являющихся поэтому очень слабо слышными); 3. отсутствие принципиального различия *л* и *р* (одна и та же фонема осуществляется в виде *л* в конце слога и в виде *р* перед гласными); 4. чрезвычайное богатство системы гласных — 9 или 10 звуков (часть к-рых произошла в поздний период из стяжения дифтонгов, а потому изображается в письме сочетанием из двух знаков); 5. так наз. «двухполюсное» ударение (в отличие от японского — не музыкального, а силового характера), к-рое бывает или на первом или на последнем слоге слова в зависимости от его положения в фразе.

Более чем двухтысячелетняя зависимость Кореи от китайской культуры не могла не сказаться на составе К. яз.: словарь его буквально насыщен китаизмами (произношение к-рых подверглось однако сильным видоизменениям в сторону туземной корейской фонетики), причем заимствованными оказываются даже числительные (как, между прочим, и в японском яз.). Письменность вначале была исключительно китайская — иероглифическая, но в XV в. изобретается туземная звуковая азбука (так наз. «ёнмун»), функции к-рой мало-по-малу расширяются настолько, что популярная лит-ра печатается уже без иероглифов — одним «ёнмуном» (тогда как в Японии туземные слоговые азбуки доныне играют лишь вспомогательную роль).

Библиография: Пуцилло М., Опыт русско-корейского словаря, СПБ., 1874; Кузьмин К., Элементарное пособие к изучению корейского яз., Хабаровск, 1900; Dictionnaire coréen-français, Jokogama, 1880; Imbaut-Huart G., Manuel de la langue coréenne parlée, P., 1889; Scott J., A Corean manual, 1893. О связи К. яз. с алтайскими: Поливанов Е. Д., К вопросу о родственных отношениях корейского и «алтайских» языков, «Изв. Акад. наук», 1927. Winkler H., Der Uralaltaische Sprachstamm, das Finnische und Japanische, Berlin, 1908; Его же, Die Altaische Völker und Sprachenwelt, P.—Berlin, 1921. О связи К. яз. с японским: Kanaraiwa S., The common origin of the Japanese and Korean languages, Tokyo, 1910.

Е. Поливанов

КОРИФЕЙ — *см. «Хор».*

КОРИНФСКИЙ Аполлон Аполлонович [1868 —]— поэт. Р. в дворянской семье, учился в классической гимназии; с 1896 по 1899 редактировал «Север», в 1899—1904 принимал активное участие в «Правительственном вестнике». Выйдя из пореформенного мелкого поместья, находясь на грани превращения в мелкобуржуазного интеллигента, К. остается выразителем настроений утратившего свое культурное господство дворянства 90-х гг. Лирика его созерцательна, преобладают описания одухотворенной и всесильной природы. Окружающая жизнь представляется К. сплошным разрушением, в развитии капитализма он видит лишь хищническое нарушение гармонической красоты природы и предсказывает ему гибель («Уж местами, кое-где,/К лесопильням и заводам/Сверху оползни ползут»). В городе душно и тесно, поэт стремится уйти от каменных громад в поле, в старую усадьбу. На почве недовольства существующим порядком проникают в лирику К. отзвуки революционных настроений 1905, но скоро сменяются ужасом от разрастающегося «пожара», призывом к «мирному труду на освобожденных полях» («где мира нет, там правды нет») и восхвалением постепенных реформ. В лирике этого периода слышны покаянные нотки; в согласии с теорией «малых дел» К. заботится об утолении духовного голода народного, сохраняя уверенность в том, что «весь народ одною верою живет,—той верой, что лишь знанье—свет».

Поэт уходит от современности к старинным бывальщинам в духе Алексея Толстого. От противоречивости настоящего взоры его обращаются к гармоничности прошлого, от уныния и бездеятельности—к бодрости духа храбрых и мудрых удельных князей, творящих историю своего княжества. В атмосфере войны 1914 К. пишет ряд проникнутых национализмом бывальщин из жизни различных славянских народностей, где князь ценою своей жизни спасает родину.

Кроме стихотворений К. писал рассказы, литературно-критические этюды и этнографические очерки, не представляющие сколько-нибудь значительного интереса.

Библиография: I. Стихи: Песни сердца (1889—1893), М., 1894 (изд. 2-е, М., 1896); Черные розы (1893—1895), СПБ., 1896; Тени жизни (1895—1896), СПБ., 1897 (изд. 2-е, СПБ., 1910); Гимн красоте (1896—1898), СПБ., 1899; Бывальщины, сказания, картины и думы, СПБ., 1899 (изд. 3-е, СПБ., 1900); Волга, сказания, картины и думы, М., 1903; Под крестной ношей (1905—1908), СПБ., 1909; За далью веков, М., 1909; В родном краю, СПБ., 1911; Поздние огни (1908—1911), СПБ., 1912; Седая старина, М., 1912; Славянские бывальщины, М., 1914; В тысячелетней борьбе за родину, Бывальщины X—XX в., П., 1917. Проза: Вольная птица и др. рассказы, СПБ., 1896 (изд. 3-е, М., 1910); Народная Русь, Круглый год сказаний, поверий, обычаев и пословиц русского народа, М., 1901; Трудовой год русского крестьянина, М., 1904; В мире сказаний. Новые очерки народной Руси, СПБ., 1905. Переводы: Старый моряк. Поэма Кольриджа, СПБ., 1894 (изд. 2-е, Киев, 1897); Полное собр. песен Беранже, в перев. Коринфского и др., СПБ., 1904—1905; Песни Баумбаха, СПБ., 1905 (изд. 2-е, СПБ., 1912).

II. Мельшин Л. (П. Ф. Якубович), Очерки русской поэзии, СПБ., 1904; Г. Л. И., Литературный юбилей, «Исторический вестник», 1912, I. Ш. Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, II., 1914; Владиславлев И. В., Русские писатели, издание 4-е, Ленинград, 1924.

Г. Ч.

КОРНЕЛЬ Пьер [Pierre Corneille, 1606—1684]— французский драматург. Р. в Руане; происходил из кругов судейской буржуазии; сын адвоката. Получив образование в иезуитской школе, К. изучил право и был принят в корпорацию адвокатов.

Первая пьеса его — появившаяся в 1629 автобиографическая комедия в стихах «Mélite» (Мелита), незначительная по сюжету, но имевшая некоторый успех у публики,

Вторым произведением К. является трагикомедия «Clitandre, ou l'innocence delivrée» (Клитандр, или спасенная невинность), напечатанная в 1632, за к-рой последовал ряд других комедий: «La veuve» (Вдова, 1633), «La galerie du Palais» (Галерея суда, 1634) и др., а также первая трагедия «Medée» (Медея). Все эти произведения подражательны и неглубоки, но они свидетельствуют о росте драматурга и о настойчивом искании им своего художественного пути. После 1633 К. переехал в Париж, где кардинал Ришелье,



не чуждый лит-ых запросов, привлек молодого драматурга к работе, совместно с четырьмя другими драматургами, над пьесой, в к-рой каждый из соавторов должен был написать один акт. Однако отношения Ришелье к К. вскоре изменились: стремясь сохранить свою независимость, К. отказался от пенсии и от поддержки кардинала.

В 1636, находясь в Руане, К. написал знаменитую свою трагедию («трагикомедию», по обозначению самого К.) «Cid» (Сид), к-рая в декабре того же года была поставлена в театре дю Марэ. Постановка «Сида», первой великой трагедии французского классицизма *(см.)*, явилась переломной датой не только в творчестве К., но и в истории французского театра. Не отступая по существу от поэтики классицизма, К. дал несколько расширенное толкование некоторым ее требованиям («единство дворца» он заменил «единством города»; действие «Сида» продолжается не 24 часа , а 30 и т. д.). Но это было достаточным поводом для настоящего похода против «Сида». Этот поход, инспирируемый самим Ришелье, вылился также в форму обвинения К. в плагиате, т. к. К. использовал для «Сида» сюжет одноименной драмы испанского драматурга XVI в. Гильена де Кастро и действительно заимствовал у последнего 72 лучших стиха (поэтика классицизма вообще не запрещала таких заимствований), хотя в то же время он совершенно отверг бесформенную разработку сюжета в драме испанского автора. Вместе с тем К. отказался от трактовки Сида этим автором как галантного остроумца и воинственного феодала. «Сид» вызвал множество споров, неизбежных в ту эпоху перестройки социальных отношений в связи со становлением абсолютизма, и породил значительную лит-ру памфлетов и апологетических сочинений. Французская академия, выполняя волю своего создателя Ришелье, устроила суд над «Сидом» и осудила его сюжет и развязку. Несмотря однако на отрицательное отношение к «Сиду» Академии и ряда драматургов (Мэре, Жорж де Скюдери), трагедия К. пользовалась огромным успехом у широкой публики. Сложилась поговорка: «прекрасно, как „Сид"». После «Сида» Корнель обращается исключительно к трагедии. В 1639 он пишет трагедии «Horace» (Гораций) и «Cinna» (Цинна), в 1640 — «Polyeucte» (Полиевкт), в 1641 — «La mort de Pompée» (Смерть Помпея), в 1646 — «Rodogune» (Родогунда) и др. В 1647 К. был избран в Академию и совершенно отказался от судейской деятельности. К этой эпохе относится его сближение со светским обществом отеля Рамбулье. Провал трагедии «Pertharite» (Пертарит), появившейся в 1652, заставил


LE CID
TRAGI-COMEDIE

A PARIS,
Chez AVGVSTIN COVRBE', Imprimeur & Libraire de Monseigneur frere du Roy, dans la petite Salle du Palais, a la Palme.

M DC XXXVII.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Титульный лист 1-го изд. «Сида» Корнеля

К. раздраженно покинуть Париж и возвратиться в Руан, где, подпав под влияние иезуитов, К. отдался «искупительной» религиозно-поэтической деятельности (стихотворный перевод «Подражаний Христу», выдержавший несколько изданий). В 1659 К. делает попытку возвратиться к театру, но его пьесы «Oedipe» (Эдип), «Heraclius» (Геракл), «Sertorius» (Серторий), «Othon» (Оттон),

«Attila» (Аттила) и др. прежнего успеха уже не имеют, и публика начинает отдавать предпочтение его женственному сопернику Расину *(см.)*. В 1663 друзья Корнеля выхлопотали ему у короля пенсию, которая однако выплачивалась ему неаккуратно. С театром К. простился пьесой «Surena» (Сюрена), поставленной в 1674. Последние годы жизни К. были омрачены бедностью и лишениями. Первая биография К. написана его племянником Фонтенелем [1685].

К. является идеологом французской чиновной буржуазии XVII века в эпоху становления абсолютизма. Неограниченная монархия, руководимая Ришелье, ставила себе целью уничтожить остатки феодализма, опираясь на буржуазию. В этой борьбе с феодалами—родовитой дворянской знатью—предначертания королевской власти выполняли две социальные группы: военно-служилое (мелкопоместное и неродовитое) дворянство и чиновная буржуазия. Однако прослойка этой группы, буржуазия судейская, с которой был связан К., при всей многовековой ненависти буржуазии к дворянству проявляла известную независимость и приглушенную оппозицию к королевской власти (что особенно сильно сказалось позднее в эпоху Фронды), иногда сближавшую ее со знатью, боровшейся против абсолютизма.

Вот почему осуждение «Сида» Академией было вызвано не тем, что Ришелье «завидовал» К. как драматург-неудачник (обывательская болтовня по поводу этой «зависти» до сих пор в ходу среди части французских литературоведов), и не тем только, что К. воспел испанского национального героя в пору осложненных отношений Франции с Испанией. В своей трагедии К. выступил с протестом против основного принципа абсолютной монархии—против идей централизации и регламентации. В эпоху борьбы абсолютного государства с феодалами К. сочувственно изобразил бунтующего феодала, отца Химены, и героизировал Родриго, остающегося по существу тоже феодалом, хотя и изъявляющим покорность монарху. С другой стороны, расширенно толкуя правила, установленные Академией, внедрявшей идеи абсолютизма в область художественного творчества, К. свидетельствовал о готовности чиновной, именно судейской, буржуазии сотрудничать с абсолютизмом лишь при условии сохранения некоторой своей независимости. Сугубо суровым наказанием за такой либерализм и был приговор Академии. Наконец К. взял тему борьбы страсти и долга и дал ей компромиссное разрешение: если у Родриго эта борьба разрешается торжеством долга над страстью, то в развязке трагедии страсть все же торжествует над долгом: Химена отказывается от дочерней мести ради любви к убийце ее отца. В эпоху напряжения всех сил государства для борьбы на внутренних и внешних фронтах Академия, осуждая самую постановку такой темы, могла требовать только одного ее решения — победы долга.

По мере упрочения абсолютной монархии группа чиновно-судейской буржуазии все более правеет. Гордый К. должен был смириться и принять к сведению упреки Академии. В «Горации» он отходит от испанского сюжета к древнеримскому и уже не проявляет прежнего либерализма: правила здесь строго соблюдены, неортодоксальная тема борьбы долга и страсти уступила место теме борьбы семейного долга с долгом перед государством, причем дело кончается победой последнего. Расширение идеи долга до социально-политического ее толкования и пропаганда этой гражданской идеи, властвующей над всеми действиями и помыслами персонажей К., становятся с этих пор


MEDEE

TRAGEDIE

A PARIS,

Chez FRANCOIS TARGA, au premier pillier de la grand'Salle du Palais, deuant la Chapelle, an Solier d'or.

M. DC. XXXIX.

AVEC PRIVILEGE DV ROY.

Титульный лист трагедии Корнеля «Медея»

характернейшей особенностью его творчества. Придя к утверждению долга перед государством (абсолютистской, антифеодальной идеи), К. в дальнейших трагедиях расшифровывает содержание этого долга: верноподданническая преданность монарху и церкви. Так, в «Цинне» К. хоронит прежнюю оппозиционность своего класса, заставляя республиканца Цинну изъявить в развязке трагедии монархические чувства. В «Полиевкте» Корнель превозносит христианского мученика, увенчивающего смертью свою стойкость в вере.

Чиновно-судейская буржуазия, строгая исполнительница законности, придя к убежденному служению неограниченной монар-





Гравюры к трагедии Корнеля «Андромеда» (из изд. 1651)

хии, сделалась твердой опорой абсолютизма и громогласным глашатаем его предначертаний. Приспособлением к ним специфически буржуазных элементов и явилось искусство К. В этом — объяснение всех характерных особенностей стиля К.: мощной волевой напряженности, запечатлевающей его творчество; самого наличия идеи долга и гражданственного его толкования; типичной для К. группы персонажей, активных, волевых, интеллектуальных борцов за эту идею, перед



Гравело. Иллюстрация к трагедии «Цинна» (Париж, 1764)

которыми склоняются остальные персонажи, обычно женские. В этом же — причина утилитарного подхода К. к римской древности: он отнюдь не стремится археологически реконструировать ее во имя ее самой, но лишь пользуется материалом ее политической истории ради служения идеологии абсолютизма. Наконец в этом же — причина пристрастия К. к персонажам из придворно-дворянской среды как носителям власти, в обладании к-рой они раскрываются с максимальной полнотой; можно впрочем отметить у К., как это указывает Г. Лансон, бессознательное тяготение в сторону сюжетов из частной буржуазной жизни, сказывающееся иногда, несмотря на монументальную приподнятость действия, и предвещающее будущую буржуазную драму.

Значение К. в том, что он явился создателем классической трагедии. У предшественников К. (Гарнье, Гарди, Монкретьен и др.) она еще только начинает выходить из оболочки мистерии, копирует латинскую драму, хаотически загружена лишними эпизодами, иссушена мертвой риторикой, обладает одной внешней связью действия и примитивной психологией персонажей. Сам К. в начале своего творческого пути отдал дань этим недостаткам: загруженности инцидентами в «Клитандре», подражанию Сенеке *(см.)* в «Медее», Лукану *(см.)* — в «Смерти Помпея», испанской комедии — в фарсе «Комическая иллюзия» [1636]. Эпоха становления абсолютизма уже боролась усилиями многих драматургов за театр как за форму актуальной пропаганды идеологии нового строя; но только в «Сиде» был создан образец классической трагедии, сжатой, динамической и страстной, со строгой внутренней закономерностью действия. Буржуазный натурализм К. определил собой полнокровие и реалистическую глубину его психологических этюдов. Корнель — художник-трибун, художник-мыслитель, апологет социально-воспитательной роли искусства; рисуя людей, какими они должны быть, он отнюдь не впадает в менторский схематизм. Класс, полный свежих, веками накопляемых сил, сумел сообщить в творчестве К. мощную страстность и эмоциональный блеск самой борьбе идейных начал. Этим объясняется успех Корнеля в эпоху Великой французской революции, когда «Гораций» стал наиболее популярной пьесой революционного театра.

Библиография: I. На французском яз.: При жизни Корнеля вышло четыре изд. его собр. сочин.—трехтомное изд. 1660, двухтомное художественное in folio—1664, двухтомное—1668 и первое полное—1682. После смерти Корнеля было около пятидесяти изд. его сочинений, из к-рых наиболее интересны: изд. 1764 (12 тт., Женева), комментированное Вольтером, и двенадцатитомное изд. 1862—1868, редактированное Марти-Лаво (éd. Hachette). Переводы: насчитывается около трехсот перев. Корнеля на иностранные яз. (особенно часты переводы «Сида»: 13 итальянских, 14 немецких и т. д.). На русский яз. Корнеля переводил в XVIII в. Я. Б. Княжнин. Сид, СПБ., 1779; Смерть Помпеева, СПБ., 1779; Цинна, или Августово милосердие, СПБ., 1779; Родогуна, М., 1788. В позднейшее время Корнеля переводили: Е. Барышев (Сид, СПБ., 1881; Родгонда, СПБ., 1881), В. С. Лихачев (Сид, СПБ., 1891, изд. «Детской библиотеки» Суворина—лучший перевод); М. Чайковский (Гораций, СПБ., 1893), Л. Поливанов (Гораций, М., 1895) и др.

II. Батюшков Ф., Корнелиев «Сид», СПБ., 1895; Веселовский Ю., Литературные очерки, т. II, М., 1930; Стороженко Н. И., Очерк истории западно-европейской литературы, М., 1913; Коган П. С., Очерки по истории западно-европейской литературы, т. I, изд. 9-е, Гиз, М.—Л., 1929; Луначарский А. В., История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах, ч. 1, изд. 2-е, Гиз, М., 1930; Фриче В. М., Очерк развития западных литератур, изд. 4-е, Харьков, 1930; Fontenelle, L'éloge de Pierre Corneille, 1685, 1729, 1742; Guizot, Corneille et son temps, P., 1852; Bornier H., La politique dans Corneille, 1879; Bouquet F., Points obscurs et nouveaux de la vie de Corneille, P., 1888; Lemaître J., Corneille et la poétique d'Aristote, P., 1888; Brunetière F., Époques du théâtre français, éd. Hachette, P.; Lanson G., Corneille, éd. Hachette, P., 1898; Faguet É., En lisant Corneille, P., 1913; Lyonnet H., Le Cid de Corneille, P., 1929.

Ю. Данилин



ИЛЛЮСТРАЦИЯ К ТРАГЕДИИ КОРНЕЛЯ «AGÉSILAS»

Худ. Gravelot, грав. N. le Mire (Женева, 1774)

III. Picot É., Bibliographie cornélienne, P., 1876; Le Verdier et Pelaye, Additions à la bibliographie cornélienne de Picot, Rouen et P., 1908.

Ю. Данилин

КОРОБКА Николай Иванович [1872—]—литературовед-марксист. Печатался в журналах: «Русское богатство», «Русская мысль», «Образование», «Вестник знания» и др. Статьи К. могут быть разделены на три группы: первая подвергает оценке положительные, прогрессивно-революционные тенденции современной лит-ры (статьи о Вересаеве, М. Горьком); вторая посвящена упадочным явлениям русской литературы, и здесь К. удается показать дворянскую природу творчества Апухтина, Бунина, Фета, Ал. Н. Толстого, Б. Зайцева (ст. «Дворянские гнезда в изображении современной беллетристики») и др. Наконец К. принадлежит ряд историко-литературных этюдов («Опыт обзора истории русской лит-ры для школ и самообразования», 3 чч., СПБ., 1907—1914) и этюд о творчестве Гоголя (в «Истории русской литературы XIX в.», изд. «Мир», т. II). К. впервые рассматривает Гоголя как выразителя мелкопоместного патриархального быта. В отличие от большевистской критики Ольминского и Каменева критический метод Коробки лишен боевой заостренности.

Библиография: III. Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, М., 1928.

КОРОБОВ Яков Евдокимович [1874—1928]—современный крестьянский писатель. Р. в с. Кусунове, Владимирской губ., в крестьянской семье; с 15 лет работал в Москве штукатуром. Позднее служил во Владимирском земстве. Участвовал в революционном подполье, примыкая к соц.-революционерам. С 1899 печатался в провинциальных газетах. В 1910 издал сборник стихов, частью революционных, но расплывчатых и подражательных. С 1925 выступал в столичных журналах как беллетрист и сразу выдвинулся в первые ряды революционно-крестьянских писателей. В рассказах и повестях К. является выразителем деревенской бедноты, идущей за пролетариатом и через колебания подымающейся к активному участию в социалистической переделке деревни. «Катя Долга», «Петушиное слово», «Дема Баюнов» и др. повести К. рисуют деревню революционной эпохи со всеми ее социальными противоречиями, с отсталостью, темнотой, «идиотизмом деревенской жизни» и с ростками новых общественных отношений, пробивающимися через все преграды. Мужественно обнажая все гнойники и раны, К. любовно показывает мучительный, но неуклонный рост деревенского комсомола, пробуждение женщины-крестьянки и превращение ее в сознательную общественницу. К.—целиком на стороне коммунистического и бедняцкого авангарда деревни, но если образы передовиков, едва нащупывающих правильный путь и часто еще сбивающихся, хорошо удаются К., то образы оформившихся уже коммунистов выходят у него надуманными и схематичными. Очень удались К. фигуры кулаков, показанных жизненно и с глубокой ненавистью. Искреннее тяготение к пролетариату, прекрасное знание деревни, умение убедительно раскрывать социальную обусловленность психики персонажей делают его повести незаменимыми художественными документами первого подготовительного этапа социалистической переделки деревни. Произведения К. страдают некоторой сюжетной неслаженностью



и чрезмерным выпячиванием любовной интриги. Кроме повестей К. написаны два тома воспоминаний («На утренней заре», «На острие ножа»).

Библиография: I. Песни вечерние, 1910; Деревенские рассказы, Владимир, 1922; Катя Долга, Л., 1926; Земляная порода, Л., 1927; Петушиное слово, М.—Л., 1927 (изд. 2-е, 1928); Дема Баюнов, Л., 1927.
II. Горбачев Г., Два года литературной революции, Л., 1926, стр. 39—54; Дивильковский А., На трудном подъеме, «Новый мир», 1926, VII; Якубовский Г., Культурная революция и литература, М., 1928, стр. 156—171.
III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), Гиз, М. ,1928.

Г. Л.

КОРОЛЕНКО Владимир Галактионович [1853—1921]—беллетрист, публицист и общественный деятель; сын чиновника-украинца (уездного судьи). Мать К.—дочь польского помещика. По окончании гимназии [1871] поступил в Петербургский технологический институт, в 1873 перевелся в Москву, в Петровскую с.-х. академию. В 1876 как участник студенческой делегации, протестовавшей против полицейского режима в с.-х. академии, Короленко был выслан. В 1878 поступил в Горный институт. К этому же году относится и начало лит-ой работы К. (в газете «Новости»). Все это время он вел жизнь интеллигентного пролетария (уроки, рисование, корректура). В 1879 появляется в журнале «Слово» (№ 7) первое беллетристическое произведение К.—«Эпизоды из жизни искателя». В том же году К., заподозренный в связи с подпольной типографией, был вместе с братом административно выслан в глухой уездный городок Глазов, Вятской губ. Здесь К. закончил начатое уже раньше, во время сборов «в народ», обучение сапожному мастерству — «завел

собственный инструмент, наклеил на окне изображение сапога» и начал обслуживать местное и окрестное население. Однако «вольным» ремесленником ему удалось прожить здесь недолго. По проискам исправника К. был переведен в «лесную глушь» — в Березовские починки, где жил в самых первобытных условиях. Преследования администрации и тут не прекратились. За «самовольную отлучку» К. отправили в Якутскую область, но из Томска вернули в Европейскую Россию. В 1880 — 1881 находится под надзором полиции в Перми, продолжает там одно время заниматься сапожным



ремеслом, затем устраивается сперва табельщиком в железнодорожных мастерских, потом письмоводителем в статистическом отделении службы тяги. К этому же времени относятся очерки «Ненастоящий город», «Чудная», «Яшка». Но мытарства писателя не окончились и здесь. После 1 марта 1881 «сапожник и живописец» Короленко сослан в Якутскую область за отказ от присяги Александру III («ссыльным был предложен особый „присяжный лист" для подписи»). Отказ мотивирован в характерном для этого «борца за право» заявлении пермскому губернатору как протест против произвола власти. К. сознавал всю общественную бесполезность этого шага, навлекшего на него новые преследования, но не мог и формально погрешить против своих убеждений — присягнуть в верности тому, что его так возмущало. В Якутской области К. пробыл три года, занимаясь сапожным ремеслом и земледелием. Таким образом с местами «не столь» и «весьма отдаленными» связано 6 лет жизни писателя. Они имели огромное значение для его лит-ой деятельности, дали ему много впечатлений и тем. В якутской ссылке написан рассказ «Сон Макара» (напечатанный в 1885), сразу выдвинувший К. По возвращении из Сибири К. поселяется в Нижнем Новгороде. Здесь начался наиболее плодотворный период его художественного творчества [1885 — 1896], когда были созданы такие произведения, как «В дурном обществе» [1885], «Слепой музыкант» [1886], «Лес шумит» [1886], «Сказание о Флоре» [1886], «Тени» [1891], «Река играет» [1891], «Парадокс» [1894], «Без языка» [1895] и др. Здесь же Короленко широко развернулся не только как художник, но и как общественный деятель и публицист.

К. глубоко вникает в дела губернского и даже уездного масштаба. Но он умеет поднимать местные вопросы на такую принципиальную высоту, умеет их так искусно обобщать, что нередко его выступления становятся событиями всероссийского значения, напр. его работа на голоде в Лукояновском уезде, отраженная в корреспонденциях и очерках, собранных в книге «В голодный год» [1893], защита обвиненных в ритуальном убийстве вотяков («Дело мултанских вотяков», 1895). Это значение общественная и публицистическая деятельность К. сохранила, как мы увидим, и в дальнейшем.

В 1893 году В. Г. совершил путешествие в Америку, оставившее заметный след в его творчестве (кроме «Без языка» — ряд набросков, опубликованных в посмертном издании его сочинений).

В 1896 К. переезжает в Петербург, чтобы принять более активное участие в «Русском богатстве». К «петербургскому периоду» относится «Марусина заимка» [1899] и некоторые другие, менее значительные произведения. В столице К. не ужился. В 1900 он переехал в Полтаву («полтавский период», 1900 — 1921), где написаны: «Мороз», «Последний луч», «Государевы ямщики», «У казаков» [1901], «Не страшное» [1903], «Над лиманом» [1909]. Там же начата в 1906 монументальная «История моего современника», над к-рой автор работает до самой смерти [1921]. Всеобщее внимание привлекает и публицистика К. На кишиневский погром он откликнулся своим «Домом № 13» [1903]. Насилия неистовствующей после революции 1905 реакции встречают в лице К. неизменный отпор («Сорочинская трагедия», 1906; «Бытовое явление», 1910, и др.). Выдающуюся роль сыграл К. в деле Бейлиса [1913]. Война застала К. за границей, откуда он вернулся лишь в конце 1915. К этому времени относится его выступление в защиту евреев (в сб. «Щит»). В революционные годы К. пишет «Падение царской власти», «Война, отечество и человечество», «Письма к А. В. Луначарскому». Октябрьская революция осталась ему чужда.

Один из наиболее выдающихся представителей разночинной народнической интеллигенции конца XIX в., К., как и то направление, с к-рым он связал свое имя, принадлежит сельской и уездной России. Он чужд городу, его кипучему темпу, его напряженной классовой борьбе. В кн. «В голодный год», этой энциклопедии голодающей России, отраженной в рамках одного уезда, вместе с объективными наблюдениями, трезвыми выводами из них, выразился и страх перед крушением устоев старой избяной Руси. Обращая внимание «власть имущих» на «грозные симптомы рушащегося

крестьянства», он убеждал их «поддержать работника и плательщика русской жизни», ибо «здоровая почва опять и опять напитала бы верхние слои». Автор хочет сохранить деревенскую сермяжную Русь в ее основах, стремясь сделать ее более сытой и культурной. Он далек от какой-либо радикальной ломки существующих отношений, к-рую может вызвать развитие сельского пролетариата.

Этот консерватизм, эта любовь к провинциальному уюту и приволью еще сельской Руси и желание сохранить ее, залечив все недуги, характерны для поколения семидесятых годов, отвергавшего буржуазную цивилизацию. Признавая преимущества Запада и обреченность российского патриархализма, К. сохранил характерное для народничества чувство недоверия к городу и процессу урбанизации России (повесть «Без языка»).

От семидесятых годов до самого конца своей жизни донес К. и идею долга перед народом, веру в его силу и страстный интерес к его жизни.

Но К. окончательно сложился как художник и публицист уже в следующем десятилетии. Он пережил отразивший процесс расслоения деревни кризис народнической идеологии, за которым последовала ее ликвидация. И одним из первых, вступивших на путь ревизии основ народничества, был К. Однако отказаться от народнической фикции единого трудового народа он не мог и не хотел. И все, что способствует сохранению ее, что смягчает классовые противоречия — все это поддерживалось К. Так, в голодный год он приветствует... нищенство как благотворный институт. «Христово имя если далеко не уравняло богача с бедняком,—пишет К.,—то все же хоть до известной степени сблизило эти разряды и даже богача заставило участвовать в общем бедствии. Пусть одной рукой он наживал порой от народной невзгоды, но все же и у него шло много хлеба на милостыню, и он подмешивал нередко лебеду к своей ржи» («В голодный год», стр. 29).

Одним словом, благодаря нищенству осуществляется «сердечное единение» перед лицом нужды. Оно для нашего писателя—«огромная общественная сила», «уравнитель и буфер, до известной степени устраняющий многие опасности»—в особенности классовую борьбу—призрачным единением богатых и бедных, дающих и берущих. Но не только в деревне хочет К. нейтрализовать борющиеся силы. Он признает борьбу классов вредным недоразумением и в городе.

К. вырос в эпоху, к-рая знала еще тот «неопределенный по классовой структуре» сплав, к-рый именуется «русским обществом». Одним из основных его убеждений было, что «русское общество второй половины XIX в. настроено сплошь оппозиционно». Он не без удовольствия вспоминает еще о годах, когда «между юношей, беспечно отвечавшим на следственные пункты, и следователями протягивались какие-то нити взаимной симпатии», когда «русский прокурор посылал меланхолически-сочувственный взгляд тому времени, когда сам он сидел в каземате». Всем выступлениям этого «борца за право» чужд классовый боевой дух, они не идут дальше противопоставления «власти» и единого в своей оппозиционности «общества», к-рое якобы «потрясается взрывами вне каких бы то ни было классовых интересов». Нужен был «голодный год», когда реакционное дворянство ухитрилось перещеголять даже царскую администрацию ненавистью к мужику и страхом перед ним, произволом и злопыхательством, чтобы для К. получил значение классовый фактор в деле борьбы с голодом.



В. Фаворский. Иллюстрация к «Истории моего современника» Короленко

Противопоставление у Короленко «власти» и «общества», ориентация на последнее, а не на крестьянство, как в 70-х гг., и вытекающие отсюда уже чисто политические задачи как доминирующие—все это определено новыми «веяниями» 80-х гг., все это означало начавшуюся эволюцию народничества к либерализму; и публицистическое и художественное творчество Короленко было выражением этого сдвига в широких слоях разночинной интеллигенции после 1 марта. Вождем этой средней интеллигенции, — ее наставником и был К. Но и она, отодвинувшая великие цели вдаль, проникнутая духом оппортунизма, давила на своего вождя, определяла содержание его поучений, заставляла считаться с собой. Пусть этот вождь высоко держал старое общественное знамя, пусть он боролся с приспособленчеством и апатией среднего интеллигента,—в создавшейся вокруг него атмосфере и он был далек от революции, от всякого «насильственного ниспровержения» существующего строя, и он заявлял, что его «точка зрения прямо противоположна максимализму, который считается

лишь с конечными целями», и он стоял прежде всего за использование разных «легальных возможностей».

После 1905 тяготение народничества к либерализму лишь усилилось, что выразилось особенно убедительно в деятельности народно-социалистической партии. Империалистическая война сплотила их еще теснее. К.—руководитель центрального н.-с. органа «Русское богатство» — продолжал отражать эту эволюцию. Несмотря на свой глубокий гуманизм, он все же, скрепя сердце, принял войну, не рассмотрев ее классового лица.

Октябрьской революции, столь открыто и прямо признающей свой классовый характер и отрицающей «вечные идеи» либерализма, К. принять не смог. Правда, расходясь резко с лозунгами и программой компартии, он, как об этом свидетельствует А. В. Луначарский, «сумел при всей горечи своих укоризн сохранить понимание того, что коммунисты — это великий отряд армии блага, только для него пошедший по неправильной дороге» («Литературные силуэты», стр. 110).

Очерченный круг идей ярко выражен в публицистике К., — публицистике «сверхклассовой интеллигенции». Для К. как представителя эпохи перерождения народничества в широкий демократический либерализм характерно отсутствие мучительных вопросов о путях развития России, о ценности элементарных прав и свобод. Он в них уже не сомневается и достижение их считает основной, насущной задачей. Больше того, он даже готов сознательно и, может быть, так же аскетически отказаться от того, во имя чего народники-максималисты отказывались от благ буржуазной свободы. И именно потому, что К.-публицист сделал большой шаг от народнического социалистического утопизма в сторону либерального «реализма», так наз. «прогрессивное общество», до кадетов и мирнообновленцев включительно, всегда так охотно следовало за ним, всегда так единодушно почитало его. Ибо в его лице та часть народнической интеллигенции, к-рая не пошла к пролетариату, заключала блок с интеллигенцией буржуазной, сливалась с ней во «внеклассовую» группу. К. неустанно зовет к единению этих «живых сил», ориентируясь как подлинный представитель «прогрессивного русского общества» и на сельского священника, не брезгуя и земским начальником, соблюдающим законность, ибо для К., где закон, хоть и царский, там и прогресс.

При всем том, оценивая публицистику К. в ее социальной функции, нельзя забывать, что состав русской либерально-демократической интеллигенции, «прогрессивного общества», отличался текучестью. Для многих оно являлось лишь промежуточной станцией на пути их политического развития. И публицистика К. проводила через этот этап, чтобы часто своим объективным содержанием указать путь дальше.

Это объективное содержание—в той богатейшей россыпи фактов, уловленных зорким глазом большого художника, к-рой блещет публицистика К. Он всегда исходит из них, часто художественно продолжая виденное, слышанное или прочитанное. В воображении К. сухие, казалось бы, мало говорящие строки газетной хроники оживают, интуитивно нащупывается и вскрывается их конкретное содержание, их типическая значимость. Выводы же предоставляется сделать самому читателю. Это—публицистика художника, публицистика элементарных выводов и художественно постигнутых фактов, и в этом ее воспитательное значение для так наз. «прогрессивного общества», к-рое находило в ней свои общие идеи о бесправии, о свободе и достоинстве человеческой личности, о законности и произволе, выраженные с неотразимой убедительностью. Публицистика автора «Бытового явления» особенно сильна тогда, когда он пишет именно о бесспорных вещах. Вызвать трюизмом мощную эмоциональную реакцию—это поистине победа таланта! А эта реакция, вызванная К., не всегда была рассчитана нашим минималистом, не у всех возбужденные им чувства укладывались в русло его выводов. Вот почему объективно публицистика К. помогала многим пройти быстро тот «прогрессистский» этап на пути влево, который был для них неизбежен.

Художник, публицист и общественный деятель, К. представляет настолько целостное явление, что нельзя понять ни одного из этих аспектов его разносторонней личности вне их единой связи. Художественное творчество К. выросло из того же корня, что и его политическая идеология, оно выражает мироощущение и мировосприятие, соответствующее этой идеологии, оно выполняет ту же социальную функцию, что и его публицистика, оно пользуется теми приемами, к-рые наиболее подходят к осуществлению этой функции. К. и как художник отражает давление изменившейся общественной атмосферы. Ему чужд художнический аскетизм семидесятников, он разрешает себе быть художником. Интерес к форме, почти отсутствовавший у его предшественников, писателей-народников, отчетливо выражен у К. Он пошел навстречу новым запросам читателя, сразу признавшего его. Возрождалась разрушенная эстетика. Это была эстетика тех же широких слоев прогрессивной интеллигенции. И с точки зрения искусства она была не революционной, а либеральной. Широкой терпимостью к ней была проникнута и эстетика Короленко, не задевавшая ничьих вкусов, умело, в меру сочетавшая в своей художественной практике традиции реализма со смягчавшим его резкие тона идеализмом.

Критика эпохи, признавая в авторе «Сна Макара» «тонкое эстетическое чутье», в сущности одобряла тот эстетический эклектизм, к-рым являлся идеалистический реализм К. Своей формулой «художник—зеркало, но зеркало живое» наш писатель примирял и реалистов, требовавших от искусства от-

ражения жизни, и идеалистов, для которых оно должно создавать своеобразные «иллюзии мира». Это было ликвидацией народничества в области воззрений на искусство, что и почувствовала враждебная народничеству критика в художественной практике К., остававшейся верной до конца приведенной формуле идеалистического реализма. Так, Головин-Орловский сознательно противопоставляет К. писателям-шестидесятникам и народникам,—революционному натурализму разночинцев.

Более того, этот критик указал еще на одну черту К.-художника, к-рая делала его особенно приемлемым для людей представляемого Головиным направления и к-рая действительно характерна для К.—на «мягкую гуманность, не разбирающую правых и виноватых» (К. Головин, Русский роман и русское общество, стр. 420).

Беспартийное сострадание, братски доступное каждому, и «правому и неправому», сменило в творчестве К. сухую горечь и жесткость к врагу беллетристов предшествующего революционного десятилетия. Сатиру сменил тот «евангельский», все сглаживающий и все прощающий юмор, о котором так гневно писал Салтыков в своем ответе одному из будущих идеологов общественной реакции 80-х гг.—Суворину (тогда либералу). Этому «небудничному свету», озаряющему действительность, у Короленко должно было соответствовать изменение тематики, обусловленное теми же социально-политическими причинами.

К. сохранил от народничества глубокий интерес к народу и его психологии, но кризис народничества изменил самый подход к этим проблемам. Народническая мысль не могла разобраться в диалектике современной ей крестьянской жизни и не могла дать художественного ее познания. Это было время, когда Глеб Успенский с тоской и недоумением признавал несостоятельность всякого недиалектического, «арифметического» подхода к деревне, «таблицы умножения» («Черная работа», 1879). Но другим, более совершенным орудием художественного познания сложных процессов классовой дифференциации народничество не обладало. Расслоение мужицкого «мира», «народа», к-рый народническая мысль привыкла представлять себе более или менее однородным, обрекало ее на бессилие и в области художественного творчества. Мало того, эта распадающаяся на ряд пластов среда теряет для интеллигенции былую ценность, вызывая разочарование в самой основе ее идеологии. Разочарование в крестьянстве, оказавшемся не тем, чем его хотели видеть, невозможность без решительного разрыва со старой идеологией и метафизическими методами мышления изображать новую, образующуюся среду, вызывает исчезновение из художественной лит-ры «народа», как социальной среды. На первый план выступает личность, как это мы видим в произведениях К. из народной жизни. И выступает она не для того, чтобы быть отданной на заклание во имя «народного блага», не для того, чтобы отвести ее притязания как несвоевременные до «уплаты долга» народу. Нет, она приобретает свои права, свое значение. Если Г. Успенский, констатируя падение векового уклада народной жизни, с горечью указывал на рост личного начала, то этот рост как раз и приветствует К. Пробуждающаяся в народе личность всегда является для него тем путеводным «огоньком», к-рый вселяет в писателя бодрость в годы глухой реакции. И если представители ортодоксального народничества всегда эту личность разоблачают как носительницу распада якобы целостной народной жизни, то К. всячески ей симпатизирует, одновременно далекий от преклонения перед «народной правдой» и «властью земли». Не покорно склоняющийся перед ней Тимоха, к-рый в 70-х гг. был бы идеалом мужика, а беспокойные, отрывающиеся от нее личности привлекают симпатии К. И в этом отразился распад народнического миросозерцания. Народ не знает правды, он сам ищет ее, ищет ощупью, во тьме,—вот что осознала народническая интеллигенция, ревизующая свою идеологию. Но если разочарование в народе как источнике правды было тяжким ударом по интеллигентской вере, то его правдоискательство было источником утешения и бодрости. Такова социальная функция правдоискателей Короленко, прокладывавших путь



С. Шор. Иллюстрация к рассказу Короленко «В дурном обществе» (Киев, 1923)

интеллигентскому просветительству, культуртрегерству, к-рое должно было помочь народу в его поисках правды и, поддержав его на трудном пути, в союзе с ним завоевать лучшее будущее. Приветствуя этих правдоискателей, быстро эволюционирующая к либерализму народническая мысль решительно рвала с толстовством, со всякой идеализацией исконной народной мудрости и одновременно почерпала оптимизм. «Народ» переставал быть серой, косной массой, какой он рисовался отчаявшемуся в его силах и его правде народнику, он проявлял свои собственные духовные силы, к-рые шли навстречу отказавшейся от былых предубеждений интеллигенции, навстречу ее исканиям и стремлениям. Оставалось только прорыть туннель, чтобы духовные силы «народа» и «интеллигенции» соединились...

И К. в своих правдоискательских рассказах, как добрый врач у постели больного, напряженно следит за пульсом народной мысли, тщательно отмечая всякое ускорение этого пульса, со скорбью улавливая его замедление. Так, «тяжелые, нерадостные впечатления» уносит он от берегов Святого озера, с трепетом улавливает чуть-чуть заметные колебания этой мысли в полудикаре Макаре, более определенные—в Федоре Силине («Убивец»), ищущем новой, более справедливой веры и не столько спокойной, сколько праведной жизни. Искание справедливости д л я с е б я переходит в искание справедливости д л я в с е х. Эти искания еще не отделимы от религиозных переживаний, и К. тщательно наблюдает процесс отделения, освобождения от них. В Яшке из «Подследственного отделения» он уже нащупывает довольно твердое ядро социально-политического протеста, связанного, правда, еще с богом, но еще более—со смутным правовым сознанием, противопоставленным произволу деспотического государства. Исключительное праволюбие выделено в Яшке за счет всех классово-типичных черт. И наконец искание правды начинает приобретать более конкретные, хотя также неправильные формы, начинает переходить в волевую активность; хотя и ошибочно направленная и недостаточно стойкая, она уже не является безотчетным требованием, граничащим с безумием (Степан в «Марусиной заимке»).

И на этом К. приходится остановиться. Дальше этого предела искания правды в трудящихся массах он пойти не мог. Пути к л а с с о в о г о с а м о с о з н а н и я м а с с были для него закрыты. И чуткость художника сказалась в том, что он не навязал массам расплывчатых символов права, свободы и истины как найденных ими идеологических ценностей, а перенес их в древнюю Иудею и Грецию («Сказание о Флоре», «Тени»).

В первом из этих произведений К., отвергая толстовское непротивление, выражал устремления «прогрессивного общества», противопоставляющего самодержавию (в котором и воплощалось для него «зло») идею нации как единого целого и отвлеченной свободы, объединяющей «народ» против угнетателей. «Сказание о Флоре» — красноречивое свидетельство эволюции народнической мысли,—отрекавшейся раньше от всех ценностей либерализма во имя блага трудящихся классов, — к этому либерализму, не видевшему и не желавшему видеть ничего, кроме отвлеченных политических прав. В этой блестяще написанной апологетике «противления» не оправдано противление социальное. К. живет в мире абстрактных ценностей,—закон, право, истина,—возвышающихся над классовой действительностью, над конкретными общественными отношениями. Именно потому ему было доступно пробуждение сознания масс лишь до момента перехода его в конкретное классово-дифференцированное самосознание. Только примитивные формы развития этого сознания уловимы для художника, мыслящего абстрактными категориями буржуазной идеологии. Чтобы воплотить иные, более совершенные формы сознания масс, нужен другой художественный метод, более дифференцированный, а прежде всего — другой способ представления вещей.

В этой связи решается и вопрос о «романтизме» К. Романтизм усматривали в его любви к сказке, к легенде, к фантастичности сюжета, в ретроспективных моментах. Так определять романтизм Короленко, по некоторым совпадающим признакам, было бы довольно поверхностно. Конечно не сон Макара, не фантастические его видения сами по себе интересуют художника. Тут идеология стилизована под фантастику сна, как отрицание непротивления — под историю. Мы имеем здесь дело не столько с романтизмом, сколько с аллегоризмом художника, сознательно ратующего за свою идеологию, притом художника-реалиста, избегающего тенденциозного искажения действительности. Действительность как таковую К. хочет оставить неприкосновенной и для тенденции и для своего воображения, поскольку он контролирует себя. Действительное и фантастическое отделены у него отчетливой чертой. Фантастическое имеет право на существование, лишь поскольку оно оговорено, и большей частью играет служебную роль. Все это, казалось бы, исключает романтизм К. — не в смысле отдельных его элементов, а системы стиля, ибо одним из условий существования романтизма является как раз неоговоренность фантастического, смешение его с реальностью. И все же К. — романтик, хотя и не в том смысле, в каком это слово применяется к нему критикой. Романтично самое мировоззрение К., романтичны те представления его, к-рые он считал проверенными критикой разума. Это романтизм мелкой буржуазии — класса, вынужденного заменять реальную силу верой в силу идей. Значение К. в русской лит-ре том, что он воплотил романтику этого слоя как раз в момент, когда он был наиболее бес-

силен и потому наиболее романтичен. Подобно представителям этого класса на зап.-европейской почве *(см. «Гюго»)* К. навязывает действительности абстрактные категории права, свободы и истины как силы, имманентные ей в целом, ибо не может мыслить и воспринимать мир вне этих категорий. Вот почему, несмотря на свое тяготение к реализму, он воплощает в своем творчестве эти категории, а чтобы воплотить их, вынужден уже как подлинный романтик этого социального типа обращаться к исключительным личностям (праволюбец Яков, «Убивец», Степан, Менахем, Сократ, Диац, слепой музыкант и тому подобные).

Предпочтению исключительных личностей соответствует, как у романтиков этого же типа, отталкивание от социальных групп, от их взаимоотношений, от их борьбы, от классовой типичности. И этому соответствует такое же романтическое тяготение к отвлеченным категориям: «народ», «человечество» мыслятся как нерасчлененный коллектив. Социальная дифференциация стирается или отрицается как творческое начало. Вот эта романтика коллектива нашла у нас в лице К. своего крупнейшего выразителя. Народническое тяготение к «мирскому», общинному началу могло сохраниться лишь при отказе от его скомпрометированного конкретного выражения. Оно должно было стать абстрактным, романтически-туманным. Принципы народничества, трансформируясь в творчестве К., наполняются иным содержанием. Коллектив здесь не только не противопоставляется личности, а матерински нежно оберегает ее. Конкретная социальная, т. е. классовая, среда заменена коллективом вообще, надклассовым человечеством, духом человеческой солидарности или симпатии перед лицом природы. Для нашего писателя, несмотря на всю видимость борьбы и противоречий, человечество по существу едино. Представление об этом существенном единстве, противопоставляемом антагонизмам как временным отклонениям от уже существующей нормы, проникает все творчество К. Коллективность у него всегда сила светлая, духовная, и обратно: сила светлая, духовная всегда коллективна или выполняет коллективную функцию. И характерно, что К., уже не как беллетрист, а как критик в «трагедии великого юмориста» Гоголя видит борьбу сверхиндивидуального, живущего в других и для других, с темным эгоистическим началом болезни. И романтический оптимизм К. в том, что он допускает в принципе победу одухотворенного коллектива, являющегося для К. именно идеальной силой, над природной причинностью. В «Слепом музыканте» эта сила победила темный рок природного детерминизма. Художественно-философский смысл этого замечательнейшего произведения К.—торжество социальности над темной и страшной судьбой. Слепой музыкант его хоть на мгновение, но прозрел, принципиально была возможна и победа сверхличной творческой силы Гоголя над роковой наследственностью. Еще шаг—и мы придем к мистике этого идеализированного коллектива, напряжением своей воли и веры приобретающего чудодейственную силу (ср. «За иконой», где К. предвосхитил, как справедливо указывает А. В. Луначарский, аналогичные мотивы в «Исповеди» Горького). Он видит в коллективе единую во многом жизнь, соединяющую человечество и во времени бесконечной нитью эволюции, для к-рой всякие антагонизмы и катастрофы — не внутренняя необходимость, а внешнее препятствие. И конечно правы критики, считающие К. чуждым трагизма, упрекающие его в упростительстве, в отсутствии оттенков. Но это лишь неизбежные следствия романтики бесклассового коллектива, социально-историческую обусловленность которой мы пытались здесь показать.



А. Кравченко. Иллюстрация к «Слепому музыканту» Короленко [1929]

В этой же связи могут быть поняты и другие моменты творчества Короленко.

Если этот бесклассовый коллективизм не мог проявиться в создании общественных типов, заставляя художника предпочитать характеры, различающиеся лишь по индивидуальным и национальным признакам (Тюлин), то зато он полно выразился в лиризме.

От беллетристов-народников К. отличает как игнорирование классовой психологии персонажей, так и самая его поэтика.

В работе П. И. Лебедева-Полянского «К вопросу о творчестве В. Г. Короленко» дан анализ двух редакций одного и того же произведения К. (в первой редакции — «Федор Бесприютный», во второй — «По пути»). Если здесь приемы переработки, примененные К., и объясняются давлением цензуры, то все же их можно обобщить. Ибо «не смягчал ли художник беспокойно-резкий тон своих предшественников, не избегал ли нарочитой, хотя бы и талантливо сделанной

подчеркнутости» под давлением цензуры новых умонастроений «прогрессивного общества»? Сопоставляя К. с его предшественниками, мы не можем не видеть в нем желания «смягчить» самый процесс читательского восприятия, а для этого ему приходится «сглаживать все то, что создает настороженно приподнятое настроение». А главное, аморфно-коллективистическое творчество К. должно избегать остро волнующих контрастов там, где писатели-народники на них построили бы все. «Непосредственный негодующий протест... уступает место размышлению, протесту мысли...». Все это сводится к тщательному различению К. «тенденциозного», т. е. социально-заостренного, и «идейного» искусства. Отвергая первое, он всецело принимает второе, разумея под ним служение великим целям, отзывчивость на проблемы времени, по возможности объективную их постановку, мыслимую лишь в том случае, когда искусство созерцает свои цели, но не призывает к определенным способам их осуществления. Такое отрицание тенденции и такие нейтрализующие приемы возможны лишь тогда, когда эти цели отодвигаются вдаль и когда художник берет на себя роль всепримирителя.

Но при этих существенных различиях искусство Короленко лишь свободно использовало завещанные ему народничеством формы. Стремление не только к правде художественной, но и к правде в обычном смысле слова, традиционное недоверие к вольному вымыслу—это черты общие у К. и писателей-народников. И Короленко не может отказаться от народнического «очерка»; он широко пользуется этой формой беглой записи впечатлений о факте. Чаще всего прибегает он к композиционно-несложной форме воспоминаний, предлагает читателю страницы из блок-нота, из дневника. Но полухудожественный, полупублицистический очерк народников пронизывается лиризмом, сменяющим публицистический пафос, сарказм уступает характерному для К. примиряющему юмору. Стремление к художественной цельности и стройности побуждает художника воображением дополнять действительность, располагать в своей перспективе имевшие место факты. Народнический очерк выполняет теперь уже определенное художественное, а не публицистическое задание, он становится формой, теряющей свое прежнее содержание и приспособляемой к новому. Этим К. вместе с Гаршиным знаменует переход от очерка-хроники к новелле Чехова, претворяющей в вымысел жизненные факты.

Но и здесь творчество К. компромиссно и эклектично. Фантазия допускается лишь постольку, поскольку она сама — факт действительности, «первое впечатление», иллюзия, сон — словом, лишь как неизбежный придаток действительности. Часто фантастика допускается как объект веры или суеверия темного человека. Здесь предъявляется обыкновенно оправдательный документ — поверие, легенда, сказка и т. п. (напр. рассказ о русалке-лихоманке, «История моего современника», т. III). С этой трактовкой фантастического связано и живописание природы у К. И здесь сказываются характерные черты этого промежуточного (между чеховским импрессионизмом и беллетристами-народниками) творчества. Природа у К. является неотъемлемым элементом фантастического или просто лирического. Она занимает в его творчестве несравненно большее место, чем у его непосредственных предшественников. Но пейзаж К. не импрессионистичен. И здесь создается грань между объективной истиной и воображением: «отсюда и досюда». К. дает точное, сдержанное описание и анализ впечатлений, производимых объектом этого описания. Фантастическое развертывается в плане анализа реальных душевных состояний с отнесением туда метафор и сравнений. Но благодаря этому же пейзаж у К. получает особое значение. Он не является обрамлением, декорацией. Пейзаж—действенный элемент повествования, фактор, возбуждающий именно работу воображения в персонажах, являющийся часто основой всей несложной композиции рассказа («Лес шумит», сибирские рассказы); он помогает нашему тяготеющему к мечте реалисту включать фантастику в свое художественное изложение, не нарушая, а напротив утверждая этим реализм и рационалистический подход к жизненным явлениям. И если сам по себе, точностью и сдержанностью описания, пейзаж К. напоминает пейзаж Тургенева. то не менее существенны их отличия. У К. природа — не только объект описания и созерцания, но и субъект действия, временами страшный («Мороз»). И в этой могучей действенности выражается совершенно иная функция пейзажа у К. Осуществляя противопоставление беспокойной, суетливой подвижности человека мудрому спокойствию природы, пейзаж Тургенева статичен; всегда помнишь, что эта картина нарисована. К. столько же видит, сколько слушает природу, и описание ее полно у него тех образов, к-рые обычно навеваются музыкальными звуками... Поэтому пейзаж К. при всей точности, даже документальности, динамичен, как мелодия в красках и линиях (лучшие описания природы посвящены у К. ее «динамичным», переходным моментам: рассвет, восход, закат и т. п.), которой отдаешься вместе с автором, чары которой он, правда, сам разрушает трезво-деловым «переходом к очередным делам».

Своим динамизмом, своей мощной действенностью природа у Короленко не должна звать к слиянию с собой. Не в пантеистической нирване ее смысл для человека. Ее расслабляющее, отвлекающее от жизни и борьбы восприятие преодолевается как слабость усталого человека. Ее функция в творчестве К. подчинена его высшему художественному и общественному заданию. Она должна звать не к растворению в себе, а к единению людей. Она выполняет коллек-

тивистскую, солидаризирующую функцию. У К. «суровая природа—мать союза между людьми» (Луначарский). Изображая ее «в подавляющем молчании» или «в грохоте ее бурь», он призывает к сплочению против ее грозной силы, к дружной борьбе людей с природой, а не друг против друга, к той же бесклассовой коллективности.

Резюмируем: выросшее в атмосфере реакции, давившей на передовые круги, выразившее ревизию и ликвидацию идеологии героического периода разночинной интеллигенции, преисполненное мотивами примирения и внеклассового единства творчество К. в наше время может иметь лишь историческое значение. Но, отступая перед реакцией, К. боролся с ней. В своей художественной публицистике он один из самых мощных разоблачителей старого режима. И потому можно сказать вместе с Р. Люксембург, что «К. внес свою долю в дело подготовки путей новой исторической силы в России».

Библиография: I. Собр. сочин., 9 тт., изд. Маркса, прилож. к «Ниве» за 1914 (редактированное самим К.). С 1926 ДВУ выпускает новое полное собр. сочин., к-рое содержит много новых текстов; пока вы шло 22 тт. В состав издания входят письма (до конца 1928 вышло 2 тт. за 1879—1889) и дневники (пока 4 тт. за 1881—1903); Сочин. в одном томе, под ред. Н. К. Пиксанова, со вступит. статьями редактора и А. В. Луначарского, Гиз, 1929.

Из собраний писем отметим: В. Г. Короленко. Письма 1888—1921, под ред. Б. Л. Модзалевского, П., 1922; Письма В. Г. Короленко к И. П. Белоконскому 1883—1921, М., 1922; А. П. Чехов и В. Г. Короленко. Переписка. Редакция Н. К. Пиксанова, М., 1923; Письма В. Г. Короленко к А. Г. Горнфельду, Л., 1924.

П. Чуковский К., Критические рассказы, 1910; Айхенвальд Ю. И., Силуэты русских писателей, вып. I, 1911; Шаховская И. Д., В. Г. Короленко, М., 1912; Неведомский М. П., Зачинатели и продолжатели, 1918; Жизнь и творчество В. Г. Короленко, Сборник, изд. «Культура и свобода», П., 1918; Батюшков Ф., Критические очерки и заметки; Его же, ст. в «Истории русской литературы XIX в.», изд. «Мир»; Овсянико-Куликовский Д. Н., История русской интеллигенции, т. III (Собр. сочин., т. IX); Луначарский А. В., Этюды, Гиз, 1922; Сакулин П. Н., Ad lucem, «Жизнь», 1922, № 1; Богданович Т. А., В. Г. Короленко, Биография, вып. I, 1853—1917, Харьков, 1922; Батюшков Ф. Д., Короленко как человек и писатель, М., 1922; «Памяти В. Г. Короленко», Сборник, изд. «Задруга», М., 1922; «Короленко. Петербургский сборник», под ред. А. Б. Петрищева, П., 1922; Люксембург Р., Короленко, М., 1922; Городецкий С., Короленко и его художественный метод, сб. «Наши дни», кн. 2, М., 1922; «Нижегородский сборник памяти В. Г. Короленко», Н.-Н., 1923; Дерман А. Б., Писатели из народа и В. Г. Короленко, Харьков, 1924; Григорьев Р., Короленко, Гиз, М., 1925; Дрягин К. В., На перепутьи, Художественное творчество Короленко. Труды Вятского Пединститута им. В. И. Ленина, т. II, вып. I, Вятка, 1927; «В. Г. Короленко», серия «Классики в марксистском освещении», под ред. Е. Ф. Никитиной (статьи А. В. Луначарского, П. И. Лебедева-Полянского, И. Н. Кубикова, П. К. Пиксанова, В. Л. Львова-Рогачевского, Р. Григорьева, П. С. Когана, В. Е. Евгеньева-Максимова, А. К. Воронского), М., 1928.

III. Библиографию сочин. и писем Короленко и лит-ры о нем см. в названном выше сборнике «Жизнь и творчество Короленко», П., 1918 (сост. В. С. Венгеровым); Пиксанов Н. К., Обзор литературы о В. Г. Короленко, «Печать и революция», 1922, кн. 2; Владиславлев И., Русские писатели XIX—XX вв., изд. 4-е, Л., 1924; «Восемь лет русской художественной литературы», Библиографический справочник, ред. М. А. Рыбниковой, Гиз, М., 1926; Сокольников М. и Кубиков И., (при участии Игоря Глебова), Классики и современные писатели на вечерах художественной литературы, изд. «Основа», Ив.-Вознесенск, 1927; Владиславлев И., Литература великого десятилетия, Гиз, М.—Л., 1928; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке марксистской критики, изд. 4-е, М., 1928.

А. Лаврецкий

КОРРИ Джо [Goe Corrie]—современный английский рабочий писатель, шахтер по происхождению, автор сборника рассказов «Последний день» (The last day and other stories, 1929) и книги стихов «Образ бога» (The Image o'God). К. написал ряд пьес, не опубликованных отдельно, к-рые исполняются им же организованной труппой «Деревенских актеров» в шахтерских поселках Шотландии. Статьи, очерки и рассказы К. печатает гл. обр. в периодике («The Miner», «Forward», «Glasgow Evening News», «New Age», «Daily Herald», «The Millgate Monthly», «The Scots Magazine»).

Рабочий класс — основной объект творчества К., другие классы представлены в его произведениях крайне схематично. Он часто подчеркивает отрицательное в пролетариате, не умалчивает грубости и невежественности шахтеров, иногда впадает в гротеск («Мир на земле», «Эдуард и Элизабет»). Однако эти гротескные изображения обусловливаются смелостью художника, который не закрывает глаз на темные стороны своего класса, но к-рый, изображая именно их, и показывает подлинную природу буржуазного общества, низводящего рабочего до подобного положения. Так отрицательные стороны родного класса превращаются в отрицание класса враждебного. И это отрицание пронизывает все творчество К. Он часто вставляет в свои рассказы замечания публицистического характера, в к-рых подчеркивает классовый смысл своих изображений, усиливает их социальное содержание, резко критикует капитализм. Художник не поднялся еще на ту ступень творчества, когда публицистические элементы сохраняют всю свою направленность, но облекаются в образную форму — к этому К. только подходит (рассказ «Состязание»). Обращаясь к изображению производства, К. не показывает его только как технический процесс, но вскрывает классовую сущность производственных отношений, низводящих рабочего до простого придатка к машине. Характерно отношение писателя к частной собственности—он и здесь вскрывает общественное значение явления, то, что рабочий класс лишен необходимого «вещного минимума»,—так художественное воспроизведение частной собственности превращается в классовое отрицание ее, поскольку капиталистический строй покоится на ней. Не менее показательно отношение К. к природе — он не созерцает ее, она для него — обрамление социальных противоречий (мирный пейзаж в стихотворении «В апрельский день» и на его фоне—образ голодного пахаря).

Библиография: I. Гаррисон Д. (псевдоним Д. Корри), Деревенские актеры в Шотландии, «Вестник иностранной литературы», 1928; Последний день, перев. М. Волосова, предисловие С. Динамова, изд. «ЗИФ», Москва, 1930.

II. Английские писатели-шахтеры (подпись: Д.), «Вестник иностранной литературы», 1928, № 8, Dinamov S., In English mines, «The New Masses», N.-Y., May 1929; Dinamov S., Goe Corrie—an artist of labouring England, там же, June 1930. *С. Динамов*

КОРСУН—*см. «Украинская лит-ра».*

КОРЧАК—*см. «Польская лит-ра».*

КОРШ Валентин Федорович [1828—1883]—известный в свое время историк лит-ры и журналист, редактор «Северного вестника», закрытого за «вредное направление», «Заграничного вестника» и др. изд. Примыкал к либеральной интеллигенции, был противником толстовской реформы гимназий. Как историк лит-ры К. редактировал «Всеобщую историю лит-ры» (первые 15 вып. 1880—1883), в к-рой принимал участие целый ряд ученых и литераторов. К. принадлежит введение, много примечаний и очерк греческой лит-ры в т. I. Его история греческой лит-ры построена по устарелому культурно-историческому методу, но благодаря подробному изложению содержания произведений и переводам их отрывков (иногда очень больших, напр. из области греческого романа) она и сейчас может служить материалом для первоначального ознакомления с памятниками греческой лит-ры.

Библиография: Этюды В. Ф. Корша, СПБ., 1884 (с биограф. очерком П. О. Морозова). *Н. Д.*

КОРЯК Владимир Дмитриевич [1889—]—украинский литературовед и критик, коммунист. Р. в семье служащего. Среднего



образования в молодости не закончил. Много занимался самообразованием. В период с 1909 по 1915 работал в украинской соц.-дем. прессе по вопросам лит-ры, принимал участие в нелегальных украинских соц.-дем. организациях. В 1915 за революционную деятельность арестован и сослан в Тургайскую область, где пробыл до февральской революции 1917. Подвергался преследованиям и сидел в тюрьмах в периоды гетманщины и деникинщины.

С 1919 по 1925 работает в органах Наркомпроса УССР и в Государственном издательстве Украины. С 1925 и в последующие годы читает лекции по украинской лит-ре в Харьковском ИНО, Коммунистическом университете им. Артема и др. вузах, не оставляя в продолжение всего этого времени лит-ой работы. К. активно участвовал в деле организации пролетарских писателей и был одним из организаторов «Гарта» *(см.)*. После распада «Гарта» работал над созданием нового объединения пролетарской литературы.

Был членом-инициатором такого объединения, как ВУСПП, в к-ром работает и теперь. В дореволюционных критико-публицистических своих произведениях [1911—1914] придерживался позиций украинской соц.-дем. того времени, отражая местами весьма ярко идеологические колебания тех общественных групп, стремления коих выражали украинские национальные социалистические партии («До драмы» и др.). В послеоктябрьский период К. исследует ряд проблем марксистско-ленинского литературоведения, участвует в литературно-критических дискуссиях по поводу отдельных явлений лит-ры и энергично работает в области консолидации пролетарских литературных сил Украины.

Библиография: I. Важнейшие работы, вышедшие отдельными изданиями: Тарас Шевченко, Київ, 1920; Шість і шість, Харків, 1923; Поет української інтелігенції М. Коцюбинський, 1923; На литературном фронте (Українська література перед VII Жовтнем), Харків, 1924; Організація жовтневої літератури (газетные и журнальные статьи 1919—1924), Харків, 1925; Боротьба за Шевченка, Харків, 1925; Нарис історії української літератури, 2 тт., Харків, 1925—1929; Хвильовистий соціологічний еквівалент (Лист темної людини), Харків, 1927, и мн. др. Работает над окончанием «Истории украинской литературы».

II. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури (1917—1927), т. I, Харків, 1928. *Н. Новицкий*

КОСКЕННИЭМИ Вейкко Антеро [Koskenniemi, 1885—]—современный финский поэт и литературовед. Р. в семье мелкого служащего, окончил университет. Редактировал литературно-художественный журнал «Время» (Aika). В 1912—1922—профессор финской и всеобщей литературы в университете. На лит-ое поприще вступил в 1906 зрелыми по форме стихами: «Стихи» (Runoja, 1906), «Белые города» (Valkeat kaupungit, 1908), «Весенний вечер в Латинском квартале» (Kevätilta Quartier Latinissa, 1912). Кроме того К. принадлежит книжка рассказов, содержащая наблюдения и впечатления Парижа, стихи «Догорающий огонь» (Hülivalkea, 1913), «Элегия» [1913], «Сердце и смерть» (Sydän ja kuolema, 1919), «Новые стихи» [1924] и пр. Перу К. принадлежит также ряд лит-ых очерков.

Коскенниэми—типичный поэт упадочной мелкобуржуазной интеллигенции. Эстет и фаталист, он в дореволюционный период весь уходит в область абстрактных символов. Главный мотив его стихотворений—ночь как таинственный символ смерти, гибели и вечности. Аналогичными символами являются также: осень, снежные пустыни, ночные улицы, уличные фонари и в особенности ночные безмолвные крыши.

Жизнь для Коскенниэми — «плохая мечта». Освобождение человека—в подчинении судьбе и смерти. Со смирением фаталиста К. воспринимает мировую войну. После революции 1917 он становится на сторону финской буржуазии, в последнее время [1929] примкнул к финскому фашизму. После подавления финской революции К. писал гимны об абстрактной национальной свободе, в настоящее время он призывает к удушению революционно настроенных рабочих и беднейших крестьян.

Библиография: H. Kallio O. A., Undempisuomalainen kirjalismus, II; Tietosanakirja, Koskenniemi; Meyer J. J., Vom Land der tausend Seen, 1910; в перев. того же автора, Gedichte von W. A. Koskenniemi. *K. V. Salonen*

КОСМИЗМ — одно из характерных свойств пролетарской поэзии эпохи гражданской войны 1918—1921, позволяющее часто называть К. весь стиль пролетарской поэзии тех лет, что излишне суживает определение этого стиля. К. был распространен в творчестве поэтов Пролеткульта, а затем групп «Кузница» (М. Герасимов, В. Кириллов, В. Александровский, И. Филиппченко, В. Казин и др.) и «Космист» (И. Садофьев, А. Крайский и др.).

К. как характерная черта пролетарского поэтического стиля 1918—1921 вырос из гиперболизма, обусловленного стремлением претворить в образы величие и беспредельную мощь пролетарской революции, впервые победившей в России и разгоравшейся в Европе (напр. восстания спартаковцев, советские республики в Баварии и Венгрии и т. д.). Именно этой задаче служат многочисленные образы космической революции: «Нашей планете найдем мы иной ослепительный путь» (В. Кириллов), «Звезды в ряды построим, в вожжи впряжем луну» (он же), «Воздвигнем на каналах Марса дворец Свободы Мировой» (М. Герасимов) и т. д. и т. п. К космическим же образам толкало и естественное стремление дать новое восприятие природы сквозь призму пролетарской психологии, новый пейзаж.

Такой К., являющийся лишь метафорическим средством передачи идеи величия и мощи международной пролетарской революции, закономерный и для своего времени плодотворный, таил в себе и значительные опасности. При недостаточно тесной связи с повседневной практикой класса, при недостаточной политической закалке, при некритической учобе у символистов К. как метафора легко вырождался в космизм как мировоззрение, в псевдопролетарский пантеизм. Так, Казин тянется к «любви вселенской» и «без ласки человечной не одинок, не одинок».

Переход к мирному строительству в 1921, потребовавший коренного перевооружения пролетарской поэзии, обнаружил банкротство К., породив творческий кризис поэтов, не сумевших отбросить К. и перейти к новому реалистическому творческому методу. Зачинатель нового этапа пролетарской поэзии, Безыменский обрушился на К., призывая поэтов перестать «планеты перекидывать, как комья», и восклицая: «Довольно неба и мудрости вещей». К 1923—1924 К. был преодолен пролетпоэзией окончательно *(см. «Пролеткульт», «Кузница» и «Пролетарская лит-ра русская»)*.

Библиография: Воронский А., О группе писателей «Кузница», в кн. «Искусство и жизнь»; Игулов С., На ущербе, «На посту», 1923, I; Дубовской В., О пролетарской литературе; Лелевич Г., Творческие пути пролетарской литературы; Его же, Литературный стиль военного коммунизма, «Лит-ра и марксизм», 1928, II; Полянский Вал., Социальные корни русской поэзии XX в., в кн. «Вопросы современной критики»; Шувалов С., Образы в поэзии Герасимова, в кн. «Семь поэтов», М., 1927. *Г. Л.*

КОСОР Иосиф [Kosor, 1879—] — современный хорватский писатель. Р. в Далмации, долгое время жил в Словении. Много скитался, побывал почти во всех странах Европы. К. первый из хорватских писателей стал описывать жизнь «дна». Был прозван хорватским Горьким (сб. рассказов «Обвинение» — «Optužba», «Черные голоса», 1905, и др.). К. — писатель деклассированной среды, писатель богемы, не находящий себе пристанища ни в одном из борющихся классов. Отсюда его толстовское богоискательство, протест против разрушения капитализмом форм крестьянского общежития (роман «Распад», 1906, драма «Примирение», 1914) и наконец поиски компромисса между философскими системами двух борющихся классов — идеализмом и материализмом (драма «U Café du Dôme»).

Некоторые его драмы («Пожар страсти», 1910, и другие) были переведены на ряд европейских языков.

Библиография: I. Автобиография—«Srpskohrvatski almanah», 1910.

II. Lovrić, Značenje Kosorovih drama, «Savremlinik», 1914, 32; Wollmann, Srbochrvatske drama, Bratislava, 1924. *О.*

КОССА Пьетро [Pietro Cossa, 1830—1889] — итальянский писатель. Обучался в иезуитской коллегии, откуда был изгнан за ересь и сочувствие национальному освободительному движению. Принимал участие в римской революции 1849, после поражения которой бежал в Америку. По возвращении занялся лит-рой. Первая крупная его вещь — драма «Нерон». В 1864—1869 им написаны: «Марий и кимвры», «Бетховен» и неудачная, по его же собственным словам, драма «Пушкин». Из драм, после «Нерона», наибольшую славу принесли автору «Клеопатра» и «Кола ди Риенци». Произведения его, по отзывам итальянской критики, очень живо передают характер эпохи. В творчестве Косса доминирует своеобразный романтизм, сильно разбавленный мещанским сентиментализмом. *Ю. К.*

КОСТА Исаак, да [Isaac da Costa, 1798—1860] — голландский писатель; происходит из богатой португальско-еврейской семьи, получил высшее юридическое образование, был адвокатом. К. — идейный вождь группы писателей «Reveil» в голландской лит-ре и один из главных представителей консервативно-религиозного движения реакционных слоев обедневшей голландской буржуазии

и землевладельцев против идей Великой французской революции. Лит-ая деятельность К. посвящена упорной борьбе с «идеями века», со всеми рационалистическими, буржуазно-либеральными и прогрессивными теченями. Первые сборники стихов, призывающих «гнев божий» на «светского дьявола» —Французскую революцию—и предающих анафеме Париж, написаны в 1821—1822. Религиозный экстаз, «поиски» «вечной истины» еще усилились у писателя после перехода его в христианство (кальвинизм) в 1822. С 1823 по 1840 К. писал почти исключительно реакционно-публицистические брошюры против «духа времени». И лишь в 50-х—60-х гг. он выступает с рядом талантливых политических стихотворений и поэм, защищая все те же религиозно-консервативные идеи (сб. «Politicke Poesie», 1854, «Hesperiden», 1855, и др.). Наивысшего расцвета своего яркого таланта К. достиг в обработке библейского сюжета «Hagar» [1847] и в исторической поэме «De slag bij Nieuwpoort» (Битва при Ньюпорте, 1859). Как художник К. находился под сильным влиянием Бильдердейка, культивируя риторический пафос и некоторые черты стиля дворянского романтизма.

Библиография: I. Собр. стихов, изд. J. P. Hasebrock, 1861—1862; Письма, 3 тт., изд. Groen van Prinsterer, 1872—1876.

II. Potgieter E. J., Over da Costa, «Herinneringen en mijmeringen, Studien en Schetsen», вып. I; Busken-Nuet C., Isaac da Costa, «Litt. Fant.», 1893, II. III, 1894, I, и др. *Ф. Ш.*

КОСТА [Хетæггаты Леуаны туг, 1863—1906]—псевдоним Константина Левановича Хетагурова, крупнейшего осетинского поэта, публициста и общественного деятеля. Р. в селе Нар в северной Осетии. Первоначальное образование получил в Нарской аульной школе. В 1872 поступил во Владикавказское реальное училище, а через год — в Ставропольскую гимназию. К этому времени относятся его первые стихотворения на русском яз. Не окончив Ставропольской гимназии, он в 1879 поступил в петербургскую Академию художеств, вопреки желанию отца, который готовил сына к карьере чиновника русского правительства. Тяжелая нужда заставила К. в 1883 оставить Академию художеств. С 1884 до 1891 К. работает во Владикавказе, сотрудничая в местных и столичных газетах и журналах; одновременно принимает самое активное участие в общественной жизни, примыкая к леволиберальным группировкам с определенным оттенком националистических настроений. Этим объясняется его кратковременная связь с дворянской частью осетинской интеллигенции, с которой он вскоре окончательно порвал. В летние месяцы К-ста отправлялся в горы, где глубже знакомился с наст, ениями и бытом осетинского народа. К этому времени относится появление его стихотворений на осетинском яз., которые распространялись в списках и которыми зачитывалась учащаяся молодежь Осетии и ее разночинная интеллигенция. Эти произведения, проникнутые боевыми настроениями, изображавшие приниженное положение осетин под гнетом русского царизма в эпоху колонизации Кавказа, стали проникать и в гущу народа. Важнейшим фактом жизни Косты в восьмидесятых годах следует признать его выступление со стихотворением, посвященным Лермонтову в день открытия его памятника в Пятигорске [1889]. Поэту не была дана возможность до конца дочитать свои стихи,—в них говорилось о «вековых невзгодах» «дорогой отчизны», о «предвестнике желанной свободы», но не «той свободы зла, насилия и слез», жертвой к-рых стали народы Кавказа под игом русского царизма, а «свободы труда и поэтических грез». На передовую часть русского общества выступление К. произвело большое впечатление. В 90-х гг. после ряда столкновений с представителями русского правительства К. был выслан из пределов Терской области как политически неблагонадежный. Он выехал в Ставрополь, где принимал самое активное участие в газете «Северный Кавказ», освещая на ее страницах вопросы жизни горцев. В то же время он опротестовал решение выславшего его генерала Коханова перед сенатом. Сенат признал действия начальника Терской области по отношению к К. неправильными, и он снова возвращается в Терскую область, в г. Пятигорск. Однако полицейские преследования этим не закончились: К. снова высылают из пределов Кавказа, и только в 1900 он получает возможность вернуться на родину. Весть о запрещении в 1897 сборника стихотворений Косты «Ирон Фандыр» (Осетинская лира) и последующие годы ссылки в Херсонес подорвали здоровье поэта. В его переписке с друзьями слышны пессимистические ноты, жалобы на тяжелые условия жизни. «Устал, поблекли силы, увяли навсегда,/И яму для могилы мне вырыла нужда», говорится в одном из его стихотворений этого периода. Нужда и полицейские преследования в конце концов подорвали силы поэта. Он заболел тяжелой душевной болезнью, от к-рой уже не оправился.

В творчестве К. отразилось влияние устной поэзии Осетии и русской народнической литературы.

К. в своей поэме «Авсати» настолько умело использовал устное народное творчество, что поэма стала популярнее всех устных сказаний в Осетии. К. находился под сильным влиянием Некрасова; особенно рельефно это отразилось в поэме «Кому живется вольготно на Руси»,—автор сам в скобках дает подзаголовок: «Подражание Некрасову». Эта поэма, направленная против военной бюрократии, самая крупная вещь из всего, что написал Коста.

Революционно настроенный народник, К. в своих произведениях стремится отразить чувства и настроения народа, переживающего эпоху родового быта и занимающегося преимущественно скотоводством и земледе-

лием. Звуки песен этого народа-пастуха, народа-земледельца печальны: чуждая сила вторглась в его судьбы, являясь источником всех бед и несчастий. Этой чуждой, злой силой является русское правительство, колонизировавшее Кавказ, в частности Осетию, в период интенсивного развития торгового капитализма. В связи с русской колонизацией лучшая часть земель горцев отнималась у них и передавалась казакам и новоявленным феодалам из русских ставленников и грузинских князей, а иногда и из продавших себя осетин. В стихотворениях К. не раз говорится о том, как «отняли у нас землю», «крепкими цепями сковали нам руки» и т. д. Его произведения могут служить яркой иллюстрацией к колонизаторской



политике русского торгового капитала в Осетии. Вместе со вторжением капитализма идет усиленное распространение среди осетин новой (православной) религии: старая религия родовой эпохи вытесняется колонизаторами, к-рые оскверняют все, что было свято для народа-скотовода, все его родовые религиозно-этические представления: «попирают светлые священные места», «издеваются над нашими покойниками»... Касаясь вопросов классового расслоения внутри самого народа в переживаемую им эпоху, поэт изображает жизнь зажиточного «сильного» человека и рядом с ней жизнь батрака-бедняка, порой лишенного всяких средств к существованию: «Калым мой готов; из платы за наемную работу скопил я скудные средства». Вся поэзия Косты проникнута глубоким сочувствием к доле «униженных и оскорбленных», доле горской бедноты.

Постоянным лейтмотивом творчества К. было противопоставление кавказского чиновничества горской бедноте. Бичуя «пришлых насильников», К. не забывал и о местном дворянстве. Всегда и всюду, во всех своих произведениях он изображает себя одетым в «простой, горский, домотканный холст». «Я не товарищ сытым гордецам», заявляет К. в своем «Ныфс» (Надежда). «Не спрашивай о моем роде, — отвечает он в „Чйда“ (Кто ты),—я не знатен». В той же поэме К. иронически замечает: «Не смотри на мою наружность, она не девичья» (здесь поэт высмеивает ожиревших, неспособных к труду дворян-«красавцев»). Иногда поэт прямо направляет стрелы своих стихов в дворян, а когда это невозможно, высмеивает их иносказательно. В своих «недопетых куплетах» К. осторожно, но ядовито высмеивает взяточников-«чиновничков», противопоставляя им умирающее с голоду, доведенное до нищеты крестьянство.

Все творчество Косты отличается большим мастерством и острой социальной направленностью; этим и объясняется тот факт, что все его стихи усвоены крестьянскими низами и почти все переложены на музыку самими крестьянами. Поэт гордится своим происхождением из горской бедноты, тем, что ему «с сытыми и богатыми не по пути». Противопоставление бедняка богачу («Ласкдзаран», «Чйда» и т. д.) в его поэзии постоянно—К. безусловно поэт горской бедноты, пользовавшийся в ее среде особой любовью. Многие его песни распеваются еще поныне на колхозных полях во время коллективной работы. С ними выступали восставшие осетины в 1905, они сослужили большую службу в 1917. Каждый осетин знает и любит «Песнь солдата» и «Додой». Песня «Додой» бичует не только русское чиновничество на Кавказе, но и бьет по местным прислужникам русского царизма. В песне говорится:

«Горы родимые, плачьте безумно!
Лучше мне видеть вас черной золой.
Судьи народные, падая шумно,
Пусть вас схоронит обвал под собой.
Чье-нибудь сердце пусть тяжко застонет,
Горе народное, плача, поймет,
Пусть хоть один в этом горе потонет,
В жгучем страданьи слезинку прольет.
Цепью железной нам тело сковали,
Мертвым покоя в земле не дают.
Край наш поруган, и нивы отняли,
Всех нас позорят и розгами бьют.
Мы раскололись, не знаем отчизны,
Скот разгоняет так бешеный зверь,
Где ж ты, наш пастырь? Для радостной жизни
Нас собери своим словом теперь.
Враг наш ликующий в бездну нас гонит,
Славы желая, бесславно мы ждем.
Родина-мать и рыдает и стонет...
Вождь наш, спеши к нам — мы к смерти идем»
(перев. А. Гулуева).

Но поэт-народник не видит, не умеет найти ясного исхода; отсюда—хотя К. для своей эпохи безусловно поэт революционный (в смысле национального освобождения)—националистические и даже мистические нотки в его творчестве. Это—результат известного раздвоения, неустойчивости социального бытия К. Отсюда и воспевание православия, внедрившегося в Осетию вместе с торговым капиталом, отсюда мистицизм и частые отступления от своих же идеалов. Творчество К. в наше время используется реакционными слоями национальной интеллигенции в своих интересах; ударение при этом делается на националистических мотивах поэзии К.

При этом реакционная интеллигенция стремится противопоставить К. молодой осетинской пролетарской лит-ре, идущей теперь путями, отличными от путей К., к-рые были естественны и неизбежны в его время у поэта-народника угнетенной страны.

Библиография: I. Стихотворения (на русск. яз.), 1895; Iron fandyr (Осетинская лира), изд. 2-е, 1897 (изд. 4-е, Берлин, 1922); Дуня, Комедия (на русск. яз.); Плачущая скала, Осетинская легенда, журн. «Горская мысль», 1922, № 3; «Избранный Коста», Цхинвали, 1926.

II. Гаддиев Ц., Коста Хетагуров, певец осетинской горской бедноты, «Изв. Осетинского научно-исследовательского ин-та краеведения», вып. II, Владикавказ, 1926, VI; Коцоева М., Коста Хетагуров—поэт Осетии, журн. «Революция и горец», Ростов н/Д., 1930, № 3. *И. Абаев и К. Фарнеев*

КОСТЕР Шарль Анри, де [Charles de Coster, 1827—1879]—бельгийский писатель. Р. в Мюнхене, в семье управляющего делами папского нунция. Рано потеряв отца, начал вести жизнь, полную лишений. Окончив, несмотря на теснившую его нужду, университет, К. некоторое время служил в государственном архиве, где ознакомился с материалами, оказавшими значительную помощь его последующим лит-ым работам. В 1858 издал книгу «Фламандских легенд» (Légendes flamandes), несколько позднее—сборник новелл «Contes brabançons», не давших ему ни известности, ни достатка. В 1867 выходит в свет значительнейшее создание К., также не имевшее успеха—роман из эпохи борьбы Нидерландов с испанским владычеством: «La légende d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak» (Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке), для написания к-рого К. использовал свое знакомство со старинными хрониками («История Нидерландов» Ван Метерена, 1599, и др.), а также с произведениями писателей и публицистов XVI столетия. Неуспех романа, без сомнения принадлежащего к числу наиболее замечательных явлений новой европейской лит-ры, объясняется рядом причин. «Уленшпигель» локален по своему колориту. Это «фламандский» роман, спрос на к-рый так возрастает в XX в. (Роденбах и др.). Однако в эпоху К. «фламандское» движение в искусстве в сознании передовых представителей бельгийской буржуазии невольно ассоциировалось с «фламандским» движением в политике, развивавшимся под знаком реакционного клерикализма. Промышленная буржуазия, потерпевшая в 1870 поражение на выборах благодаря голосованию фландрских городов, приведших к власти католическую партию, не могла увлечься «фламандским» романом К. В то же время для сторонников католической партии (партии кулачества и некоторых групп буржуазии) «Уленшпигель» был неприемлем хотя бы уже потому, что в нем антиклерикальная тенденция выражена с особой силой. Тех и других от романа отталкивала развиваемая в нем мысль о необходимости воссоединения Бельгии и Голландии, от к-рой Бельгия отложилась в 1830. Социальные же идеи произведения (идеи о социальной справедливости, о возмездии за кровь погибших от рук сильных и богатых), намечающие близость К. к наиболее передовым слоям мелкобуржуазной интеллигенции, оказались заслоненными от широкой аудитории необычной для 70-х годов структурой романа, чуждого господствовавшему в искусстве того времени натурализму. В своей творческой практике Костер восходит к фаблио, Рабле, Монтеню, нидерландским мастерам XVI—XVII вв. Однако при всем своем пристрастии к прошлому К. не пассеист. Его манит эпоха юности буржуазной культуры, ее полнокровность, стихийность и вместе с тем красочность, нарядность. К. обращается к Ренессансу, чтобы современная буржуазия могла осознать свой почтенный возраст, ознакомившись с его романом, а «народ», представленный в «Уленшпигеле» гл. обр. городскими и сельскими ремесленниками, мог узнать о неотомщенных еще в полной мере преступлениях господствующих классов и церкви и о своем былом героизме, которому суждено вновь проснуться, как Тилю, сыну Клааса, в конце романа.



Ф. Ропс. Иллюстрация к 1-му изданию «Легенды об Уленшпигеле» Костера

В смелых аллегориях и символах раскрывается смысл «Уленшпигеля». Несмотря на широко развернутую документацию (введение в роман подлинных текстов проповедей XVI в., отрывков из старинных песен и т. п.), это не исторический роман, а скорее документированная легенда о борьбе гёзов, т. е. «нищих», точнее—«рвани» (прозвище ни-

дерландских инсургентов), с папой и Филиппом II. Тиль Уленшпигель (облагороженный герой лубочной фламандской книги «Het Aerding Leben van Thyl Uylenspiegel», из к-рой К. заимствует ряд глав) не только неугомонный забавник, к-рый бродит по свету, бесстрашно насмехаясь над чванством и высокомерием дворянства, жадностью монахов и проч., постепенно перерождающийся в стойкого гёза, он—«дух Фландрии», не умирающий никогда, вечно юный, как и его возлюбленная Неле—любовь Фландрии, над которой не властно время. Уленшпигель вездесущ. В образе шута он забавляет короля, под видом живописца проникает во дворец ландграфа, в одежде крестьянина, подмастерья, солдата посещает города и села, заглядывает в дома горожан, трактиры и мастерские ремесленников. Он необычайно зорок, страна простирается перед ним помостом для мистерий, и он видит, что вверху разместились «кровопийцы народные, внизу—жертвы, вверху—грабители-шершни, внизу—работящие пчелы, а в небесах кровью истекают раны Христовы». Став гёзом, он выковал в себе великую ненависть к угнетателям. Но он не одинок. Его дополняет ставший его другом и спутником толстопузый простак Ламме Гудзак — брюхо Фландрии, средоточие «фламандской» стихии романа. Массивное тело Ламме, выступающее в атмосфере обильной жратвы, как бы отягощает роман, наполняет его грузом торжествующей плоти, придавая ему тем самым своеобразную монументальность. Именно Гудзак дает К. повод обращаться к старым нидерландским мастерам. Груды съестного, все эти разнообразные колбасы, вино, пиво, пирожки, жирная ветчина, ароматные жаворонки написаны К. в манере великолепных натюрмортов Снидерса. Рисуя интерьеры заезжих дворов и трактиров с их необузданным весельем и побоищами, К. широко пользуется полотнами Тенирса и Ван-Остаде, и, нужно ему отдать справедливость, достигает уровня своих учителей. На плоскости названных героев романа (нижний этаж общественной жизни) размещены автором и другие персонажи, из к-рых выделяется «ведьма» Катлина, доведенная до безумия пытками инквизиции. С ней связаны «магические» эпизоды «Легенды»: видения Уленшпигеля, вызывающие в памяти жуткие, озадачивающие своей причудливостью фантасмагории Иеронима Босха и Питера Брейгеля.

Над миром работящих пчел и жертв высится в «Уленшпигеле» мир палачей, грабителей-шершней. Первых автор любит и



А. Кравченко. Иллюстрация к «Уленшпигелю» Костера

жалеет, вторых ненавидит. Он беспощаден в изображении Филиппа II, этого «коронованного паука с длинными ногами и разверстой пастью», к-рый сидит в мрачной твердыне Эскуриала и плетет паутину, чтобы запутать фландрский народ и высосать кровь из его сердца. Он беспощаден к хищным епископам и тучным монахам, мозги к-рых заплыли салом, к «великой матери людей»—католической церкви, пожирающей своих детенышей, всюду сеющей смерть и слезы, костры и дыбу. Сцены зверств инквизиции сделаны К. с поразительной силой (сожжение Клааса, суд над Катлиной и др.).

Но высшего патетизма К. достигает в изображении восстания гёзов. Это идейный узел произведения. Пафос борьбы особенно близок автору. В общем К. довольно верно

воспроизводит перипетии движения. Начатое дворянами в своих узко-сословных интересах, оно вскоре стало всенародным, причем на первый план выдвинулись общественные низы: масса городской и сельской мелкой буржуазии. К. отлично схватывает эту



Ф. Мазерель. Иллюстрация к «Фламандским легендам» Костера [1928]

массовость движения и высокий героизм его незаметных участников. Массовые сцены являются почти неизменным фоном «Уленшпигеля». Но, как известно, во Фландрии движение гёзов потерпело неудачу; оно было предано дворянством и крупной буржуазией, лишь только в силу своего размаха из национального стало перерастать в классовое. И Костер заставляет негодующего Уленшпигеля петь «песнь о предателях», одна из строф которой кончается словами: «Нас предали попы и баре. Корысть учила их предать. Песнь о предателях пою я». И Уленшпигель, сопутствуемый Неле, уходит жить в высокую сторожевую башню в ожидании тех времен, когда можно будет вновь вздохнуть воздухом свободы, повеявшим над Бельгией. Буржуазные критики и историки лит-ры, восхваляющие роман К. в качестве «национальной библии Бельгии», обычно замалчивают эту его социальную устремленность. Они предпочли использовать произведение К. во время мировой войны, для шовинистической агитации шедшей под знаком «немецких зверств».

Выше говорилось о близости К. к Рабле; в «предисловии совы» автор сам признается в этом. Близость эта проявляется в языке, полном архаизмов, отчасти в композиции, поскольку «Уленшпигель» подобно «Гаргантюа и Пантагрюэлю» представляет собой сплав комических новелл во вкусе фаблио (некоторые их них антиклерикальны: «Чудо св. Ремакля» и др.) с главами публицистического характера, с эпизодами, исполненными высокого драматизма (движение гёзов, инквизиция, сцены суда. У Рабле: «Остров пушистых котов»), в пристрастии к аллегорической маскировке мысли, в игре слов, в бойком диалоге—цепи отточенных, остроумных ответов (кн. 1, гл. XIV, XVI и др.) и проч. Наряду с этим в К., не ставившем себе в «Легенде» собственно реставраторских, чисто стилизационных целей, виден



Ф. Мазерель. Иллюстрация к «Фламандским легендам» Костера [1928]

и мастер XIX в., младший современник Э. Сю *(см.)*, подобно последнему обращающийся к технике романа тайн для сообщения большей эффектности имеющим агитационное значение эпизодам произведения, ценящий антитезы, местный колорит и т. п. В период торжества натурализма поэ-

тика К. не могла не казаться старомодной точно так же как идейное наполнение «Уленшпигеля» в эпоху борьбы промышленной буржуазии за политическую гегемонию не могло не казаться представителям официальной критики по меньшей мере неактуальным. Будучи идеологом той части современной ему интеллигенции, которая в процессе стремительного развития промышленного капитализма сошла на низшие ступени социальной лестницы, К. выступает обличителем сложившегося порядка. Однако пафос «Уленшпигеля» чужд какой-либо определенной классовой направленности. Ненависть К. к «грабителям-шершням», делающая его союзником широких слоев угнетенных, не ведет к конкретным социальным выводам. Став «жертвой», он всего лишь приблизился к «работящим пчелам», не порвав однако прежних классовых связей. Отсюда неустойчивость, противоречивость в мировоззрении Костера, борьба в нем различно направленных элементов, от религиозно-мистического осознания мира (магические эпизоды «Уленшпигеля») до идей мести за кровь угнетенных.

Библиография: I. Уленшпигель, изд. «Современные проблемы», М., 1916 (еще ранее в трех перев., 1915—1916); Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, перев., примеч. и вступ. ст. А. Г. Горнфельда, 2 тт., изд. «Всемирная литература», М.—П., 1919 (лучший перевод); др. изд. Гиз, П., 1920; изд. «Молодая гвардия», М., 1925 (оба изд. сокращены); изд. «ЗИФ», М., 1928.

II. Веселовская М., Старшие и одинокие новой бельгийской лит-ры (Ван-Гессель, Де Костер, Пирме), «Голос минувшего», 1913, IX; Фричев В. М., Национальная библия Бельгии, «Голос минувшего», 1915, I; Рецензии: Тугарин, «Книга и революция», 1920, III, IV; Степанов И., там же, 1920, VI (с критикой изд. «Всемирной литературы»); Запровская А., «Книгоноша», 1925, № 31—32; Desombiaux M., Premiers romanciers nationaux de Belgique, 1919.

Б. Пуришев

КОСТЕРИН Алексей Евграфович [1896—] — современный писатель, сын рабочего. Активный участник гражданской войны на Кавказе. Печатал свои рассказы в «Молодой гвардии», в 1923 — в альманахе «Молодогвардеец», в сборниках «Под знаком комсомола» за 1923 и в сб. «Перевал», членом которого состоял.

Рассказы К. преимущественно посвящены гражданской войне, отличаются напряженностью и красочностью, но это—пафос не борьбы, сознательно направляемой пролетарским авангардом, а всего лишь героизм необыкновенных одиночек. Приподнятый тон повествования в произведениях Костерина сплошь и рядом срывается в ходульность и риторику.

Библиография: I. Алая нефть, Рассказ, М., 1923; На изломе дней, Рассказы, Гиз, М., 1924; Восемнадцатый годочек, Повесть, М., 1924 (с дополн. Ю. Либединского: Алексей Костерин, Критико-биографическая заметка); На страже (Кавказские рассказы), Ростов н/Д., 1925; Под полярной звездой и др. рассказы, М., 1926; Осколки дней, Повести, М., 1926; Морское сердце, Собр. рассказов, М., 1927, и др.

II. Лежнев А., О группе пролетарских писателей, «Перевал», «Красная новь», 1925, III; Полякова М., Рецензия в «Красной нови», 1927, VII; Ревякин А., На литературном посту, 1927, X, и другие.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М.—Л., 1928.

КОСТОЛАНЫ Дезидер [Desider Kosztolany, 1885—] — венгерский писатель. Р. в семье директора гимназии. Почти все произведения Костоланы отражают его первые впечатления от провинциальной жизни. Работая в качестве журналиста в Будапеште, К. очень скоро приобрел известность как автор отделанных стихов (см. его сб. «Меж четырех стен», «Жалобы бедного ребенка» и т. п.). Творчество К. сформировалось под знаком разнообразных, главным образом поэтических направлений конца века: символизма, натурализма, неопарнассизма, неоромантизма и т. п. Состоя помощником редактора литературно-критического обозрения и сотрудником разных радикально-буржуазных органов, К. занимался и публицистикой. Во время мировой войны К. писал гл. обр. прозу: новеллы, эскизы, лит-ые и театральные очерки. При советской власти в Венгрии К. вел себя лойяльно, но это свое поведение он «искупил» впоследствии бесстыдной клеветой и реакционно-публицистической деятельностью, сделавшись одним из виднейших представителей контрреволюционной журналистики и вдохновителей белого террора. Вскоре он однако оставил публицистику и отдался в качестве «аполитичного писателя» исключительно лит-ой работе. В одном романе, действие к-рого происходит год спустя после падения советской власти, К. натуралистическими штрихами рисует лицемерную мораль националистически-буржуазной интеллигенции. Роман «Кровавый поэт», с архаической пышностью рисующий Нерона и его время, появился и на русском яз. (изд. «Время», Л., 1927) в переводе с немецкого. Тонкий наблюдатель и хороший стилист, Костоланы остается однако и как поэт и как прозаик лишь второстепенным в ряду писателей, группирующихся вокруг журнала «Запад».

Ш. Цобель-Лакни

КОСТОМАРОВ Николай Иванович [1817—1885]—известный историк, украино-русский поэт и беллетрист. Еще будучи студентом словесного факультета Харьковского университета, К. сблизился с кружком романтически настроенной украинофильской молодежи, сгруппировавшейся вокруг И. Срезневского, А. Метлинского и т. д. Близость к украинофилам определила круг дальнейших интересов и симпатий К., а также повлияла на лит-ые его опыты на украинском яз. К.—автор ряда стихотворений, вышедших под псевдонимом Иеремия Галка: «Украинские баллады» [1838], «Ветка» [1839], и драм: «Савва Чалый» [1838] и «Переяславская ночь» [1840] и др. Отдельные стихотворения К. на украинском и русском яз. печатались в современных альманахах («Сніп» и «Молодик»). Параллельно с литературным творчеством развивалась и научная деятельность К.: в 1842 К. представляет диссертацию «О значении унии в Западной России», которая по настоянию духовных властей была конфискована и сожжена; в 1844 он подает вторую диссертацию — «Об

историческом значении русской народной поэзии», где полностью отразились его нац. устремления. В 1846, после краткого пребывания учителем в провинции, К. назначается адъюнкт-профессором в Киеве и сближается там с П. Кулишем, Т. Шевченкой, В. Белозерским и др. членами «Кирилло-мефодиевского братства» *(см. «Украинская лит-ра»)*. За принадлежность к последнему К. был выслан в Саратов, где пробыл до конца 50-х годов. В это время К., не прерывая своих занятий по украинской истории, занимается



также и русской историей. В 1859 приглашается профессором Петербургского университета, вместе с Кулишем и др. принимая активное участие в журн. «Основа», специально посвященном Украине. С конца 60-х гг. К. становится во главе украинского кружка («Громады») в Петербурге и является общепризнанным вождем и идеологом «просветительства». Работая по преимуществу над историей Украины, Костомаров время от времени возвращается и к художественному творчеству: ему принадлежит ряд повестей [«Сын» (1864), «Кудеяр» (1875), «Холоп» (1878), «Черниговка» (1881) и др.], драма [«Кремуций Корд» (1862)]. Произведения на украинском яз. были изданы отдельной книгой: «Збірнік творів Іеремії Галкі» (Одесса, 1875).

В украинскую лит-ру К. вошел как представитель так назыв. молодого поколения романтиков, явившихся на смену первым зачинателям новой украинской лит-ры (Котляревский, отчасти Гулак-Артемовский) и внесших новые мотивы, сюжеты и лит-ые влияния в украинскую лит-ру. Панславистские настроения, подкрепленные личной близостью со славянофилами, определили специфические «общеславянские» мотивы и настроения в поэтическом творчестве К. Среди поэтического наследства К. выделяются две его драмы: «Савва Чалый» и «Переяславская ночь», опыты пересадки на украинскую почву жанра романтической драмы. Отметим также переводы и «перепевы» К. из Байрона, из чешских романтиков и т. д.

Политические и национальные требования К. отличаются крайней умеренностью. Еще в «Кирилло-мефодиевском братстве» Костомаров занимал едва ли не наиболее «правую» позицию. Украинскую литературу К. считал лит-рой простонародной, которая не должна даже и ставить перед собой каких-либо более серьезных задач, не должна стремиться стать в ряду европейских литератур. Эта концепция привела его позднее [в начале 80-х гг.] к резким выступлениям против переводов на украинский яз. Гоголя, против попыток расширить тематику украинской литературы за пределы чисто крестьянской тематики («Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова», ДВУ, 1928).

Библиография: I. Кроме названных выше произведений К. его стихотворения и драмы (украинские) собраны в кн. «Харківська школа романтиків», т. III, під ред. А. Шамрая, Харків, 1930; см. также «Чернігівка», Книгоспілка, 1929 (в этих изданиях и обстоятельные вступительные статьи).

II. Грушевский М. С., Из харьковских лет Н. И. Костомарова, «ЖМНП», 1908, № 4; Автобиография Н. И. Костомарова, под ред. В. Котельникова, Москва., 1922.

III. Сборн. «Литературное наследие», СПБ., 1890 (полн. список трудов). *И. Айзеншток*

КОСТРОВ Ефим Иванович [1750 или 1752—1796] — русский писатель XVIII в. Р. в Вятской губ., происходил из семьи экономических (государственных) крестьян. Переводчик и второстепенный поэт. Учился в Вятской семинарии, в «Московской славяно-греко-латинской академии», в Московском университете. Значение К. как самостоятельного поэта невелико. В первом периоде своего творчества он пишет ряд торжественных од на всевозможные события придворной и университетской жизни в обычном «классическом» духе. Во второй период он ориентируется на простоту и реализм. К. являлся одним из провозвестников сентиментализма *(см.)* («Клятва», «К пастуху», «К бабочке», «Лизете» и др.).

Значительную роль сыграл К. как переводчик ряда крупных произведений мировой лит-ры («Золотой осел» Апулея, «Илиада», «Песни Оссиана» Макферсона и др.); переводы эти стояли на высоте современных ему требований.

Библиография: I. Полн. собр. сочин. и переводов, 2 чч., 1802 (небрежно перепечатано А. Смирдиным, СПБ., 1849).

II. Морозов П. О., ст. о Кострове, в «Русской поэзии XVIII в.», под ред. С. А. Венгерова, вып. II, СПБ., 1893.

III. «Русская поэзия XVIII в.», под ред. С. А. Венгерова, вып. VI, СПБ., 1897 (список сочинений Кострова и перечень критических статей о нем); Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914.

КОСТРОВ Тарас [1901—1930] (псевдоним Александра Мартыновского)— критик и публицист; происходит из революционной социал-демократической семьи. Р. в царской тюрьме. В 1919 при деникинской диктатуре молодой К. был в числе организаторов большевистского подполья

в Одессе. Он создал подпольную типографию, возглавлял один из повстанческих отрядов и участвовал в одесском партийном руководстве. На первом этапе восстановления Донбасса К. как секретарь Луганского окружкома КП(б)У много сделал для поднятия топливного хозяйства и металлургии. Следующие этапы его работы — руководство киевской «Пролетарской правдой» и активнейшее сотрудничество в харьковском «Коммунисте». Здесь в борьбе за партийную линию К. проявил большой талант и страстный темперамент большевика-журналиста. Но его уменье творчески и напористо строить газету и личные способности публициста получили полное развитие позже в период трехлетнего руководства К. «Комсомольской правдой». Однако участие К. в «левацких» выступлениях группы Л. Шацкина — Б. Ломинадзе — Я. Стэна повело к некоторым искривлениям линии «Комсомольской правды», за что К. в конце 1928 был снят с поста редактора. Впоследствии К. признал свои политические ошибки. В 1929 К. редактировал журнал «Молодая гвардия» *(см.)*. После перерыва, вызванного болезнью, он создал новый тип журнала, посвященного зарубежной жизни («За рубежом»). В сентябре 1930, находясь в отпуску, К. заболел скарлатиной и, истощенный астмой, не смог побороть болезни.

Уже в «Комсомольской правде» К. уделял большое внимание классовой борьбе на культурном фронте. Вслед за критикой нерешительного в 1928—1929 руководства Главискусства К. выступил с рядом статей и докладов, лозунгом к-рых было превращение Наркомпроса в комиссариат культурной революции. Сравнительно небольшое лит-ое наследие его критических статей направлено на уяснение тех путей, к-рыми должна развиваться пролетарская лит-ра, чтобы не отставать от теоретических и практических потребностей пролетариата и его партии. К. разоблачил социальный смысл попыток превратить Чехова в революционера (ст. в «На лит-ом посту», 1929, IX), дав при этом четкую характеристику творчества величайшего выразителя интеллигентского бездорожья. К. один из первых поставил вопрос о типе коммуниста в нашей лит-ре («Молодая гвардия», 1929, № 1).

В статьях «Проблема моей свояченицы» и «Бригада Ермилова на пути в Рим» («Литературная газета») Костров подверг критике установки на «живого человека», «непосредственное впечатление», «действенный самоанализ» и «психологический реализм», дав тем самым толчок к развертыванию дискуссии о творческом методе современной пролетарской литературы. *Э. Л.*

КОСЫНКА Григорий [1899 —] — один из первых украинских послеоктябрьских беллетристов. Р. в Киевщине в бедной крестьянской семье. С детства служил батраком в помещичьих имениях и на сахарном заводе. Дебютировал в 1919 в советской газете «Боротьба» очерком «На буряки».

К. — писатель единой темы: украинского села, озаренного заревом гражданской войны. С особым мастерством показывает он кулацкую часть украинской деревни, а также бандитов и дезертиров. Современная критика видит в К. эпигона украинской импрессионистской крестьянской новеллы. Необходимо однако отметить, что формальные достижения Стефаныка, Васильченко и Коцюбинского находят у Косынки развитие и углубление.

К. — один из сильных лирических пейзажистов в ряду украинских современных писателей. Как художник он мастерски «иг-



рает» на контрасте между идиллическими пейзажами украинской природы и кровавыми эпизодами гражданской войны. Избыточное увлечение выстрелами, романтичностью и красочностью батальных эпизодов, некоторая эстетизация хищного и хитрого оскала бандитов и дезертиров зачастую заметно искажают общие перспективы, значительно ослабляют социальную характеристику, даваемую писателем своим персонажам. Высоко расценивая несомненное мастерство его сборника рассказов («В хлебах»), в котором отражен восьмилетний творческий путь писателя, марксистская критика наряду с этим обвиняет К. в излишней романтизации собственнически настроенного «крепкого мужичка», в подчеркнутом авторском «бесстрастии». Последние его произведения—«За воротами», «Политика»—говорили о преодолении К. нейтралистских настроений его первых психологических новелл и отходе от импрессионизма к крепкому социальному реализму. Зарисовывая крестьянку Марту в рассказе «За воротами», автор сочувственно прислушивается к настроению бедняцкой части деревни. В одном из наиболее сильных в художественном отношении рассказов Косынки—«Политика»—показан наряду с озверевшими ликами взбесившихся мелких буржуа образ спокойного, уверенного в себе

председателя комнезама, твердо проводящего классовую политику.

К. состоял членом киевских попутнических лит-ых организаций «Ланка» и «Марс», ныне же—вне организаций.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: На золотих богів, вид. «Слово», Київ, 1922; В житах, ДВУ, Харків, 1926; Политика, вид. «Маса», Київ, 1927; В хлебах, Избранные рассказы, перев. Зин. Тулуб, с предисл. А. Лейтеса, Гиз, М., 1930 (Творчество народов СССР), и другие.

II. Савченко Я., Поети і белетристи, Харків, 1927; Якубовський Ф., Від новели до роману, 1929.

III. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури (1917—1927), том I, Харків, 1928.

А. Лейтес

КОТЛЯРЕВСКИЙ Иван Петрович [1769—1838] — знаменитый украинский писатель, зачинатель новой украинской литературы. Сын мелкого канцеляриста, Котляревский воспитывался в Полтавской семинарии, по окончании к-рой некоторое время учительствовал у богатых помещиков, затем был на военной службе, принимал участие в кампании 1806—1808. Лит-ой славой К. обязан поэме «Перелицованная Энеида» и пьесам: «Наталка-Полтавка» и «Москаль-чарівник» (Солдат-волшебник). Особой известностью пользовалась «Перелицованная Энеида» К., чрезвычайно быстро распространившаяся по Украине во множестве списков, сопровождаемая добавлениями и «исправлениями» читателей. До 1798 поэтом были написаны первые три части «Энеиды», к-рые и были изданы [1798] без ведома автора с одного из многочисленных списков; это же издание было повторено в 1808. В 1809 сам К. издал уже четыре части, внеся ряд изменений в опубликованный ранее текст. Последние части, пятая и шестая, были написаны



в первой половине 20-х гг., и первое полное издание «Энеиды» появилось уже после смерти автора (Харьков, 1842). Написанная под несомненным влиянием «Энеиды, вывороченной наизнанку» [1791], Осипова, имевшей значительный успех в конце XVIII и начале XIX вв. среди провинциального мелкого и среднего дворянства, к к-рому принадлежал и К., «Энеида» последнего создалась под влиянием сентиментальной традиции предшествовавшей украинской и рус-



Нарбут. Иллюстрация к «Энеиде» Котляревского (Киев, 1918)

ской лит-ры того времени. Писавшаяся в течение 30 лет «Энеида» не представляет единства в стилистическом отношении. Бурлескный стиль *(см. «Бурлеска»)* часто перебивается сентиментальными веяниями, характерными для русской литературы 10-х—20-х гг. XIX века.

Старая народническая традиция, исходя из общих предпосылок об украинской литературе как лит-ре демократической по преимуществу (*см. «Ефремов»*), утверждала наличие демократических тенденций в «Энеиде». Основанием для подобных утверждений послужили главным образом сцены сошествия Энея в ад, где среди грешников помещены и «паны», к-рые «людям льготи не давали і ставили їх за скотів». На самом деле отношения К. к панству определяются не социальным критерием, а моральным: плохи не вообще паны, но паны, издевающиеся над своими крепостными; подобного рода «демократизм» прекрасно уживался с крайним консерватизмом и даже сервилизмом, примеры к-рого можно найти и в «Энеиде». Тем не менее «Энеида» К. сыграла огромную роль в развитии украинской лит-ры. Подражали ей и использовали ее как тематически, так и стилистически писатели разных направлений на протяжении всей первой половины XIX века.

Ближайшим поводом к написанию пьес К. послужила опера-водевиль князя Шаховского «Козак-стихотворец», представляющая Украину в неп авдоподобном юмористическом виде и ко еркающая украинский яз. Обе пьесы К., ч исанные на украинском яз., были приняты публикой восторженно, быстро разошлись в массе списков. «Наталка-Полтавка» (впервые издана в 1838) и «Москаль-чарівник» (изд. в 1841) до сих пор не сходят со сцены.

Изучение К., несмотря на обширность лит-ры о нем, только начинается. А между тем необходимость марксистского анализа его творчества особенно ощутительна теперь, когда возобновились попытки националистов (Мих. Марковский) исказить подлинное лицо поэта в угоду узко шовинистическим шаблонам и схемам. «Борьба за Котляревского», подобно борьбе за правильное понимание ряда других украинских писателей-классиков (Шевченко, Кулиш, Франко, Леся Украинка, Квитка, Коцюбинский и т. д.), ставится в порядок дня украинского литературоведения.

Библиография: І. Енеїда, ред. и вступ. статья І. Айзенштока, вид. «Книгоспілка», 1927; Твори, Київ, 1928.

П. Стешенко И., И. П. Котляревский и Осипов в их взаимоотношении, «Киевская старина», 1898, № 7—8; Его же, И. П. Котляревский в свете критики, «Киевская старина», 1898, №№ 7, 8, 9, 10; Житецкий П., «Энеида» Котляревского и древнейший список ее в связи с обзором малорусской литературы XVIII в., Киев, 1900; Стешенко И., Иван Петрович Котляревский, автор украинской «Энеиды», Киев, 1902; Павловский И., И. Котляревский, «Пошана», сб. Харьковск. ин-та филол. о-ва, т. XVIII, 1909; Зеров М., Нове українське письменство, 1924; Музичка А., До початків нової української літератури, «Червоний шлях», 1925, № 1—2; Оксман Ю., К истории опубликования «Энеиды» И. П. Котляревского, «Атеней», 1926, III; Филипович П., Нові праці про Котляревського, «Життя й революція», 1926, XII; Его же, Переклад Котляревського з Сапфо, «Записки Істор.-філольог. відділу ВУАН», 1927, XII—XIX; Марковський М., Найдавнішни список «Енеіди» І. П. Котляревського й де які думки про ченегу цьогу твору, Київ, 1927; Рулін П., І. П. Котляревський, театр його часу, «Рання українська драма», 1927; Коряк В., Нарис історії української літератури, 1927; Айзеншток Й., Студії над текстами І. Котляревського, «Записки істор.-філольог. відділу ВУАН», 1927, X.; Перетц В., До історії тексту «Наталки-Полтавки» І. П. Котляревського, «Литература», зб. I, 1928; Айзенштоκ І., Котляревський як поет, вступ. ст. до вид. «Енеіди», Київ, 1928; Его же, Українські практисі, т. I, ст. «Котляревщина».

III. Комаров М., Бібліографічній покажчик видань Котляревського, творив та писань про нього, «Збірник на вічну память Котляревському», Київ, 1901 (там же дополнения С. Ефремова); Горецький А. М., Іван Котляревський, Бібліографія (1904—1928), Одесса, 1928. *И. Айзеншток*

КОТЛЯРЕВСКИЙ Нестор Александрович [1863 — 1925] — литературовед, академик. Ученик И. П. Житецкого по Киевской коллегии Павла Галагана и Н. И. Стороженко по Московскому университету, К. завершил филологическое образование в Сорбонне у Г. Париса и Поля Мейера. После переезда в Петербург [1890] близкие отношения к А. Н. Пыпину *(см.)* оказали влияние на историко-литературные и общественные взгляды К. Примыкая по своим методологическим воззрениям к культурно-историческому методу *(см. «Метод культурно-исторический»)*, К. не принадлежал однако к числу его последовательных адептов: в научных работах его много эклектики. Литературу К. принимал как «правдивую летопись» целого ряда сменявших друг друга поколений. Хотя К. и заявлял, что «история литературы есть прежде всего история художественного творчества», что историку лит-ры надлежит «восстановить историю творчества художника и историю развития словесного искусства вообще», однако на деле работы его посвящены развитию «общественных идеалов», «политических мыслей и поэтических грез». Оценивая с такой «культурно-исторической» точки зрения факты русской и западной литератур, К. подобно большинству сторонников этого метода видел в истории лит-ры один из способов пропаганды «освободительных начал». Этот кадетского толка либерализм в соединении с художественностью изложения и создал главным образом ему популярность. Котляревский был одним из основателей и первым директором Пушкинского дома.

Библиография: I. Главные труды К.: Очерки новейшей русской литературы. I. Поэзия гнева и печали, М., 1890; М. Ю. Лермонтов, СПБ., 1891 (изд. 5-е, 1915); Мировая скорбь в конце прошлого и начале нашего века, СПБ., 1898 (изд. 3-е, 1924); Н. В. Гоголь, СПБ., 1903 (изд. 4-е, 1915); Декабристы, СПБ., 1907; Старинные портреты, СПБ., 1907; Литературные направления Александровской эпохи, СПБ., 1907 (изд. 3-е, 1917); Рылеев, СПБ., 1908; Канун освобождения, П., 1916; Пушкин как историческая личность, 1925. Полный список работ в книге «Памяти Н. А. Котляревского», Л., 1926.

II—III. Словарь членов Об-ва любителей российской словесности, М., 1911; Материал для биографического словаря действ. членов имп. Академии наук, ч. 1, П., 1915; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, М.-Л., 1924; Королицкий М. С., Н. А. Котляревский, Л., 1925; Памяти Н. А. Котляревского. Сотрудники Пушкинского дома Акад. наук, Л., 1926. *П. Б.*

КОУПЕР Вильям [William Cowper, 1731—1800] — английский поэт. Р. в обедневшей аристократической семье, сохранившей однако свои традиции. С детства одержимый депрессивным психозом, часто переходившим в манию преследования, К. провел всю жизнь частью в доме умалишенных, частью в глухой провинции под надзором родственников и друзей. Этими индивидуальными особенностями психики К. критики пытаются объяснить все его творчество. Однако значение этих черт не следует преувеличивать. Основные мотивы произведений К. характерны для переходного периода от классицизма к романтизму. Время, в к-рое жил К., характеризовалось переходом английского хозяйства к новому капиталистическому способу производства, сопровождавшемуся обостренной классовой борьбой. Буржуазия победоносно наступала. Ее рост и укрепление вызвали к жизни новую буржуазную литературу, представлявшую по форме и содержанию антитезу литературе аристократии. Изменения способа производства и соотношения классовых сил отразились в мировоззрении аристократии. Ее потянуло к природе, к простым людям («Времена года» Томсона, «Ночные думы» Юнга,

«Элегии» Грея, «Оды» Коллинса и др.); в аристократической лит-ре зазвучали мотивы тоски, разочарования, меланхолии — первые элементы дворянской романтики, нашедшие свое наиболее яркое выражение в творчестве Вордсворта, В. Скотта, Уолполя и Байрона.

Творчество К. весьма типично для аристократической лит-ры переходного периода. Первый томик его «Поэм» [1782], еще классический по форме, уже содержит несколько произведений, знаменующих попытку освобождения от классического канона. Его следующее произведение «The Task» [1785], написанное белыми стихами, берет объектом изображения обыкновенного человека, провинциального обывателя, страсти и переживания к-рого, вопреки традициям классицизма, изображает поэт. Впрочем в этой поэме не исчезли еще окончательно некоторые чисто формальные черты классицизма, хотя напр. картины сельской природы уже мало отличаются от «Времен года» Томсона. К книге приложена «Баллада о Джоне Джильпине», уже чисто романтическая как по форме, так и по содержанию. Начав с усвоения манеры классиков — Драйдена и Попа, Коупер пришел к романтикам, главным образом к Вордсворту и В. Скотту, с которыми у него много общих черт. Коупер известен еще переводами на английский язык итальянских и латинских стихов Мильтона, ряда французских и древнегреческих поэтов, в том числе Гомера, а также своей обширной перепиской, высокая художественность которой не раз отмечалась исследователями.

Библиография: I. Наиболее полное собр. сочин. К. издано Соути в 15 тт., 1834 — 1837; переиздано в Bohn's Library, 1853—1854. Другое, менее полное, но лучше обработанное: Grimshawe, 8 vv., 1835. Кроме того изданы: Aldine, 1865; Globe, 1870; «T. Wright edited Correspondence» in 4 vv., 1904; Bailey, 1905; Millford, 1907.

II. Hayley W., Life of Cowper, 12 vv., 1809 (4-th ed., 4 vv., 1812); Smith Goldwin, English men of letters series, 1880; Wright T., Life of Cowper, 1892 (2 ed., 1921); см. также три очерка о К. Сент-Бёва, Causeries du Lundi, t. II.; Payne J., Newton-Cowper Centenary, 1907; Hurdis J., Letters to William Cowper, 1791 — 1794, 1927. *С. Бабух*

КОХАНОВСКАЯ — псевдоним известной писательницы 50-х годах Н. С. Соханской *(см.)*.

КОХАНОВСКИЙ Ян [Jan Kochanowski, 1530—1584]—один из самых крупных польских поэтов до Мицкевича, шляхетского происхождения, учился в Краковском университете, затем за границей в Венеции, в Падуе и Париже, где познакомился с Ронсаром, Петраркой, Ариосто, под влиянием к-рых К. вопреки господствующей латыни в польской лит-ре начал писать на родном яз. Правда, совсем освободиться от влияния латыни, считавшейся языком дворянства, ему не удалось, но главные его произведения написаны на польском яз., в к-ром однако чисто национальные элементы сочетаются с элементами классицизма.

Многие из произведений К. посвящены общественно-политическим событиям («Согласие», «Сатир» и др.). Они выражают взгляды консервативного, приверженного к католицизму дворянства. Одна из его лучших поэм «Знамя» [1569] посвящена описанию акта покорности, принесенной королю Зигмунту I князем прусским Альбрехтом, владельцем земель бывшего тевтонского ордена. Весьма интересна в этом отношении и написанная им значительно позже драма «Отказ греческим послам» [1578], изображающая посольство Менелая в Трою с требованием вернуть похищенную Парисом Елену, к-рое отклоняется из-за национального тщеславия. Герой драмы — резонер Антенор—пропагандирует патриотизм, стоящий выше частных интересов. Это в лит-ом отношении весьма совершенное произведение относится уже ко второму, самому блестящему периоду творчества К. К нему же относятся перевод К. псалмов Давида [1577], несравнимый в художественном отношении ни с одним из предшествовавших ему или последовавших за ним переводов, и «Трены» [1578], написанные по поводу смерти его дочери, произведение, вызвавшее множество подражаний. Наконец уже в год смерти поэта вышло собрание шутливых стихотворений, часть к-рых весьма вольного содержания. Кохановский уже при жизни считался своими современниками «королем польских поэтов» и вызвал много подражаний. В период упадка польской культуры [XVII и XVIII веков] произведения его были почти совершенно забыты и снова стали популярными в станиславовскую эпоху культурного и общественного возрождения Польши *(см. «Польская литература»)*.

Библиография: На русск. яз.: Не теряй надежды, перев. В. Бенедиктова; Из безделок, перев. Н. Берга, см. Гербель Н. В., Поэзия славян, СПБ., 1871. Главные произведения К.: Zgoda, 1562; Satyr, 1563; Szachy, 1566; Proporzec, 1569; Psałterz Dawidów, 1577; Odprawa, posłów greckich, 1578; Treny, 1580; Jazda do Moskwy, 1583; Fraszki, 1584; «Odprawa», изд. в Варшаве, все остальное — в Кракове. Полное собр. сочин. К. вышло в 1844 в Варшаве. *Г. К.*

КОЦ Аркадий Яковлевич [1872 —] (псевдонимы: А. Данин, А. Бронин, А. Шатов) — пролетарский поэт. По окончании горного училища служил в шахтах Подмосковного и Донецкого угольных бассейнов. В 1897—1902 жил в Париже, где окончил горный институт и сблизился с революционной эмиграцией. В 1903 вступил в РСДРП, вел пропагандистскую и агитационную работу в Мариуполе и Одессе. В 1907—1914 — вне партий, в 1914 — 1920 — меньшевик, с 1920 — на советской платформе. В 1902 опубликовал в заграничном соц.-дем. журнале два стихотворения, вошедших в историю пролетарской поэзии и рабочего движения: первый перевод на русск. яз. «Интернационала» — в настоящее время общепринятый («Вставай, проклятьем заклейменный»), и «Песнь пролетариев» («Мы марсельезы гимн старинный»), в свое время широко популярную. В 1907 изд-во «Наш голос» выпустило сб. стихотворений К. «Песни пролетариев», за подписью «Д-н». Книга эта — один из первых в России сборников стихов пролетарского поэта—была немедленно кон-

фискована. Продолжая формальные традиции революционно-демократической поэзии разночинцев и не выходя во многих стихотворениях за пределы общедемократической идеологии, К. в «Майской песне», «Клятве» и особенно «Песни пролетариев» дал ранние образцы классовой пролетарской поэзии. К. перевел также пьесу О. Мирбо «Дурные пастыри» и издал несколько политич. брошюр.

Библиография: I. Песни пролетариев, 1907.
II. Соколов А., Рабочий читатель, 1925, V; Поссе В., На жизненном пути; Лелевич Г., Один из зачинателей, «Новый мир», 1930, X; Бонч-Бруевич В. Д., Автор «Интернационала», «На лит. посту», 1931, II. *Г. Л.*

КОЦЕБУ Август Фридрих Фердинанд [August Friedrich Ferdinand Kotzebue, 1761—1819]—немецкий писатель. По образованию юрист. В 1781 приезжает в Петербург, поступает на русскую службу, получает дворянство. До конца жизни К. поддерживал связь с царской Россией: в 1811—1814 в качестве публициста отстаивал интересы царизма против Наполеона, некоторое время исполнял обязанности русского консула в Кенигсберге, на деньги царского правительства издавал в Веймаре, позднее в Мангейме, «Лит-ый еженедельник», в к-ром вел борьбу с буржуазным либерализмом, наконец, в качестве платного агента доставлял русскому правительству сведения о внутреннем положении Германии. В 1819 гибнет от руки студента Зандта, закалывающего Коцебу как врага свободы и приспешника самодержавия.

Лит-ое наследство К. огромно (свыше 200 произведений). К. писал стихи (в 1818 вышли 2 тт. его стихов), романы, новеллы. Но главный успех выпал на долю его многочисленных драм и комедий, сделавших имя К. хорошо известным в Европе. Основание славы К. положила его сентиментальная драма «Menschenhass und Reue» («Ненависть к людям и раскаяние», 1787), за к-рой последовали: «Бедность и великодушие» [1795], «Испанец в Перу» [1796], «Клеветник» [1798] и др. К. становится властителем немецкой сцены. Широкие круги мещанства с восторгом принимают его драмы, особенно фарсы («Немецкое захолустье», «Проделки пажа», «Два Клингеберга», «Козел» и мн. др.), не лишенные занимательности, написанные живым, бойким яз., изобличающие в авторе незаурядный комедийный талант; в своих драмах К., прокламируя добродетель, рисует порок в достаточно привлекательном виде. Отвлекая своим творчеством бюргерство от борьбы за новый буржуазный строй, при случае высмеивая «патриотов» и либералов, Коцебу тем самым оказывал услуги европейской реакции.

Библиография: I. Свыше ста тридцати произведений К. значатся переведенными на русск. яз. по «Росписи российским книгам для чтения из библиотеки Александра Смирдина» (сост. В. Г. Анастасевич), СПБ., 1828. Были и позднейшие переводы. Полн. собр. сочин., Лейпциг, 1840—1841 (изд. 2-е, 1868); Избр. сочин., 1873.
II. Rabany G., Kotzebue, sa vie et son temps, ses œuvres dramatiques, P., 1893 (изд. 2-е, 1903); Jaekh G., Studien zu Kotzebues Lustspieldrama, 1899. *Б. П.*

КОЦОЕВ Арсен — осетинский писатель, один из основоположников осетинской прозы. Рассказы его «Пятнадцать лет», «Бывает и так» и др. переведены и на русский яз. К. — попутчик, он принадлежит к тем одиночкам из старых осетинских писателей, к-рые восприняли Октябрьскую революцию «постольку, поскольку». Низвержение царизма они встретили с восторгом, но к классовой борьбе отнеслись отрицательно, не признавая за пролетариатом руководящей роли. Для них характерна тяга «к единой Осетии». В творчестве К. особенно ярко сказалось это попутническое колебание: то он приближается к современности, нанося удары окружающему невежеству, религиозным и бытовым предрассудкам («Черное облако», «Бывает и так» и некоторые другие), то выступает против нового быта, клевеща на комсомольскую молодежь. Коцоев—один из лучших стилистов в осетинской литературе. Его рассказы вышли отдельными сборниками.

Библиография: На осетинском яз.: Рассказы, Цхинвали, 1924; Сборник рассказов, Центриздат, 1927; Ряд рассказов напечатан в журн. «Фидиог». *А. Б.*

КОЦЮБА Гордий Максимович [1892 —] — современный украинский беллетрист. Родился в крестьянской семье, получил высшее образование на юридическом факультете Ленинградского (тогда С.-Петербургского) университета.

Печататься начал в 1919 в украинских советских изданиях. К. — один из лит-ых соратников В. Блакитного (Еллана) — непосредственно примыкает к группе зачинателей украинского пролетарского лит-ого движения («Перших хоробрих»). Начав свою литературную деятельность в период господства так наз. «червонного символизма» и космической лирики, К. постепенно отходит от космизма и символизма и приближается к психологическому реализму (сборник «Свято на буднях» посвящен советскому быту, рассказ «Біля гудків» — заводскому). Сравнительно мало печатавшийся прозаик, Коцюба особенно активно выявил свой творческий рост в последнем сборнике рассказов «Заговор масок». Рассказы этого сборника пользуются большой популярностью. К.—один из основоположников группы «Гарт», вместе с ядром этой организации вступил в «Ваплите», где и пробыл вплоть до ее самоликвидации.

Библиография: I. На межі, Харків, 1924; Біля гудків, Харків, 1925; Свято на буднях, 1926; Змова масок, 1929.
II. Майфет Гр., Природа новели, т. II, 1929.
III. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури, т. I, Харків, 1928. *А. Л-с*

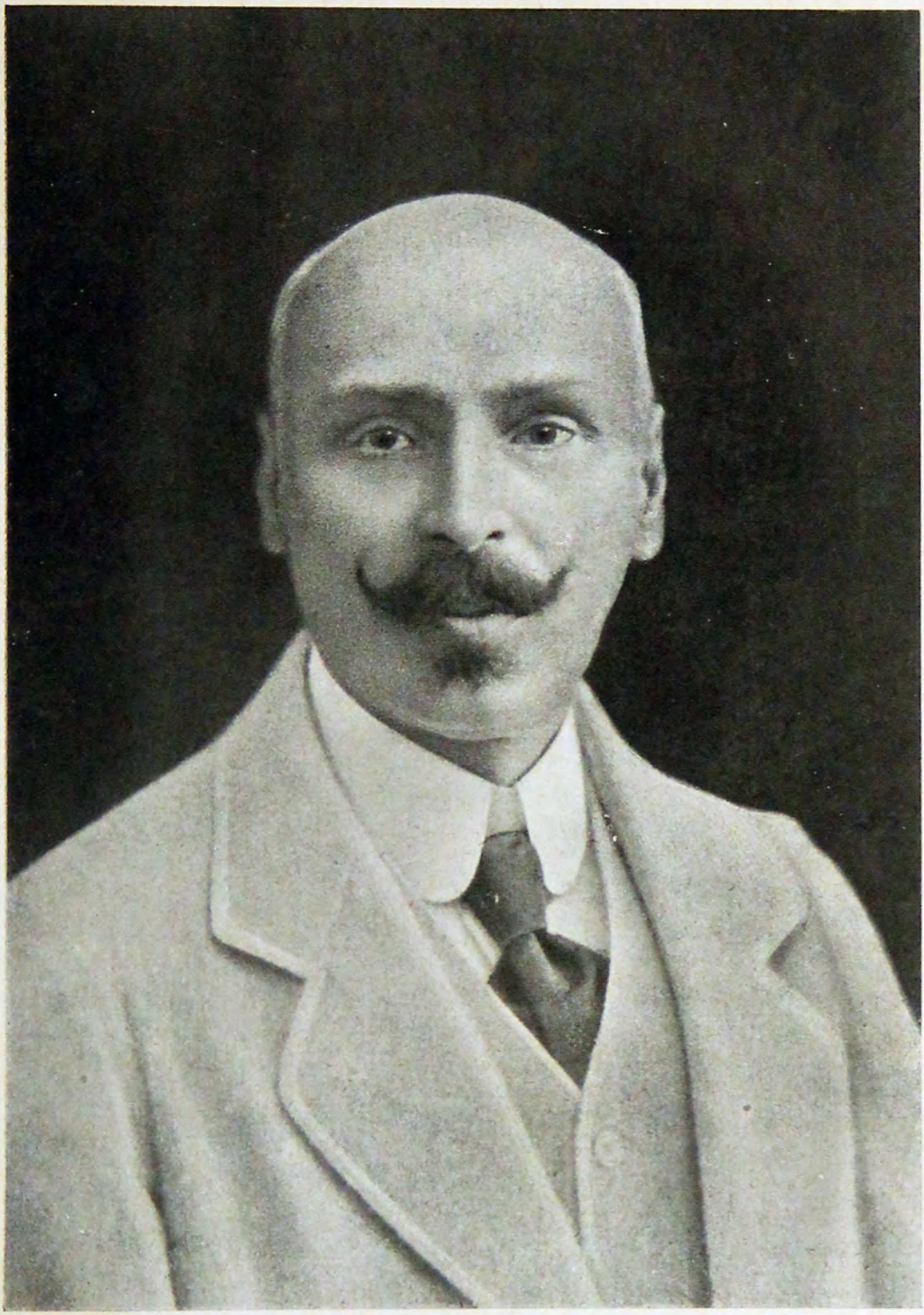
КОЦЮБИНСКИЙ Михаил Михайлович [1864—1913]—знаменитый украинский писатель. Р. в Виннице в бедной семье мелкого чиновника; детство провел в украинских местечках и селах Подолии, по месту службы своего отца. В 1880 окончил духовное училище—бурсу (в Шаргороде, б. Каменец-Подольской губ.); продолжать образование ему не удалось, т. к. он должен был заботиться о своей большой семье (отец к

этому времени лишился работы, мать ослепла). Это принудило будущего писателя заняться после переезда семьи в Винницу частными уроками, а знания свои усиленно пополнять самообразованием. Еще в детстве К. увлекался украинской, а также и русской народнической литературой, кроме того читал и увлекался Фурье, Фейербахом и др. Живя в Виннице, К. установил связи с народнически настроенной молодежью; это обратило на себя внимание полиции, которая рано начала его преследовать (произвела у него обыск, взяла подписку о невыезде и лишила его права поступить на службу, так что К. занимался преимущественно частными уроками). В 80-х гг. К. участвовал в «хождении в народ». К этому времени относятся его первые лит-ые опыты: «Андрий Соловейко, або вчення світ, а невчення тьма» [1884] и позднейшие — «21 грудня, на введення», «Дядько та тітка». Они написаны под сильным влиянием украинских писателей: Марко Вовчка *(см.)*, в особенности Ив. Нечуй-Левыцкого *(см.)* и др. В этих — еще ученических—произведениях К. проводит свои народнически-просветительские взгляды. В конце 90-х гг. К. решает вплотную заняться литературной работой, совершает поездку в Западную Украину (Галицию). Здесь он сходится близко, минуя радикально-демократическое и революционное течения [Иван Франко *(см.)*, М. Павлик и др.], с представителями и печатью так наз. народовцев (националистическое и оппортунистически-соглашательское, лойяльное по отношению к австрийской монархии направление, отражающее идеологию западно-украинской буржуазной интеллигенции). К. начал сотрудничать в их журналах «Дзвінок», «Зоря» и др., где помещал рассказы и стихи для детей и основные произведения первого периода своей литературной деятельности (на Украине, в условиях Российской империи, украинские печатные органы были запрещены). Литературные выступления дали возможность К. связаться с некоторыми деятелями национально-культурного движения (М. Комаровым и др.); последние и помогли ему устроиться на службу. С 1892—1897 К. работает в комиссии по борьбе с филоксерой, сначала в Бессарабии, а потом в Крыму. Занимаясь в этот период литературой, он одновременно принимает участие в нелегальной националистически-культурнической организации (так наз. «Братство Тарасівців»), не проявившей впрочем себя ни общественной активностью, ни четкостью платформы и вскоре развалившейся. В идеализированном виде задачи этого братства представлены в сказке Коцюбинского «Хо». Оставив по болезни филоксерную комиссию, К. переходит на газетную работу в качестве заведывающего конторой издательства и ответственного лит-ого сотрудника газеты «Волынь» (в Житомире). Беспринципная и материально необеспеченная провинциальная газета не удовлетворяет К.; он скоро ее бросает и переезжает на постоянное жительство в Чернигов, где с трудом получает место статистика в губернской земской управе. Там он и служит почти до самой своей смерти.

В общественно-политической жизни Коцюбинский непосредственно и сколько-нибудь активно себя не проявлял, если не считать его деятельности в качестве председателя в Черниговском филиале просветительного общества «Просвіта». Зато он активно проявил себя на литературном фронте как борец со старыми сентиментально-этнографическими традициями в украинской беллетристике. Народник-реалист в начале своего творчества, К. впоследствии—носитель нового направления в украинской лит-ре — импрессионизма. Такой переход обусловливается тем выжидательно пассивным, — «созерцательным» положением, в к-ром очутилась мелкобуржуазная интеллигенция, потерпевшая крах в своих националистически-народнических надеждах и идеалах, в связи с быстрым ростом капитализма. Новые соотношения сил в классовой борьбе привели к расслоению в самой мелкобуржуазной интеллигенции, к-рая в борьбе двух основных сил играла весьма двойственную и притом не руководящую роль. Эти условия открыли путь для новых лит-ых влияний на К. зап.-европейской и русской лит-р (Гюи де Мопассан, скандинавцы, Чехов, отчасти Андреев и др.). В опубликованном недавно письме к виднейшим писателям, подписанном также его приятелем, писателем М. Чернявским, с которым К. совместно издавал лит-ый альманах, он подчеркивает, что настало время покончить с ограниченностью и провинциальной тематикой украинской лит-ры, с описанием сельского быта,—вообще села; что украинскому писателю необходимо приняться за обработку тем философских, социальных, психологических, исторических и т. д.

Утомительная служба, которая являлась почти единственным средством к существованию писателя (литературные гонорары его были чрезвычайно мизерны), надорвала и без того слабое здоровье К.: он очень часто болел. Для лечения и отдыха ему приходилось путешествовать по Европе (Германия, Австрия, Швейцария, Италия); в последние годы перед смертью он лечился на острове Капри, где подружился с Максимом Горьким. Служба и болезнь помешали лит-ой плодовитости К. Только в 1911 украинское Общество помощи украинской литературе, науке и искусству назначило писателю двухтысячную годовую стипендию, обязав его оставить службу. Однако тяжелая болезнь привела писателя к преждевременной смерти, не дав ему закончить ряда начатых произведений.

Творчество К. разделяется на два периода: первый охватывает повести и рассказы 90-х гг., когда К. писал в народническом духе и реалистическом стиле, и второй—от 90-х гг. до смерти, когда писатель проявил себя большим мастером-импрессионистом и



М. М. КОЦЮБИНСКИЙ

написал большинство своих сочинений. Между этими двумя периодами был, разумеется, «переходный» этап, но специально выделять его не приходится. К сочинениям первого периода относятся: повесть «На віру», рассказы «П'ятизлотник», «Ціпов'яз», «Хо», «Для загального добра», «Пекоптьор», «Відьма» и др., а также несколько рассказов для детей («Харитя», «Маленький грішник» и др.). Крестьянин, его быт, морально-этический и культурный уровень, с одной стороны, и задачи национальной интеллигенции по отношению к народу, способы и неудачи разрешения этих задач—с другой—вот в основном тематика первого периода. Несложный сюжет, реалистически-повествовательный, простой рассказ все более и более художественно совершенствуется, яз. становится красочным, музыкальным. Эти качества он культивировал под влиянием таких украинских писателей, как упоминавшийся Нечуй-Левыцкий, а также Панас Мырный *(см.)*. Правда, уже с самого начала у К. обнаруживается кое-где характерная для второго периода творчества манера импрессионистского письма: изображение природы и более глубоких психологических переживаний персонажей, в частности состояния безвыходности (напр. Олександра в повести «На віру», Семен Ворон в рассказе «Ціпов'яз» и особенно Тыхович в рассказе «Для загального добра»). В этих произведениях писатель исходит из того положения, что в обрусевшем и потонувшем в болоте разврата и борьбы за наживу городе нечего искать общественного спасения: не хватит сил. Взоры писателя тянутся к родному и любимому селу, темному, забитому, некультурному, в к-ром однако кроются необходимые для создания лучшего строя элементы. Он изображает доброту крестьян-бедняков, их морально-этическое превосходство (в рассказах «П'ятизлотник», «Помстився»); в неиспорченном господской и городской культурой крестьянстве живы еще национальные, морально-этические традиции, тяготение к социальной «правде-справедливости». Искатели этой «правды-справедливости», новой жизни изображены в рассказах: «Ціпов'яз», «По-людському». Наиболее ярко народническая, субъективно-социологическая концепция К. нашла отражение в рассказе «Ціпов'яз». Стоя на точке зрения народнического положения, что всякий крестьянин крестьянину брат, К. в то же время замечает и экономическое неравенство и взаимную вражду между крестьянами. Он пытается художественно раскрыть в рассказе генезис данного явления. Для этого писатель сталкивает в одной семье два противоположных начала крестьянской жизни: отец, когда-то живший при господском дворе и заразившийся господским пренебрежением к мужику и всему мужичьему, передает эти свои привычки одному из сыновей—Роману. Последний, окончив русскую школу, своекорыстно пользовался своими знаниями. Им противопоставляется мать, бывшая крепостная, сохранившая чувство ненависти к господам и любовь к родному, национальному, к справедливости. Она прививает эти качества младшему из сыновей—Семену. Неодинаковое воспитание приводит к тому, что Роман становится впоследствии богатеем с мироедскими тенденциями, а Семен—батраком со склонностями к общественной деятельности и к исканию «правды-справедливости». Таков идеалистический (субъективно-социологический) генезис писателя. Каковы же предпосылки социальных исканий Семена? Во-первых, несправедливый раздел земли, вызвавший крайнюю нужду крестьянства; во-вторых, вера в справедливость царя; в-третьих, боязнь братского кровопролития, т. е. революции, в которой может погибнуть «справедливость». Все это толкает пытливого батрака обратиться к царю с петицией о земле, о справедливости. В ответ он получает от пристава несколько кровавых пощечин. Еще раньше брат Роман поджигает избу и хлеб Семена и за долги отбирает у него землю. Семен таким образом теряет веру в царя, а также и брата; его постигает полное разочарование. К. не разделяет веры своего героя в царя, но у него, как и у Семена,—боязнь революции и вера в «правду-справедливость». Кроме того у него есть то, чего нет у Семена,—вера в единственную силу, которая могла бы помочь украинскому селянину, в молодую народолюбческую украинскую «национальную» интеллигенцию. О последней говорится в сказке «Хо». Здесь фантастическая фигура—дряхлый дед Хо—навевает ужас и страх на различных представителей интеллигенции. Этот страх—извечная психологическая категория, к-рая стоит на пути общечеловеческого прогресса. Это чувство страха прививается интеллигенции с детства и культивируется ненормальными общественными условиями; оттого интеллигенция и труслива. Лишь бесстрашные единицы двигают прогресс, культуру и т. д. Изображая таких бесстрашных, «смелых» украинских интеллигентов, писатель направляет однако всю энергию их и националистические помыслы на мирную культурническую работу (сберегательная и кредитная касса, борьба за трезвость, школа, народное чтение, агрономические, медицинские советы для крестьянства и т. д.). В сказке «Хо» перед нами фактически развернутая программа буржуазного националистического культуртрегерства украинской интеллигенции в деревне, художественное отображение идеалов упоминавшегося «Братства Тарасівців». Эта сказка красноречиво свидетельствует о временном и частичном буржуазном идеологическом пленении К., к-рый по существу своему был выразителем мелкобуржуазных социальных стремлений; с другой стороны, она показывает те глубокие противоречия, в к-рых запуталось народничество к концу прошлого века. Такова была народническая действительность в ее практике и теории. И следующий

шаг Коцюбинским был сделан в направлении болезненного изживания прежних народнических иллюзий. Опыт собственной работы на филоксере (борьба с ней, печальные результаты этой борьбы) К. использовал в рассказах—«Для загального добра», «Филоксера». Руководитель филоксерской экспедиции Тыхович, видя, что царское правительство жалеет деньги на борьбу с филоксерой и очень мало заботится о бедных молдаванских крестьянах, теряет веру в возможность работать для общего блага. Писатель приходит к выводам, которые противоположны выводам его сказки «Хо». Рассказ «Филоксера» отражает настроения мелкобуржуазной интеллигенции, к-рая к тому времени в связи с развитием капиталистических отношений теряла веру в народнические идеалы. Националистические чаяния мелкобуржуазной интеллигенции не могли найти удовлетворения, и ей осталось только пассивно выжидать. В литературе эти новые социальные веяния сказались в бегстве писателей от действительности в экзотику и в зарождении нового стиля—импрессионизма, соответствующего пассивной, созерцательной направленности художника. Родоначальником последнего в украинской лит-ре и является К. Старая тематика—село и его обитатель — перестает занимать К. Она кажется ему провинциальной, ограниченной, сковывающей его силы. Указанные выше социальные причины направляют его внимание на «экзотику». Этот «уклон» к тематическому экзотизму был для К. в то же время мостом для овладения манерой импрессионистского письма, хотя рассказы из быта молдаванских крестьян «Пеконтьор» и «Відьма» в основном написаны еще в старой манере. Но уже очерк из татарской жизни «В сетях шайтана» [1899]—наполовину импрессионистский. Психологические переживания и настроения татарской девушки Эмене здесь в центре творческого внимания К.; они изображаются приемами импрессионистского письма и сопровождаются особенно характерными для творчества К. описаниями природы, созвучными с переживаниями действующих лиц. Этот последний элемент находит особенно яркое выражение в рассказе «На камені» [1902], отличающемся красочностью деталей, картинностью, глубокой лиричностью. Татарско-крымские темы привлекали К. помимо их «экзотичности» еще и тем, что в них он находит для себя и своего читателя психологически и идеологически близкий материал из новейшего национально-культурного освободительного движения крымских татар; это последнее лучше всего выразилось в позднейшем рассказе «Під міпаретами» [1904].

Особенно сильное устремление к психологическому анализу К. обнаруживает в этюде «Лялечка»(Куколка) и в импрессионистских рассказах «Поединок», «Цвіт яблоні». В этюде «Лялечка» [1901] писатель разоблачает юношеские увлечения народнически настроенной интеллигенции, сурово, без тени идеализации изображает украинское село и селянство, показывает не только разочарование сельской учительницы Раисы Левицкой в народнических идеалах, но и полное духовное ее перерождение. Она становится рабой попа, в к-рого влюблена, не пользуясь его взаимностью, после того как 13 лет вела отчаянную борьбу с попами села. Индивидуальные переживания Раисы в то же самое время типичны для интеллигентки того времени. Этот этюд проникнут печалью по поводу конца Раисы. Последний вызывает к себе не презрение, а сочувствие к ней как к жертве условий жестокой действительности. Не менее ярко вскрывает К. отношение мелкобуржуазной интеллигенции к представителям разложившейся буржуазно-дворянской интеллигенции в миниатюре «Поединок».

Писателя в это время увлекало внутреннее психологическое раздвоение,определяющее поведение персонажей, и в этюде «Цвіт яблоні» [1902] он анализирует чувства и настроения писателя у постели его умирающей единственной дочери. С одной стороны, он охвачен чувством жалости, ужасом от сознания неминуемой смерти любимой дочери, а с другой, он ощущает в себе подсознательный процесс—стремление все мелочи фиксировать в памяти, непроизвольно мыслить образами, фантазировать, наблюдать умирающую дочь с эстетической точки зрения писателя, а не глазами убитого горем отца. И в лирично-драматическом монологе, сплетенном из этих психологических противоречий, К. показывает специфичность переживаний писателя-отца, к-рый находит успокоение лишь в созерцании картины утренней природы и в частности цвета яблони. Здесь и в других произведениях К. получил своеобразное отражение философский взгляд Л. Фейербаха на природу как универсальный источник исцеления заблудившейся в противоречиях человеческой мысли. В самой фигуре изображенного писателя не трудно увидеть художника-импрессиониста, а еще конкретнее — самого автора.

Надвигающаяся революция 1905, сильное заострение классовой борьбы в городе и на селе (особенно сильное крестьянское движение на Украине в 1902 и во время революции 1905—1906) вызвали у писателя яркий отклик, свидетельствующий о том, что К. в этой борьбе целиком стал на сторону революции. Он пишет одно из крупных своих произведений, непревзойденный в лит-ре художественный документ о революции на селе—повесть о крестьянских революционных настроениях «Fata morgana» (первая часть написана в 1903, вторая окончена лишь в 1910, предполагалась и третья часть, но преждевременная смерть не дала писателю этого осуществить). Эта повесть не потеряла своей актуальности отчасти и по сей день. Здесь на фоне ужасной нужды безземельного крестьянства проходят перед нами: бывший рабочий Андрей Волыка,

к-рый мечтает не о земле, а о работе на фабрике; его жена Маланка, все помыслы к-рой сосредоточены на ожидании клочка земли; их дочь Гафийка, последовательница высланного полицией из города за революционную деятельность рабочего Гущи, пропагандиста в среде бедняков, голытьбы; батрак Гудай с его революционно-анархической стихийностью; середняки с их колебаниями и кулак Прыпара с его ненавистью к голытьбе и боязнью наступления революции и т. д. Все эти образы социально-типичны, глубоко верны; особенно ярко развиваются они на фоне быстро совершающихся революционных событий на селе во второй части повести: слухи о революции в городе, агитация кружка рабочего Гущи, с.-х. забастовка, конфискация помещичьей экономии, разгром винокуренного завода и наконец кровавая расправа кулаков с революционным активом села ввиду слухов о приближении казаков. Основное в повести: земля осталась призраком. Все симпатии автора безусловно на стороне революционных батраков и рабочего Гущи, к-рый проповедывал насильственную конфискацию экономии и общественное пользование ею, коллективную обработку земли и т. п. Правда, образ этот дан в повести не особенно ярко и выразительно; очевидно писателю еще недостаточно знакомы были настроения пролетария, не видел он также еще рабочих вождей крестьянской революции. Зато ярки и злы описания кулаков, в частности Прыпары. Описания природы, пейзажи в этой повести глубоко импрессионистичны: они дают возможность ярче воспринимать и запечатлевать изображаемые переживания действующих лиц. Здесь писатель поднимается на высоту мастерства в изображении природы. Некоторые вопросы, затронутые К. в «Fata morgana», более полно разработаны в отдельных рассказах. Так, мысль, высказанная Гущей о том, что наилиберальнейший помещик не уступит добровольно своей земли крестьянству, находит высокое художественное выражение в рассказе «Коні не винні», а кулацкие реакционные настроения рельефно изображены в очерке «Як ми іздили до криниці» и т. д.

К. не захлестнула реакция после 1905, как это случилось с писателями буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции. Наоборот в его рассказах: «Сміх», «В дорозі» мы видим решительное осуждение отхода интеллигенции от революции, ее реакционно-индивидуалистических увлечений и настроений. Всем, кто переутомился, запутался в индивидуалистических противоречиях, писатель как бы рекомендует отдых на лоне природы — этой универсальной лечебницы от душевного разлада и переутомления («В дорозі», «Intermezzo»). Сам К. в «Intermezzo» лирически описывает, как прошла на лоне природы его душевная утомленность, как он обрел спокойствие и способность попрежнему глубоко реагировать на народное горе, на угнетение и т. д. В ряде произведений К. изображает настроение безыменных героев революции — террористов, партийных работников («В дорозі», «Невідомий»), молодых женщин, смело идущих на казнь и тем самым оставляющих глубокий след даже в наиболее зачерствелых душах («Persona grata») или в душах революционного поколения детей («Подарунок на іменини»). К. находит так. обр. социально-психологическое оправдание жертвам, понесенным во имя революции. Все герои К. выдвинуты родной писателю средой трудовой демократической интеллигенции.

Мы не дали бы законченого портрета писателя, если бы не указали на необычайный лиризм его таланта. Пронизывающий все произведения К., он особенно ярко выступает в повести «Тіні забутих предків» — одном из последних его сочинений [1912] — повести из жизни украинско-карпатского племени гуцулов. Личные наблюдения писателя над жизнью этого племени и собранный им этнографический материал послужили поводом для создания весьма колоритного, стилизованного под поэтический гуцульский «сказ» произведения. На фоне картин гуцульского быта, переплетая сказочное с действительным, реальное с фантастическим, Коцюбинский показывает в образцах двух противоположных натур два начала в развитии жизни: Иван Палийчук, воспитанный и сформировавшийся под решающим влиянием природы в условиях старых традиций — натура бесхитростная, поэтическая, покорно приспособляющаяся к силам природы, и потому чувствующая все ее красоты и тайны. Он в этой жизни несчастен. Его невесту Маричку, такую же поэтическую натуру, уносит горная река. Женившись на богатой хозяйке Палагне, Иван тоскует, мечтает и чахнет, приближаясь к трагической смерти. Между тем его сосед Ора — полная противоположность ему. Он владеет грубой силой, сказочными секретами чародея, посредством к-рых укрепляет свое хозяйство и ведет активную борьбу с природой, как с враждебной ему силой. Он соблазняет жену Ивана Палагну; он всегда побеждает, внося в жизнь начало грубой активной силы. Простая поэтическая натура—Иван Палийчук—погибает. У писателя печальное, несколько пессимистическое чувство от того, что ему приходится констатировать победу грубой силы в жизни. Грубая, сурово-фантастическая сказка как-бы становится действительностью, а простая поэтическая непосредственность — легендой. Такова основная концепция повести, написанной накануне смерти К., когда здоровье его было уже сильно подточено болезнью, что не могло не внести пессимистических ноток в эту повесть — наряду с потерей, может быть в связи с болезнью же, веры в изменение в ближайшем будущем общественного строя.

Над этой повестью, написанной скорее в романтико-символических, нежели в импрессионистских тонах, К. долго работал.

Глубокая, длительная отделка произведений вообще была очень характерна для К. Он предъявлял к себе как писателю большие требования. «„Чувство недовольства собой у меня очень развито“, говорил не однажды К.» — рассказывает в своих воспоминаниях о нем М. Горький. Не раз случалось, что его произведение уже набиралось, а он все еще посылал те или другие изменения текста, относящиеся к стилю, к отдельным фразам, словам. Этим объясняется необычайность композиции его произведений, симметрия их отдельных частей. В творчестве своем Коцюбинский широко использовал символику народного яз. Являясь одним из ярких выразителей эволюции, проделанной трудовой украинской интеллигенцией конца XIX в. и первой четверти XX в. (от сусального народничества—к революционной классовой борьбе), К. вошел в украинскую литературу как один из лучших стилистов, мастеров украинской прозы. Смерть К. оборвала ряд начатых им и незаконченных работ. После его кончины обнаружено много набросков, начатых вещей, планов и записей; сохранились также письма, которые только теперь издаются полностью и представляют большой биографический и художественный интерес.

Сочинения Коцюбинского почти все были переведены при его жизни на русский язык (печатались в разных журналах — «Жизнь», «Русское богатство», «Южное обозрение», «Заветы» и другие), а часть из них появилась также и в переводах на немецкий, французский, шведский, польский, мадьярский и другие языки.

Библиография: I. Твори, 7 тт., ДВУ, Харків; Твори, 9 тт., вид. «Книгоспілка» (с вступительными статьями, примечаниями и вариантами), там же полная библиография работ о жизни и творчестве Коцюбинского. На русском яз.: Рассказы, тт. I и II, изд. «Знание», СПБ., 1911; То же, т. III, Книгоиздательство писателей, М., 1914; Именинный подарок, Рассказы, изд. «Украинский рабочий», Харьков, 1927; Фата-Моргана, Роман, перев. П. Г. Опанасенко, Гиз, М.—Л., 1927 (то же под названием «Черная тишина», изд. «Долой неграмотность», М., 1927); Собр. сочин., т. I и II, Гиз, М., 1929.

II. Джонсон И., Украинский беллетрист, «Образование», 1906, кн. VIII; Горький М., М. М. Коцюбинский (некролог), «Вестник Европы», 1913, VII; Горький М., Предисловие к берлинскому изданию рассказов М. Коцюбинского, Берлин, 1923; Коряк В., Поет української інтелігенції М. Коцюбинський, вид. «Книгоспілка», 1923; Горький М., М. М. Коцюбинский, Собр. сочин., т. XVI, Гиз, М.—Л., 1924; Козуб С., Молодий Коцюбинський, вид. «Книгоспілка», 1927; Лебідь Ан., Нотатки до біографії М. Коцюбинського, вид. «Книгоспілка», 1928; Лакиза І., М. Коцюбинський, вид. «Книгоспілка», 1929; Рецензии: в «Киевской старине», 1906, кн. IX; «Современнике», 1911, кн. I, и 1912, кн. I; в «Украинской жизни», 1916, IX, X, XI. *В. Василенко*

К. Р. [1858 — 1915] — инициалы, к-рыми подписывал свои произведения великий князь Константин Константинович Романов. Основным занятием К. Р. была военная служба (во флоте, в Измайловском полку и т. д.), занятия же лит-рой носили характер дилетантский. Тем не менее высокое общественное положение автора вызвало в свое время преувеличенное внимание к лит-ой продукции К. Р. как читающей публики, так особенно критики, давшей ряд льстивых отзывов об «августейшем» поэте. Узкая тематически и чрезвычайно шаблонная, конфектно-красивая формально поэзия К. Р. должна быть причислена к наиболее эпигонским явлениям выродившегося к концу XIX века «светского стиля».

Поэзия К. Р. проникнута характерным для него возвеличением идеалов смирения и покорности и осуждением всякого протеста и борьбы. Особенно отчетливо вскрывается лит-ое «охранительство» К. Р. в критических статьях — очень поверхностных отзывах на сборники стихов, представленные в Академию наук для соискания Пушкинской премии. К. Р. пробовал свои силы и как драматург («Царь Иудейский») и как переводчик классических образцов драмы («Гамлет» Шекспира и другие).

Библиография: I. Стихотворения, 3 тт., 1913 — 1915; Критические отзывы, П., 1915; Царь Иудейский, изд. 5-е, П., 1916.

II. С. А., Поэзия К. Р. (К 25-летию литературной деятельности), «Русская Старина», 1908, кн. I; Венгеров С. А., Этапы неоромантического движения в кн. «Русская литература XX в.», т. I, М., 1914; Олейников Т., Основные мотивы царственной лиры августейшего поэта К. Р., «Филологические записки», 1916, I; Нечаева В. С., Эпигоны «светского» стиля в русской поэзии XIX в., «Литература и марксизм», 1929, кн. I.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л.—М., 1924. *В. Нечаева*

КРАББ Джордж [Georges Crabbe, 1754 — 1832] — английский поэт, весьма близкий к «Озерной школе», в частности к Вордсворту. Р. в провинциальной глуши, в семье мелкого чиновника. Получил скудное образование; готовился к врачебной деятельности, но интерес к лит-ре увлек его в Лондон «искать счастья». После продолжительной нужды и голода ему удалось найти богатого мецената, и при его помощи К. начал печатать свои произведения. Первая поэма К. «Библиотека» — каталог в стихах — не имела успеха. Через два года он издал вторую поэму «Деревня» [1783]. Третья — «Газета» [1785] — также прошла почти незамеченной. К. перестал писать и отдался целиком деятельности провинциального пастора. Вторично выступил только лет через 20 поэмой «Приходские списки» [1807], к-рая сразу доставила ему известность. Затем последовали: «Местечко» [1810], «Повести в стихах» [1812] и «Рассказы в помещичьем доме» [1819]. Как и Вордсворт, он безыскусственно описывает простых людей со всеми их «простыми» горестями. Но К. далек от идеализации сельской и поместной жизни; мелкое поместье и деревню он изображал мрачными красками с целью обратить внимание и вызвать сострадание к английскому крестьянину, разоряемому капитализмом. Изображением бедноты и примиренческим отношением к действительности К. напоминает Ч. Диккенса *(см.)*, являясь его предшественником.

Библиография: I. Приходские списки, «Русский вестник», 1856, VI, 1857, VIII; Отрывки из Крабба, перев. Д. Мина, «Русский вестник», 1857, VIII, 1862, XII; Питер Граймс, Рассказ, перев. Д. Мина, там

же. 1862, XI; Гербель Н. В., Английские поэты в биографиях и образцах, СПБ., 1875 (отрывки из поэм «Приходские списки», «Местечко», «Питер Граймс» и др., перев. Д. Мина и Н. В. Гербеля); Свадьба, перев. Н. В. Гербеля, «Песни Англии и Америки», М., 1895; Selections from poems, Methuen, 1903; Poems, ed. A. W. Ward, 3 vv., Cambridge University Press, 1905, 1907; Poetical works, Oxford ed., 1908.

П. Дружинин А. В., Георг Крабб и его произведения, СПБ., 1864 (перепечатано в его Собрании сочинений, т. IV); Тэрнер Ч. Э., Английские писатели XIX ст., «Образование», 1897, IX; Kebell T. E., Crabbe, серия «Great writers», Scott, 1888; Doughty O., English Lyric in the Age of Reason, O'Connor, 1922. *S. B.*

КРАГ Томас Петер [Thomas Krag, 1868—1913] — норвежский писатель, один из главных представителей норвежских символистов-декадентов. Все творчество К. проникнуто упадочными настроениями, характерными для потерявшего экономическую самостоятельность мелкого буржуа, обреченного на гибель развитием современного капиталистического хозяйства. Его герои — отщепенцы, люди богемы, сбившиеся с пути, неудачники, отверженные современным обществом, герои трущоб. Им посвящены произведения: «Тубал-изгнанник» (Tubal den Fredlose) и «Ночные тени» (Nats Kygger fra en Verdensby; русский перевод Я. Сегал, Москва, 1910).

В изображении этих одиноких, «лишних» людей (Ensomme Mennesker, 1892) К. проявляет большую тонкость психологического анализа, дает художественную переработку личных переживаний и наблюдений.

Как в Норвегии, так и за пределами ее, романы и новеллы К. пользуются большой популярностью, особенно роман «Kobberslangen», (Медный змий, М., 1915), переведенный на все европейские языки.

Библиография: Н. Graeff J., En saga Kristiania og Kobenhavn, 1891; Ada Wilde, 1896; Ulf Ran, 1897; Fru Beates Hus, 1898. Det Allerhelligste, 1907; Kong A., Drama, 1894; Tragedie Ny udgave, 1908.

Н. Naerup C., Illustreret Norsk Literaturhistorie, Kristiania, 1905. *Г. П.*

КРАЕВСКИЙ Андрей Александрович [1810 — 1889] — редактор-издатель журнала «Отечественные записки» [1839—1867] *(см.)*, газеты «Голос» [1863—1883] и руководитель ряда др. изданий: «Лит-ая газета», «Русский инвалид», «СПБ. ведомости». К. — один из виднейших деятелей русской журналистики XIX в., энергичный «предприниматель» чисто капиталистического типа. Учитывая общественно-литературные настроения 40-х гг. против «коммерческой лит-ры» Греча, Булгарина и Сенковского, К. приглашает в свой журнал Белинского [1839], которого и подвергает в продолжение ряда лет жестокой эксплоатации. Возобновляя «Отечественные записки», К., по свидетельству Панаева, еще сам не представлял себе характера журнала. Редакторская работа самого К. в отношении напр. «ходких» статей Белинского сводилась гл. обр. к стилистическим поправкам и внесению всевозможных «дипломатических оговорок». Вскоре после ухода Белинского и его кружка в «Современник» [1848] Краевский написал патриотическую статью «Россия и Западная Европа» [1848], к-рой «Отечественные записки» способствовали развитию идей славянофильского «Москвитянина». С этого времени успех и влияние «Отечественных записок» начинают неуклонно падать. В 1867 К. передает редактирование журнала Некрасову, сосредоточив свою работу в основанном им «Голосе». Эта влиятельная и широко распространенная газета в руках К. превратилась в «барометр общественного мнения» умеренно-либеральной буржуазии.

Библиография: П. Панаев И. И., Литературные воспоминания, СПБ., 1888 (нов. изд., Л., 1928); «Бумаги А. А. Краевского под ред. И. А. Бычкова, СПБ., 1893; Ершов А., К истории русской журналистики, «Образование», 1905, №№ 1 и 2; Зотов В., Нестор русской журналистики, «Исторический вестник», 1889, № 11; Евгеньев-Максимов В., Очерки по истории социалистической журналистики XIX в., Гиз, Л., 1927.

III. Языков Д. Д., Обзор жизни и трудов покойных русских писателей, вып. IX, М., 1905; Венгеров С., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914; Пиксанов Н., Некрасов и Краевский (тема в кн. «Два века русской литературы», изд. 2-е, Гиз., М., 1923). *М. Лучанский*

КРАЙСКИЙ Алексей Петрович (настоящая фамилия Кузьмин) [1892 —] — пролетарский поэт. Печатается с 1916. Выпустил книжки стихов «Улыбки солнца» (Л., 1919) и «У города разбойника» (П., 1922). Творчество К. проходит в эти годы под знаком стиля «космистов», характерного для пролетпоэзии эпохи военного коммунизма. В большинстве случаев стихи К. представляют собой абстрактные манифесты, славящие революцию как «взлет безумный, дерзкий, смелый, вперед, всегда вперед, без отдыха вперед!» Наряду с этим в творчестве К. встречается городской пейзаж, данный в символических тонах. Город для К., с одной стороны — «разбойник», в к-ром одиноко бродит поэт, не находя «ключей» от «замкнувшегося свода», с другой — предмет восторженного поэтизирования. Сильная зависимость К. от Бальмонта и др. символистов несомненна; от влияния последних К. освободился гораздо позднее в стихотворной «Повести о солдатских костях, похороненных в Турции» (Л., 1927). Последняя книга К. («На панельных квадратах», Л., 1930) знаменует большой рост поэта, правда, еще не освободившегося от ряда идейных колебаний и срывов (противопоставление отдельного человека историческому процессу, несколько одностороннее понимание нэпа и др.). Заслуживает быть отмеченной как положительный факт отчетливая политическая окраска поэзии Крайского.

В 1927 К. выпустил работу «Что надо знать начинающему писателю» (изд. 2-е, Л., 1928), пользующуюся популярностью в рабочих лит-ых кругах,—одно из наиболее популярных пособий для лит-ой учебы, правда, не свободное от формалистского налета.

С 1926 К. примыкает к движению творческого меньшинства РАПП.

Библиография: III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М.—Л., 1928. *Ан. Т.*

КРАМСУ Карло Роберт [Kramsu, 1855 — 1895] — поэт и журналист, один из наиболее даровитых финских лириков. Выходец

из крестьянской среды, К.—типичный представитель националистически настроенной финской буржуазной интеллигенции; все его творчество проникнуто этого рода тенденциями. Болезненно переживая гнет русского царизма и насаждение шведской культуры, поддерживаемой частью финской буржуазии, Крамсу борется за возрождение финской национальной культуры, главным носителем к-рой считает крестьянство. Основное зло, мешающее национальному объединению всего финского народа, К. видит в классовой розни. Классовая борьба представляется ему фатальным препятствием к общенациональному культурному возрождению. Расцвет его творчества относится к 80-м гг. Лирика К. пессимистична; исключением являются его баллады, описывающие эпоху финской крестьянской войны 1596—1597; они отличаются большой художественностью, красочностью образов и бодрым настроением. Кроме баллад К. выпустил два сборника стихотворений [1878—1887]. В самом расцвете творчество его оборвалось психическим заболеванием.

Библиография: H. Vasenius V., S. Pakarinen, Suomal Kijallisuus, Bde VI—IX, Helsinki, 1912—1921; Meyer J. T., Vom Zande der Tausend Seen, Lpz., 1910, «Suomi» I—III, 1923—1928. *Г. П.*

КРАНИХФЕЛЬД Владимир Борисович [1855—1918]—один из наиболее плодовитых марксистских критиков «первого призыва». Вошел в революционное движение и подвергся аресту, еще будучи учеником реального училища. В 1888 был арестован вторично и просидел полтора года в предварительном заключении, затем два года отбывал наказание в одиночной Петербургской тюрьме. В 90-х гг. был земским деятелем. Печатался в «Современном мире», где вел отдел «Литературные отклики», в «Мире божьем», «Образовании», «Киевской мысли» и др. изданиях. Из его главных работ следует указать на статьи о Некрасове, Успенском, Льве Толстом («От великого барина к великому мужику», «Посмертные произведения Л. Н. Толстого») и в особенности цикл его статей о Салтыкове-Щедрине (в «Мире божьем», 1904, IV, VI и VII, в «Современном мире», 1906, X и XI, 1907, XI и XII, в «Минувших годах», 1908, кн. I, и др.). Критика К. не отличалась той четкой партийностью, к-рая характеризовала работы критиков-большевиков—Ольминского, Воровского, Каменева и др. Его «марксизм» часто носит либеральный оттенок, классовый анализ нередко страдает расплывчатостью. В соответствии с устремлениями большинства марксистских критиков той эпохи К. преимущественно занимался первым актом марксистской критики — установлением социологического эквивалента творчества, оставляя в стороне изучение художественных особенностей. В статьях К. подчас излишне много полемики по второстепенным моментам общественной жизни, методологическое заострение их не всегда достаточно, но они сохраняют значение как относительно ранние документы марксистской лит-ой критики.

Библиография: I. Основные статьи К. собраны в сборниках «В мире идей и образов», 3 тт., СПБ., 1912—1917.

II. Некролог: «Рабочий мир», 1918, IV—V; Кантор Р., Памяти В. Б. Кранихфельда, «Каторга и ссылка», 1922, IV.

III. Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, изд. 4-е, Гиз, М., 1928. *А.*

КРАНЦЕВИЧ — *см. «Хорватская лит-ра».*

КРАПИВА (псевдоним Атрахович) Кондрат Кондратович [1896—]—белорусский писатель. Родился в деревне Низок Узденского района, Минского округа, в семье крестьянина-середняка. Грамоте обучался в низовой «школе грамоты», окончил городское училище и получил звание народного учителя. Работал в хозяйстве своего отца, в школе, служил в царской армии, был на фронте, потом в Красной армии. С 1925—инструктор ЦБ Краеведческого о-ва, в настоящее время работает в журнале «Узвышша». Высшее образование получил в последние годы — в Белорусском государственном университете.

Впервые печататься начал в 1922; по настоящее время вышли сборники «Крапіва», «Асьце», «Людзі суседзі», «Апавяданні», «Байкі», «Біблія», «Ухабы на дорозе». Басни его переведены на украинский яз. С. Пилипенко—«Крапивіні байки». К. прекрасно знает деревню и ее быт, она занимает в его тематике превалирующее место. Темным сторонам старого деревенского быта посвящены стихи: «Самагоночка», «Ратуйце», «Грышча», «Дзьве кумы», «Людзі суседзі», «Пальчык», «Плеткары» и др.; новой деревне—«Комсомольские частушкі», «Ты ня лайся дзядзя пры савецкай уладзе» и др. В своих сатирах К. не проходит мимо темных сторон нашего быта. К. автор сатир, бьющих по волоките, бюрократизму, подхалимству, классовым врагам («Валакіта», «Мазальнік Іваноў», «Хвост», «Вайна», «Фіга на талерцы» и др.). Большое место уделяет антирелигиозной тематике—едкой сатире на попов и религиозные предрассудки («Біблія», «Споведь» и др.). Зато К. почти совершенно не касается в своих произведениях жизни города и пролетариата, его борьбы и строительства, нет у него также и произведений, посвященных коллективизации и социалистическому преобразованию деревни.

Творчество Крапивы отражает психоидеологию белорусского крестьянина-середняка на том этапе классовой борьбы, когда середняк еще не повернул решительно в сторону коллективизации и ликвидации кулачества как класса. К.—поэт старой деревни, у него напр. почти нет произведений, рисующих действительное лицо бедноты и батрачества, являющихся опорой пролетариата в деревне и борющихся за социалистическое ее преобразование. В описаниях деревни не показана борьба, а подчеркивается безысходность и беспросветность деревенской жизни. Также и кулак в изображении К. чаще всего просто смешон и не возбуждает к себе классовой ненависти (рассказ «Карвін мужык»).

Местами писатель переходит грань здоровой критики наших недостатков и принимается за прямые поклепы (ст. «Самагоначка»); в сатире «Недарэчная штука» К. противопоставляет город деревне и ехидно высмеивает лозунг партии «лицом к деревне».

Являясь членом лит-ого объединения «Узвышша» *(см.)*, К. все же по классовому содержанию своего творчества несколько отличается от необуржуазных течений в белорусской лит-ре, представляемых членами этого объединения (Пушча, Дубовка, Лужаниным). Для К. обычны колебания от довольно значительной близости к мировоззрению пролетариата (поэма «Шкірута», где в образной яркой форме рисуется борьба с бандитизмом, «Лягчэй на паваротах», резко бичующая анархические настроения и невыполнение партийных директив, песни о деревенском комсомоле, последние стихи о нашем строительстве и др.) к явной близости буржуазным тенденциям в белорусской лит-ре («Недарэчная штука», «Самагоначка»); эти колебания К. в известной степени характерны для крестьянина-середняка на определенном этапе классовой борьбы в эпоху коренной ломки экономики и быта современной деревни.

Жанры произведений К. разнообразны: сатиры, басни, повести, новеллы, сказки, поэмы. Написанные простым, образным яз., они доступны широким читательским массам Белоруссии.

Библиография: Василевский, Паэт вясковага адраджэння, «Маладняк», 1926, № 6; Клейнборт Л. М., Молодая Белоруссия, Минск, 1928; З. Ок-с, «Чырвоны сьцяг», 1925, № 7; Антонов А., «Звезда», 1926, №№ 1 и 2; Рецензии о Крапиве: М. Шульмана, «Савецкая Беларусь», 1926, № 31, и М. З., там же, 1926, № 99. *Ц. Гурвич*

КРАСИЛЬНИКОВ Виктор Александрович [1900—]—критик. Печатается с 1925. Член «Кузницы» *(см.)*. Работы К., посвященные главным образом разбору конкретных литературных явлений пролетпрозы, поэзии и крестьянской лит-ры, написаны не столько в исследовательском, сколько в журнально-фельетонном плане.

Библиография: За и против, сб. статей, изд. «Федерация», М., 1930. Кроме того ряд статей в журн. «Печать и революция», «На литературном посту», «Октябрь», «Пролетарский авангард», «Земля советская» и др.

КРАСИНСКИЙ Зигмунд [Zygmunt Krasiński, 1812—1859]—польский поэт. Считается обыкновенно одним из трех знаменитых представителей польского романтизма (Мицкевич, Словацкий, Красинский). Но это—условная формула, установленная средой, за которую идейно боролся всю жизнь писатель. На самом деле ни по характеру, ни по силе поэтического дарования, ни по социальному содержанию его творчества К. нельзя поставить наряду с Мицкевичем и Словацким. Никогда К. не был вдохновителем широких кругов польской интеллигенции, ведущих борьбу за национальное освобождение, никогда он не был властителем дум молодого поколения, и никогда его поэзия не имела того могучего плодотворного влияния на лит-ру, как поэзия Мицкевича и Словацкого. Чрезвычайно характерна в политическом отношении биография К., находившегося под исключительным влиянием отца, знатного вельможи, близкого к Николаю I. Еще студентом К. по приказанию отца оказался штрейкбрехером,—не участвовал в политической демонстрации студенчества, что определило отношение к нему молодого поколения. И дальше, в течение всей своей личной и политической жизни, он решал все важнейшие политические и личные вопросы с точки зрения отца; в сущности, он действовал во имя интересов



своего вельможного рода, для к-рого Польша, патриотизм, «отчизна» знаменовали власть крупной шляхты и католического духовенства.

Всю жизнь К. страдал глубоким внутренним разладом, вытекающим из осознанного противоречия между личной и общественной жизнью, между идеями, к-рые он защищал, и общественными устремлениями нового поколения. Этот вечный разлад сугубо отразился на его творчестве. Угрюмый, нервный, неуравновешенный, не веряший в себя, несмотря на свой показной мистический христианский оптимизм, К. в своих политических воззрениях всецело руководствуется сословно-классовым инстинктом.

Классовым чутьем руководствуется он и в анализе политических событий в Польше и за границей; призрак ненавистной К. социальной революции всю жизнь не давал ему покоя. Он не знает природы, не знает живых людей, он всегда в мире абстрактных социальных категорий. Его люди, за очень редкими исключениями,—носители отвлеченных принципов. Отсюда анемичность, сухость его стихотворений, безжизненность их формы, а также схематичность его персонажей. К.—односторонен, все его творчество проникнуто одним девизом: бросьте классовую борьбу, бросьте борьбу против знатной шляхты, она—соль земли польской. Всякая попытка освободить Польшу, оттолкнувшись от крупной шляхты, вопреки ей, даст победу черни, подорвет все устои, уничтожит религию. За исключением

юношеских произведений, — подражаний Вальтер Скотту — позднейшее творчество Красинского («Небожественная комедия», «Иридион», «Псалмы будущего») представляет собой анализ социальных проблем Польши того времени и попытку возведения их на высоту общечеловеческих проблем.

Этот преисполненный христианского смирения католик, для которого, когда дело касалось царской России, Польша являлась чем-то вроде Христа, искупительницей всего человечества, призванной покорно принять мученичество, терял полностью облик агнца, когда дело касалось молодых революционных сил. Тогда он умеет ненавидеть. Бешеной злобой против революции проникнуты его произведения и переписка. Нет ничего более характерного для облика К. и вскрывающего глубокую пропасть между ним и Мицкевичем, чем отношение обоих к России—к «москалям». К. лично не пострадал от политики царской России (не за что было). По «приказанию» отца, пользовавшегося заслуженным доверием Николая I, К. сидит спокойно за границей, в то время когда вся Польша пылает в огне национально-освободительной войны против царизма. По приказанию отца же он в 1833 является в Петербург, чтобы быть представленным Николаю, когда вся Польша и его любимая католическая церковь стонут под гнетом палача польского и русского народа. Исполнив свой «долг» по отношению к отцу, К. позже, в стихотворении «К москалям», изливает свою ненависть к ним. После неслыханного малодушия и унижения перед палачом Николаем К. говорит в этом стихотворении о гордости и независимости той среды, из к-рой происходит, о том, что он никогда служить москалям не будет. Интересно сравнить его отношение к России с отношением Мицкевича в стихотворении «К друзьям-москалям», уже одно заглавие которого говорит о том, что Мицкевич находил друзей и среди русских. Бедный учитель Мицкевич сближается с молодой Россией и, в то время как его знатный соотечественник К. кланяется в ноги Николаю I, Мицкевич жмет руки декабристов—Рылеева, Бестужева. К., упрекающий молодых, в том числе Мицкевича и Словацкого, за то, что своим призывом к борьбе они попирают учение Христа о любви, сам готов был удушить всех москалей.

Правильно расценивая сущность социальных проблем своего времени, устанавливая тесную связь между национально-освободительным движением и классовой борьбой, Красинский явился и является даже и теперь вдохновителем тех кругов Польши, которые подобно ему хотели бы уничтожить всех «москалей» во имя Христа, во имя той исторической задачи, которую призвана исполнить католическая западническая Польша как защитница «общечеловеческой католической цивилизации» против азиатского варварства москалей. Но сам Красинский не мог не видеть реакционности своей проповеди, ее классовой ограниченности, ее кастовой основы — отсюда его попытки построить мост между реальной жизнью, современным историческим процессом, к-рый он хорошо понимал, и теми реакционными, отжившими идеями, к-рые им провозглашались. Мост он создает посредством мистицизма, при помощи неубедительной проповеди христианских идеалов, долженствующих оправдать господство его класса во имя вечной любви во Христе. Характерно то бессилие собственной веры К., к-рой проникнуты самые крупные его произведения—«Иридион» и «Небожественная комедия». «Иридион» — самое цельное в художественном отношении произведение К.—написан всецело под влиянием «Конрада Валленрода» Мицкевича. Иридион — грек, мстит римлянам, прикидываясь их другом. Пессимизм К., неверие в успех заставляют его искать решения вопроса в мистике. Иридион, погибая, побеждает мистически. Также в основном произведении К., над к-рым писатель работал всю жизнь,—в «Небожественной комедии»,—глубокий разлад в самом К., его крайний пессимизм и неверие в те силы прошлого, которые он мобилизует вокруг своего героя Генрика, представителя шляхты и религии, проявляются с полной силой. К. дает картину борьбы двух миров: старого мира—шляхты и католичества—с новым миром — «сапожников и портных, черни, руководимой выкрестами и демагогами». Ненавистная, презренная чернь, руководимая Панкратием, безжалостным и умным демагогом, побеждает. В знаменательном идейном поединке Панкратия с Генриком силой своей аргументации фактически побеждает, вопреки воле К., Панкратий. «Стон отчаяния и боли тысячей тысяч — голод ремесленников, нищета крестьян, опозоренные жены и их дочери, унижение человечества под игом предрассудков и звериных обычаев — вот моя вера, — говорит Панкратий, — а бог мой на сегодня — это мысль моя, это мощь моя, к-рая хлеб и честь распределит среди них по все времена». Вера же Генрика — и сила его — «в моем боге, к-рый отцам моим дал власть». Убожество этой аргументации ясно для самого К. Генрих погибает. Вновь единственное спасение К. видит в мистическом уповании на католическую церковь, религию, к-рая совершит чудо и даст где-то в загробном мире победу.

К. был в первую очередь вдохновителем «угодовцев»—политической партии, жаждавшей мира с царизмом для угнетения крестьян, плебеев и мещан. Несмотря на блестящее дарование, он вошел и остался в польской лит-ре гл. обр. как политический деятель, как идеолог шляхты, попытавшийся разрешить в мировом масштабе социальные проблемы тогдашней Польши.

Библиография: I. На русск. яз. перев.: Гербель Н. В., Поэзия славян, СПБ., 1871 (Перед рассветом, перев. И. Берга; От слез и крови мутны и черны, перев. М. Михайлова; здесь же и биографические сведения); Небожественная комедия, перев. П. Ле-

едева, «Русский вестник», 1874, VI; То же, перев. .. Курсинского, изд. 2-е, М., 1906; Иридион, перев. Уманского, изд. «Знание», СПБ., 1904; Agai-Han, 833; Nieboska komedja, 1834; Iridjon, 1837; Trzy ysli; Syn cieniow, Syn cezary, Legenda. 1840; Przedwit, 1843; Psalmy przyszłości, 1845; Psalm żalu, 846; Psalm dobrej woli, 1846; Niedokończony poeat, 1860.

II. Яцимирский Я., Новейшая польская итература от восстания 1853 до наших дней, СПБ., 908; Chojecki E., La Pologne captive et ses poètes, 1864; Tarnowski S., Zygmunt Krasiński, Kraków; Kallenbach J., Zygmunt Krasiński, życie i twórczość lat młodych, 2 тт., 1904; Kleiner J., Zygmunt Krasiński, Kraków. *А. Малецкий*

КРАСИЦКИЙ—*см.* «*Польская лит-ра*».

«КРАСНАЯ НОВЬ» — первый «толстый» литературно-художественный и научно-публицистический журнал пооктябрьского периода. Начал выходить в июне 1921 под редакцией А. К. Воронского *(см.)*. В первый период существования «К. н.» центральное место в ней занимал научно-публицистический отдел, со статьями гл. обр. политического и экономического характера. Участниками этого отдела были Ленин, Степанов-Скворцов, Бухарин, Ларин, Фрунзе, Варга, Радек, Милютин и многие другие. В дальнейшем центр тяжести переместился в сторону художественной лит-ры и лит-ой критики. В отношении художественной лит-ры журнал ориентировался преимущественно на писателей-«попутчиков» *(см.)*. Эта ориентация нашла свои теоретические предпосылки в тех взглядах на искусство вообще и на русскую лит-ру революционного периода в частности, которых придерживался А. К. Воронский и к-рые он неоднократно высказывал в ряде своих статей. Несомненны заслуги «К. н.» в деле первоначального собирания попутнических сил, но эта заслуга при неверной литературно-политической позиции редактора (отрицание возможности пролетлитературы) в дальнейшем превратилась в свою противоположность — «К. н.» стала содействовать обособлению попутчиков от развертывавшегося пролетлитературного движения *(см. «Воронский»)*.

Формирование «пролетарского сектора» лит-ры проходило вне «К. н.» и почти вне сферы ее воздействия (в «Красную новь» вошло только небольшое число писателей, отколовшихся от МАППа).

В критическом отделе «К. н.» помещался ряд статей о современной русской лит-ре. Большая часть их посвящена творчеству попутчиков. Вначале эти статьи носили боевой публицистический характер и были направлены против ослабления веры в революцию, упадочничества, мистицизма. Впоследствии статьи о художественной лит-ре утратили этот боевой характер, приняв в значительной мере характер эстетической критики. Весь полемический пыл журнала направился против группы «На посту», боровшейся за лит-ую гегемонию пролетарских писателей и поведшей кампанию против игнорирования «К. н.» пролетарского крыла лит-ры, против попустительской политики по отношению к «попутчикам». В результате этой кампании в состав редакции «К. н.» в 1924—1925 дополнительно были введены новые лица (тт. Сорин и Ярославский). В 1927 Воронский был выведен из состава редакции. Но большого и продолжительного эффекта это не дало. Состав сотрудников художественного отдела остался почти тем же. Пролетарская лит-ра продолжала группироваться около «Октября» и «Молодой гвардии». Не улучшилось положение вещей и в последнее время при обновленном составе редакции. Левое крыло лит-ры продолжает расти вне «К. н.». Большинство же старых участников художественного отдела, в связи с общим поправением буржуазных слоев, помещает в «К. н.». произведения временами реакционные и враждебные революции. Уровень беллетристики снизился и идеологически и художественно. Чрезвычайно оскудел отдел критики. Прежде в нем при всех ошибках и недостатках все же давались продуманные и ценные статьи, позднее он почти сплошь был занят работами поверхностными, импрессионистическими и совершенно непродуманными в отношении метода (обзоры Д. Тальникова). Общее обеднение сказалось и на общественно-политическом отделе. Содержание «К. н.» продолжает вызывать в печати ожесточенные нападки.

Библиография: Родов С., Под обстрелом, «На посту», 1923, II—III; Зонин А., Надо перепахать, там же, 1923, II—III; Лелевич Г., Наши литературные разногласия, «Звезда», 1924, IV; Вардин И., Воронщину надо ликвидировать, там же, 1926, I; Лузгин М., О характере некоторых ошибок, там же, 1927, IX; Полонский Вячеслав, Литературное движение Октябрьского периода, «Печать и революция», 1927, VII; Полонский Вяч., Очерки литературного движения революционной эпохи, изд. 2-е, Гиз, М., 1929. *Д. Бернштейн*

КРАСНОВ Василий Иванович — современный чувашский писатель-беллетрист, самоучка; один из руководителей ЧАППа. Р. в бедняцкой семье, рабочий-шахтер.

Первая повесть К. «Борьба с белыми» вышла в свет в 1929. Автор, участник гражданской войны, показал в ней чувашских рабочих и крестьян-бедняков в борьбе с чехословаками. Яз. повести отличается простотой и доступностью. К. — активный общественный и партийный работник, член ВКП (б) с 1917; окончил Коммуниверситет им. Свердлова.

Библиография: I. Борьба с белыми (на чувашск. яз.). Повесть, Центриздат, 1929.

II. Критические статьи и повести: журнал «Сундал» (орг. ЧАППа), 1929, № 5, стр. 24, 1929, № 8, стр. 22—25; 1929, № 12, стр. 21 — 22; газ. «Чувашский крестьянин», 1929, №28.

КРАШЕВСКИЙ Иосиф Игнатий [Kraszewski, 1812—1887]—польский писатель-романист и публицист, один из самых плодовитых писателей мира, написавший более 500 томов. Талантливый, но без отчетливого индивидуального облика, Крашевский всегда выражал те политические и идейные течения, которые соответствовали менявшимся настроениям умеренного большинства. Демократ, но противник радикализма, Крашевский был сторонником освобождения крестьян с сохранением над ними «просвещенной» опеки помещиков. В год

подготовки революции [1863] К. ратовал за «бескровное» освобождение Польши и всячески затушевывал наличие классовой борьбы. На произведениях сказалась также половинчатость его политических взглядов; Крашевский отражал поочередно влияние разных течений, господствовавших в разные годы, начиная с Вальтер Скотта и Жан Поля, кончая Г. Фрейтагом. Реалистический бытописатель в первые годы своего творчества, пламенный патриот в годы патриотического движения 60-х гг., «красный» в первые годы после восстания, К. переходит опять в лагерь умеренных, хотя все же продолжает бороться против политики краковских консерваторов. В этот период он создает цикл исторических романов, а также и романы из современной действительности, проповедующие позитивизм.

Библиография: I. Многочисленные перев. Крашевского на русск. яз. начали появляться с начала 50-х гг. как в журн. («Биб-ка для чтения», «Отечественные записки»), так и в отдельных изд.; Собр. сочин. Крашевского, прилож. к журн. «Север», 18 тт., СПБ., 1899—1902; прилож. к журн. «Природа и люди» за 1915, 15 тт., изд. Сойкина. Poeta i świat, 1844; Jaryna, Chata za wsią, 1852; My i oni, 1865; Morituri, 1873; Ostab Bondarczuk, 1874; Resurrecturi, 1875; Stara Baśń, 1876; Hrabina Cosel, 1878; Brühl, 1878; Szalona, 1882; и мн. др. Одно из самых лучших и полных собр. его сочин.—юбилейное, 1879.

II. Яцимирский Я., Новейшая польская литература от восстания 1863 до наших дней, СПБ., 1908; Bohdanowicz S., Kraszewski in seinem Wirken und seinen Werken, 1879; Noire-Isle C., Poètes de la Pologne, 1881; Chmielowski, J. I. Kraszewski, Zarys historyczno-literacki, Краков, 1888; Lam Stanisław, J. I. Kraszewski, Львов, 1912. *Г. Каменский*

КРАШЕНИННИКОВ Николай Александрович [1878—]—современный писатель. Р. в дворянской семье. Окончил юридический факультет Московского университета. Начал печататься в 1899 в «Русских ведомостях». Сотрудничал в журналах «Русская мысль», «Русское богатство» и др. Основные произведения К.—очерки «Угасшая Башкирия», романы «Барышни» [1918], «Целомудрие» [1925] и др. Обильные пейзажные зарисовки, интимизм, тяготение к лирическому рассказу делают К. одним из запоздалых и бесцветных продолжателей тургеневской линии в русской лит-ре и находятся в полном соответствии с поместным генезисом его творчества (М. О. Гершензон правомерно назвал его очерки «Башкирскими записками охотника»). Примечательно тяготение К. к постановке вопросов половой психологии и морали (роман «Целомудрие»), характерной в особом своем разрезе для эпигонов дворянской литературы (см. напр. «Русь» Пантелеймона Романова и ряд психологических новелл последнего на тему о «бывших людях»). Вообще идейное содержание творчества К. убого и архаично, художественные средства скудны.

Библиография: I. Угасающая Башкирия, Очерки и рассказы, М., 1907; Восемь лет, Воспоминания о гимназии, М., 1907; Барышни, Роман, Берлин, 1918; Плач Рахили, Пьеса, М., 1923; Целомудрие, М., 1925; Столп огненный, Роман-хроника, Л., 1928; Собр. сочин., т. I—VIII, М., 1911—1916; т. IX, М., 1926.

II. Львов-Рогачевский В., Н. Крашенинников, М., 1926 (то же—вступит. очерк к т. IX собр. сочин.); Веселовский Ю., Атавизм и воспитание в новом романе Крашенинникова, «Вестник воспитания», 1915, VII. Рецензии: Лелевич Г., «Печать и революция», 1925, IV; Богословский Н., «Новый мир», 1928, VIII; Радченко А., «Красная новь», и др.

III. Владиславлев И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М.—Л., 1928. *А.*

КРЕБИЙОН-МЛАДШИЙ (или Кребильон) [Claude Prosper Jolyot de Crebillon, 1707—1777]—сын Кребийона-Старшего, французский новеллист и романист, один из ярких представителей стиля Рококо *(см.)*. Р. в Париже; воспитывался у иезуитов, но уклонился от предложения вступить в их орден. С ранней молодости вращаясь в кругу парижской золотой молодежи, К. превосходно усвоил ее тон, манеры, отношение к жизни. В лит-ре он явился выразителем психоидеологии именно этой социально дезориентированной, эпикурейски настроенной и прожигающей жизнь социальной прослойки. Он был любимым писателем придворной аристократии, великолепно знавшим ее вкусы и эстетические потребности. Занимательные и остроумные романы, новеллы и сказки К., переполненные намеками на видных людей и события придворной жизни (К. дважды поплатился за эти намеки—тюрьмой и изгнанием), слегка щекотали чувственность читателей пикантными ситуациями, преподносимыми во внешне пристойной форме. К. никогда не опускался до грубости, до откровенной порнографии; эротическую подкладку рассказа он маскировал моралью, которая никем не принималась всерьез. Большинство произведений К. разыгрывается в излюбленной Рококо экзотической обстановке [«Tanzaï et Néadarné», 1733; «Atalzaïde», 1736; «Le Sopha» (Диван, 1742); «Les amours de Zéokinizul, roi des Cofirans» (Любовные приключения Зекинизуля, короля Кофиранов, 1740); «Lettres athéniennes» (Афинские письма, 1771)]. Однако все эти «chinoiseries»—восточные костюмы и нравы—служат только целям остраненной подачи светского быта и гривуазных похождений. В других романах К. не прибегает к такому переодеванию. Таков его шедевр «Les égarements du cœur et de l'esprit» (Заблуждения сердца и ума, 1736), написанный под влиянием Мариво *(см.)*, хотя без его психологической тонкости. Влияние Мариво чувствуется также в стиле К.—натянутом, жеманном и надуманном жаргоне. К. не пережил гибели класса, потребности которого он обслуживал. В XIX веке он был совершенно забыт.

Библиография: I. Œuvres complètes, 7 vv., Londres—P., 1772; Избранные рассказы Кребийона: Contes dialogués, переизданы Oct. Uzanne в серии «Les petits conteurs», 1879.

II. Hamanton C., Révélations sur les deux Crébillon, 1835; Bonnefoy P., L'exil de Grébillon-fils, «Revue de Paris», 1898. *С. М—ский*

КРЕБИЙОН-СТАРШИЙ (или Кребильон) [Prosper Jolyot de Crébillon, 1674—1762]—французский трагический поэт. Родился в Дижоне в семье королевского нотариуса. Образование получил в иезуитской коллегии. Служил клерком у париж-

ского прокурора. Материальная выгодность профессии драматурга побудила К. работать в этом жанре. Первый опыт его («La mort des enfants de Brutus») был отвергнут актерами. Дальнейшие попытки («Idoménée», 1705; «Atrée et Thyèste», 1707; «Électre», 1708) были удачнее и привели к шедевру К.—трагедии «Rhadamiste et Zénobie» (1711, русский перевод в стихах С. Висковатого, М., 1811), имевшей поразительный успех, несмотря на протесты Буало *(см.)*. За шумным успехом последовали столь же шумные провалы («Xerxès», 1714; «Sémiramis», 1717), побудившие К. покинуть театр. В течение многих лет он жил в полном одиночестве, слыл чудаком, но не забывал поправлять свои дела удачными спекуляциями. В 1726 Кребийон поставил трагедию «Pyrrhus»; в 1731 был избран членом Французской академии, в 1735 назначен цензором художественной литературы, а 10 лет спустя получил королевскую пенсию, которую исхлопотала ему фаворитка Людовика XV маркиза Помпадур, задумавшая натравить К. на своего врага—Вольтера. По ее совету К. поставил «Catilina» (1748, русский перев., М., 1778) и «Le Triumvirat» [1754], но пьесы эти имели очень скромный успех и не могли поколебать славу Вольтера. Место К. в истории французской трагедии определяется его попыткой раздвинуть рамки жанра. К. выдвигает на первый план интригу за счет разработки характеров, делает упор на увлекательность фабулы, уснащает действие мелодраматическими эффектами, запутывает интригу при помощи переодеваний, инкогнито, узнаваний. Классическая простота и величавость слога уступают у него место напыщенности и манерности. Все это — симптомы разложения классической трагедии, соответствующего вырождению породившего ее класса. Снижение общего тона трагедии, ее вульгаризация, явственная в языке и построении, отображают захлестывание аристократии буржуазной стихией; но это снижение сдерживается соблюдением классических «правил» и ориентацией на светские условности. Отсюда—противоречивость фактуры трагедии К., лавирующего между грубостью и утонченностью, излагающего самые «непристойные» ситуации приторно-изящным стилем. Эта противоречивость выявляет противоречия в психоидеологии дворянства XVIII в., жившего в окружении крепнувшей буржуазии. Трагедия К. заключает в себе немало буржуазных элементов; она подготовляет почву для появления мелодрамы *(см.)* и вместе с тем для того перерождения классической трагедии, к-рое было осуществлено Вольтером.

Библиография: I. Œuvres de Crébillon, Imprim. royale, 3 vv., 1785; Didot aîné, 2 vv., 1812; Libigre, 3 vv., 1832.

П. Левро Л., Драма и трагедия во Франции, II.—М., 1919; Brunetière F., Les époques du théâtre français, 1898; Dutrait M., La vie et le théâtre de Crébillon, 1896.

С. М—ский

КРЕВЕ-МИЦКЕВИЧ Винцас [Vincas Krėvė, 1884—] — один из крупнейших современных литовских писателей. Вышел из кулацкой среды, учился в духовной семинарии, на филологическом факультете Киевского университета, затем в университетах Львова и Вены, получил звание доктора философии. До 1920 года был преподавателем в Баку, по возвращении в Литву — редактором ряда журналов и профессором Ковенского университета.

К.-М. выступил в лит-ре после революции 1905 романтическими сказаниями о литовском средневековьи, составившими книгу «Dainavos šalies senų žmonių padavimai». Мастерски отделанные стилизованные сказания, связанные национализмом с предшествующей лит-рой, положили основу новому направлению—романтическому символизму, во главе к-рого и стал К.-М. Уход от реальной действительности, идеализация старины, характерные для этого лит-ого направления, отображают настроения интеллигенции, связанной с экономически мощным в настоящее время, но не имеющим перспектив к дальнейшему капиталистическому развитию кулачеством. За этими сказаниями последовала двухтомная драматическая эпопея «Šarunas», построенная также на преданиях средневековья, с теми же стилистическими достоинствами. Кроме опоэтизирования национальной старины «Šarunas» содержит ряд психологических образов, характерных для кулацкой интеллигенции послереволюционного времени. За «Šarunas» последовали два тома новелл под общим названием «Šiaudinej pastogej» (Под соломенной крышей), где К.-М. выступает как реалист: новеллы эти посвящены жизни деревни. Однако отношение К.-М.к изображаемой деревенской среде односторонне, его интересуют только отдельные психологические типы, в особенности носители старины, старых обычаев, преданий («Skerdžius», «Bedievis» и др.). В реалистическом направлении написана и большая его драма из деревенской жизни «Žentas», герои к-рой — крестьяне — типичные носители психоидеологии новой кулацкой интеллигенции. В психологическом же плане разрабатывает К.-М.другую свою драму «Skirgaila» (есть русск. перев. — «Скиргайло»). Этим и исчерпываются реалистические моменты в творчестве К.-М., обусловленные периодом войны и революции, когда литовская интеллигенция с образованием независимой Литвы жила иллюзиями о создании богатой культурной жизни. Иллюзии эти рухнули в первые же годы господства национальной буржуазии, и К.-М. отметил это циклом стихотворений в прозе, под названием «Nusiminimo aidai» (Отзвуки разочарования), в к-рых он в символических образах воспевает глубокое разочарование культурного крестьянина и интеллигента, вызванное господством спекулянтской литовской буржуазии. Все последующее творчество К., за исключением доработки и переработки ранних произведений, носит исключительно романтико-символистический характер. Таковы его кавказская легенда «Azerstano šalis» и большая

мистерия «Likimo keliais» (опубликован пока лишь первый том), воспевающая новое «национальное возрождение» родины, т. к. современная лтиовская буржуазная действительность доставляет лишь разочарование. Еще более символистический характер носит его мистерия «Pratjeke buddha» (с религиозно-буддийским сюжетом) и крупное драматическое произведение, над к-рым сейчас работает К.,—«Dangus ir žemės sūnus» (с библейским сюжетом). Кроме этих крупных произведений К. — автор многочисленных стихотворений песенного характера, собиратель литовского фольклора и автор ряда научно-исследовательских работ по общей истории языков, литовскому фольклору и литературе.

Библиография: I. Скиргайло, 1922; Dainavos šalies senųjų žmonių padavimai, 1909; Šarunas, I, II, 1911; Skirgaila, 1921; Pratjeke buddha, 1923; Собр. сочин., тт. I, II, III, IV, V, VI, VII, 1920—1925.

II. Voldemaras A., Krėvė romantikas bei klasikas, «Skaitymai», XXI, журн. «Pradai ir Žygiai», посв. 20-летию творчества Креве, № 7 (ст. Тумаса, Миколайтиса, Гира и др.). *Б. Пранскус*

КРЕВЕЛЬ Ренэ [René Crevel, 1900 —] — французский писатель. Р. в Париже, в мелкобуржуазной семье. Начал свою лит-ую деятельность под влиянием Достоевского, преломленного во французской лит-ре гл. обр. через Андре Жида. Это влияние отразилось в его первом романе «Détours». Примкнул затем к сюрреалистическому течению, проникшись всеми его мистическими тенденциями. В первых своих произведениях, отмечающих поворот К. к сюрреализму («Mon corps et moi», «La mort difficile»), он еще пользуется традиционной формой сюжетного романа, в последнем же («Êtes vous fous?», 1929)—от нее совершенно отказывается. К. создает бессюжетный роман, в к-ром техника письма подчинена бесконтрольному, почти бредовому автоматизму мышления. То или иное действие романа,—поскольку таковое намечено, возникает не в причинном соответствии с событиями, а рождается из словесного каламбура. Само заглавие этого произведения, рассчитанное на крикливый эффект, достаточно симптоматично («Êtes vous fous?»—«Не сошли ли вы с ума?»)—оно как будто одинаково обращено и к героям романа и к читателю.

Библиография: Détours, «Nouvelle Revue Française», 1924; Mon corps et moi, éd. Kra, 1926; La mort difficile, éd. Kra, 1927; Babylone, éd. Kra, 1928; L'Esprit contre la raison, 1928. *Р.*

КРЕГЕР Тимм [Timm Kröger, 1844 — 1918]—немецкий писатель, сын крестьянина, по профессии юрист, представитель так называемого «Heimatkunst». В этом течении отражается психоидеология мелкобуржуазной прослойки, вышедшей из крестьянства и стоящей близко к нему. Если натурализм и неоромантизм урбанистичны, то «Heimatkunst» противопоставляет большому городу деревню и провинцию и изображение характеров, тесно связанных с природой данного края. Характер как продукт среды со всеми ее этнографическими особенностями стоит в центре творчества Крегера. Главные мотивы новелл К.: тихая деревенская жизнь, печали и радости любви, родительские заботы, доля крестьянки, судебные процессы, напр. по поводу несправедливо взимаемой дорожной пошлины («Umden Wegzoll», 1905) и т. п. К.—мастер краткой новеллы, так наз. «Kurzgeschichte». В яз. его много диалектизмов, специфичных для всего направления «Heimatkunst».

Библиография: I. Eine stille Welt, 1891; Der Schulmeister v. Handewitt, 1893; Hein Wieck, 1899; Der Einzige und seine Liebe, 1905; Heimkehr, 1906; Mit dem Hammer, 1906; Neuen Novellen, 1906; Das Buch der guten Leute, 1908; Aus alter Truhe, 1908; Des Reiches Kommen, 1909; Полное собрание его сочин. появилось в 1914 и переиздано в 1918.

II. Falke G., Timm Kröger, 1906; Boedenwaldt, Timm Kröger, ein deutscher Dichter eigner Art, 1916; Schriewer F., Timm Kröger als Dichter für die Heimat, 1924; Gerhard, Timm Kröger, «Die Literarische Gesellschaft»; Tromme, T. Kröger, «Deutsche Rundschau», XLV.

III. Brandt O. H., Timm Kröger, mit Bibliographie von W. Frels, 1927. *З. С.*

КРЕЙЦВАЛЬД Фридрих Рейнгольд [Friedrich Reingold Kreuzwald, 1803 — 1882] — эстонский писатель и фольклорист. Работал долгие годы в качестве земского врача. Им написана целая серия популярных медицинских (борьба против пьянства и т. п.) и общеобразовательных книжек. Лит-ую работу начал как собиратель материалов по эстонскому фольклору.

В результате многих лет упорного труда [1857—1862] К. выпустил «Kalevipoeg» (Калевич), эстонскую народную былину. В последующие годы Крейцвальд выпускает еще ряд сборников стихотворений, частью оригинальных, частью переведенных или заимствованных. Как поэт К. долго не пользовался известностью в силу философской тематики и слишком изысканного для своего времени стиля. Исключительную популярность К. приобрел у последующих поколений гл. обр. благодаря поэме «Калевич», сыгравшей громадную роль в эпоху национального возрождения [от 60-х до 80-х гг.]. Поэма эта, сложившаяся из народных преданий, обработанная и частично дописанная Крейцвальдом, стала символом национального единства. *П.*

КРЕПТЮКОВ Даниил [1888 —] — современный писатель. Происходит из крестьян-батраков. Обучался у самоучки-учителя, потом в городском двухклассном и землемерном училищах. Участвовал в работе подпольной народнической организации на Украине, за что был сослан в Архангельскую губ. В 1916 — 1917 был рядовым на турецком фронте, участвовал в июльском выступлении большевиков в 1917. Работал губернским комиссаром по просвещению, членом Мурманского губкома. В 1921 исключен из ВКП(б). С 1928 — профессионал-литератор, член общества крестьянских писателей.

Темы рассказов, повестей и романов К. связаны с Октябрьской революцией и гражданской войной («Мамзер», 1928), восстановительным («Пух-перо») и реконструктивным («Степные всходы», 1930) периодами. Для К. характерно внимание к бытовым проблемам, при этом у него показ процесса раз-

рушения старого мира ярче показа стройки нового. Образ мещанина, готового на преступления для удовлетворения своих низменных инстинктов, раскрыт в романе «Пух-перо» во всем его отталкивающем безобразии. Однако роман этот лишен идеологической цельности и выдержанности. Новые же люди — комсомолец Дмитрий Сверчков в «Мамзере», ответработник Квасников в романе «Пух-перо» — плакатны; автор всячески рекламирует их достоинства, используя примитивный прием прямого описания (о Квасникове — «это был простой, сердечный и милый человек»). Механистичность раскрытия образов большевиков позволяет говорить о попутнической природе творчества К. В своей книге очерков «Степные всходы» К. стремится преодолеть попутнический застой и приблизиться к пролетарскому мировоззрению.

Романы и повести К. страдают большими недостатками в отношении формы. Они всегда растянуты, композиция их слаба (особенно в романе «Пух-перо»). Язык безвкусен и претенциозен, пестрит неологизмами.

Библиография: I. Кроме указанных: Попы и попадьи, Гиз, М., 1925; Мишишка. Рассказ, изд. «Огонек», М., 1925; Поджигатели. Повести и рассказы, 1926.

В. К.

КРЕСТОВСКИЙ Всеволод Владимирович [1840 — 1895] — писатель. Р. в дворянском поместье Киевской губ. Учился на филологическом факультете Петербургского университета, к-рого не окончил, отдавшись лит-ой деятельности. Дебютировал в лит-ре сборником стихотворений на антологические темы, с сильной примесью эротики. В эпоху реакции середины 60-х гг. сменил относительно прогрессивные убеждения на систему взглядов национально-шовинистического характера. С начала 90-х гг. редактировал «Варшавский вестник»,—официальную газету с резко руссификаторским уклоном.

Среди многочисленных произведений К. (военных очерков, корреспонденций с театра балканской войны 1877 — 1878, очерков путешествий и т. п.) выделяются его «Петербургские трущобы» [1864 — 1867] и дилогия «Кровавый пуфф» [1869 — 1874]. «Петербургские трущобы» представляют собой типичный авантюрный роман в духе «Парижских тайн» Сю (но без антиклерикальных и политических тенденций последнего). Описания великосветской роскоши и разврата, нищеты и преступлений социального дна изобилуют мелодраматическими эффектами. Массовый читатель — в большинстве своем мещанский — обеспечил «Петербургским трущобам» широкую популярность (в короткое время вышли 5-ю изд.). Дилогия «Кровавый пуфф» составилась из двух романов К. — «Панургово стадо» [1869] и «Две силы» [1872], трактовавших проблему связи русского нигилизма 60-х гг. и польских революционеров-националистов. Революционеры изображаются или мошенниками, преследующими свои личные выгоды (Полояров), или дураками, идущими на поводу у «польщизны», или наконец истинно-русскими людьми, прозревающими в результате долгой борьбы с хитросплетениями и коварством польских панов и становящимися в ряды карательных экспедиций (Хвалынцев). Заговоры, скандалы, подпольные заседания, антиправительственные прокламации, аресты, крестьянские бунты, убийства и казни — основные сюжетные эпизоды дилогии К., выражавшей идеологию наиболее реакционной части зажиточного мещанства 60-х гг.

Библиография: I. Собр. сочин., 8 тт., СПБ., 1899. II. Скабичевский А., История новейшей русской литературы, гл. XIX (неск. изд.); Головин К., Русский роман и русское общество, СПБ., 1897; Замотин И., Тенденциозная беллетристика 60 — 70-х гг., в «Истории русской литературы XIX в.», ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского, т. IV, и в кн. Замотина «Сороковые и шестидесятые годы», Варшава, 1911; Цейтлин А. Г., Сюжетика антинигилистического романа, «Литература и марксизм», 1928, II.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX столетие включительно, ч. 2, СПБ., 1902.

А. Ц.

КРЕСТОВСКИЙ В. — псевдоним русской писательницы 60—80-х гг. Н. Д. Хвощинской *(см.)*.

КРЕСТЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. РУССКАЯ ФЕОДАЛЬНО-КРЕПОСТНИЧЕСКАЯ ЭПОХА. —Крестьянство феодально-крепостнической эпохи не создало самостоятельного и развитого искусства. Творчество этого класса представляло собой по преимуществу приспособление заимствованного. Им приспособлялись и архитектура, и живопись, и лит-ра, и иные виды искусства, созданные другими классами, в первую очередь господствующим сословием—дворянством (см. напр. выводы в работах: Воронов В., Крестьянское искусство, М., 1924; сб. «Крестьянское искусство СССР», т. I, Л., 1927; Щекотов Н., Русская крестьянская живопись, Гиз, 1928; Некрасов А. И., Русское народное искусство, Гиз, М., 1924 и пр.). Обращение к так наз. устной народной поэзии дает те же результаты—большинство ее жанров возникло и развилось в высшей, привилегированной среде. Былина *(см.)*, являющаяся одним из любимейших крепостным людом жанров устной поэзии, в некоторых случаях явно окрестьяниваемая (былины об Илье Муромце), и по своей идейно-психологической направленности и по форме — бесспорно не крестьянский жанр. Ее корни находятся несомненно в социальных «верхах», в общественном бытии военно-служилых, придворно-княжеских и буржуазных групп. Последнее замечание относится и к сказке *(см.)* с той лишь разницей, что в ее приспособлении к собственным потребностям крестьянство проявило несравненно бо́льшую самостоятельность и оригинальность: сказка не только своеобразно окрестьянивается, но и творится заново.

Из всех жанров устной поэзии крестьянство самостоятельно создало только пословицу, заговоры, производственно-трудовую, обрядовую и в особенности бытовую и разбойничью песню. В этой песне крестьянство выражало и тяжесть подневольно-бесправной жизни и желание воли, избавления

«от неверного правежа», сказывающееся бегством, многочисленными волнениями, бунтами и восстаниями, иногда принимавшими размеры широких социальных движений (выступления Болотникова, Разина и Пугачева). Общественное недовольство и возмущение крестьянства вело к созданию им произведений огромного социального пафоса. Свидетельством тому являются стихи

ПУСТЫННАЯ.

ЛИРА

забвеннаго

СЫНА ПРИРОДЫ

И. В.

Книжка первая.

Съ дозволенія Санктпетербургскаго Цензурнаго Комитета.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,

въ типографіи И. Глазунова, 1807 года.

Из изданий крестьянских писателей дореформенной эпохи

безымянного поэта, найденные Н. С. Тихонравовым в одном из рукописных списков XVIII в. и напечатанные им под заглавием «Плач холопов» («Почин», сб. Общества любителей российской словесности, М., 1859), а также стихи неизвестного автора, извлеченные В. И. Снежневским из дела «О побеге в 1787 от князя Николая Сергеевича Долгорукова дворового его человека» (Снежневский В. И., К истории побегов крепостных в последней четверти XVIII и в XIX столетиях, «Нижегородский сборник», под ред. А. С. Гацисского, т. X, 1890). Заглавие «Плач холопов» скорее подходит к стихотворению, найденному Снежневским, в к-ром безвестный поэт жалобно рассказывает о своей службе «во неволюшке», о жестокосердии господина, прельщавшего его принять «веру проклятую массонскую» и о бегстве из-под наказания в «землю шведскую». Своеобразие «Плача холопов» не в пассивных жалобах на тяжелую долю, а в действенном классовом негодовании. Осуждая «свирепство», «неправду», вероломство и казнокрадство господ-«тиранов», автор «Плача холопов» зовет своих собратьев к беспощадной борьбе с ними:

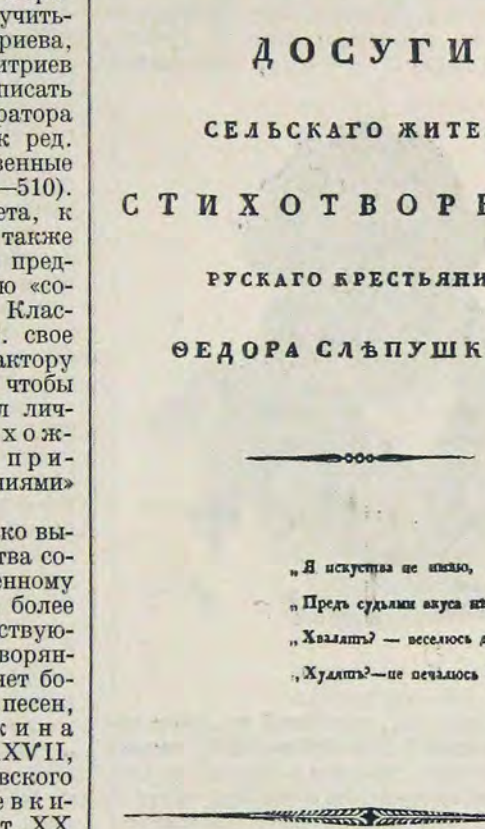
«Ах! Когда б нам, братцы, учинилась воля,
Мы б себе не взяли ни земли, ни поля.
Пошли бы мы, братцы, в солдатскую службу,
Поделили бы между собою дружбу.
Всякую неправду стали б выводить
И злых господ корень переводить».

Подобные произведения очевидно были многочисленны в феодально-крепостническую эпоху. Не имея возможности, по цензурным условиям, быть напечатанными, они передавались изустно, а в более позднее время распространялись и в списках. Формально они представляют собою подражания былинно-песенному сказу; но в них с предельной полнотой выражались настроения передового крестьянства. Если в устной поэзии крестьянство феодально-крепостнической эпохи создало ряд ярких разбойных и бытовых песен и стихов вроде «Плача холопов», отразивших его социальную направленность, то в письменной поэзии, в лит-ре крестьянство достаточного выражения не получило. К. л. этой эпохи представлена почти единственным именем Ив. Варакина и в некоторой мере Н. Цыгановым. Иван Варакин («Пустынная лира забвенного сына природы», П., 1807) формально не самостоятелен,—он только слабый подражатель стиля русского классицизма. Но в своих несовершенных стихах и письмах он достаточно выпукло выражает настроения крестьянства,—тяжесть крепостной зависимости, обездоленность и безвыходность. Н. Цыганов талантливо подражает устной бытовой песне. В его «Русских песнях» (М., 1834) мы не находим развернутого социального протеста; но недовольство патриархально-бытовыми порядками, понуждающими девушку расстаться с любимым и выйти за постылого богача, грусть одинокого бедняка, горечь и иногда отчаяние «молодца», уходящего в ратники, он передает с глубокой задушевностью. Оценивая поэзию Цыганова, надо иметь в виду тесную связь городского мещанства — кустарей, ремесленников и т. д.— с деревней, связь, тем более явственную, что русская городская беднота обычно рекрутировалась из деревни, а сама городская мелкобуржуазная демократия не развилась, как на Западе. Отсюда—очень зыбкие границы между К. л. и городской мещанской лит-рой. Цыганов — такой мещанский поэт с крестьянскими корнями. Иван Варакин и Н. Цыганов как выразители общественного недовольства крестьян феодально-крепостнической эпохи одиноки в лит-ре. Это объясняется не только почти полной невозможностью для крестьянина пробраться в лит-ру, но и тем, что выходцы из крестьян, прорываясь в лит-ру, теряли связь с своим классом. На пути к писательству они попада-

ли в плен господствующей идеологии, становились выразителями интересов правящих классов. Так было и с М. Ломоносовым, Е. Костровым, И. Майковым (И. Розовым), Мих. Матинским, Слепушкиным, Н. Веревкиным, М. Белкиным, Алипановым, М. Сухановым, И. Кудрявцевым, Д. Аксеновским и другими. Феодалы «пленили» талантливых выходцев из крестьянства, подчиняя их себе экономическим принуждением, системой школьного воспитания, прямым заказом и т. д. Когда в 1826, в разгар увлечения доморощенными русскими талантами, любознательный крестьянский паренек Петр Борисов пришел к И. Дмитриеву, желая «учиться словесности» (сочин. И. И. Дмитриева, СПБ., 1893, т. II, стр. 293), то «Дмитриев обласкал его и на первый раз задал написать ему „что-нибудь“ на кончину императора Александра I» («Из письма Н. Б. к ред. „Отечественных записок“», «Отечественные записки», 1828, март, № 71, стр. 505—510). Попечитель Московского университета, к к-рому Дмитриев послал Борисова, также в качестве испытания и упражнения предложил ему «сочинить оду» по случаю «собрания Московского университета». Классово определенно заканчивает Н. Б. свое письмо по поводу П. Борисова к редактору «Отечественных записок». «Пожелаем, чтобы он,—пишет Н. Б.,—облагородил личными достоинствами свое происхождение, сделавшись полезным и приятным обществу своими дарованиями» (разрядка моя—*А. Р.*).

Господствующая идеология настолько выхолащивала у выходцев из крестьянства сознание своей принадлежности к угнетенному классу, что они становились иногда более преданными выразителями этой господствующей идеологии, нежели выходцы из дворянства. В истории дворянской лит-ры нет более верноподданнических солдатских песен, нежели песни рядового М. Белкина («Сын отечества», 1830, т. XIII, № XXVII, стр. 167—171) и унтер-офицера Невского пехотного полка Николая Веревкина («Библиотека для чтения», 1837, т. XX стр. 83). «Право, жизни нашей/Веселее нет!/Водка, да щи с кашей/Есть у нас в обед...»—убежденно восклицает унтер Веревкин. «Везде венец получишь чести,/Лишь надобно служить без лести/Царю и царству к славе их»—дополняет его рядовой Белкин. В истории дворянской лит-ры трудно найти более «припадочные оды», нежели произведения «придворного мастера водоочистительных машин» Д. Аксеновского («Стихотворения», СПБ., 1846). Д. Аксеновский, этот представитель «сельской музы», как он именовал себя, сочинял оды на любой более или менее подходящий случай. «Ее императорского высочества государыни великой княгини Марии Николаевны на освящение ее дворца», «Ее императорского высочества великой княгини Марии Павловне в день ангела», «Ее императорского величества государыни императрицы на новый год», «В день тезоименитства» и т. д. Творчество порабощенных властвующей идеологией выходцев из крестьян не было идейно и формально монолитным. Меньшинство их, вроде Ломоносова *(см.)* и Кострова *(см.)*, наиболее органически впитав дворянскую идеологию, нашло для ее художественного осуществления и соответственную оригинальную форму и вошли в «пантеон» основных творцов стиля русского классицизма.

Другие, вроде Матинского («Санкт-Петербургский двор. Опера комическая», 1791) и И. Майкова («Сельская лира


ДОСУГИ

СЕЛЬСКАГО ЖИТЕЛЯ.

СТИХОТВОРЕНІЯ

РУСКАГО КРЕСТЬЯНИНА

ѲЕДОРА СЛѢПУШКИНА.

„Я искуства не имѣю,
„Предъ судьями якуса нѣтъ.
„Хвалятъ? — веселюсь душею,
„Худятъ?—не печалюсь тѣмъ.

любителей, читателям Российским», СПБ., 1792), усвоив дворянскую идеологию, остались посредственными подражателями стиля классической лит-ры. И наконец третьи (их большинство) превратились в своеобразных эклектиков, в «двуединых» представителей дворянства и нарождающейся крестьянской буржуазии. Формально—они эпигоны стиля русского классицизма, отягчающие его сентиментальными элементами. Буржуазные мотивы особенно выпукло сказываются в произведениях Слепушкина, Алипанова, Суханова и др. Творчество Слепушкина *(см.)*, слывшего в свое время за «русского Гезиода» (см. предисловие Б. Ф. к сб. «Досуги», 1828), «русского Блумфильда» («Петербургские современные летописи», 1825, XXIV, № 68) и «русского Феокрита»,

ограничивалось гл. обр. воспеванием безмятежной жизни крестьян, их веселого трудолюбия («Труд для них веселье») и преданности богу, царю, отечеству. По мнению Слепушкина крестьяне жили «веселясь, в соседстве с господами», т. к. «Весною на заре встает и добрый их боярин. Идет смотреть поля крестьян, как всех семей хозяин» («Пашня»). Крестьянин Слепушкин, в полной противоположности с крестьянином-автором стихотворения «Плач холопов»,—благодушествующий, радостно восхищающийся жизнью и своим положением «земледела». В полном соответствии со Слепушкиным пел и Алипанов *(см.)*. Преданно-патриотические военные песни («Военные песни»), восторженные оды царю и отечеству, воспевание



Ф. Слепушкин

тучно-полнокровной, пышущей весельем деревенской жизни («Стихотворения»), патриархально-бытовых обычаев («Басни») и благодарных чувств крестьян к «барину-отцу»— вот основной тематический круг Алипанова. Алипанов подобно Слепушкину явно приукрашивает деревню. Деревня в его описаниях встает не в своей действительности, а в иллюзорных представлениях господствующего сословия: «Здесь радость-веселье,/Девицы собравшися песни поют,/На них ожерелья,/От солнца блистая, луч яркий льют./Платки златотканны/Вились ветерком./Блестят сарафаны,/Кумачны, нарядны, златым галуном». Это приукрашивание почти всегда соединяется у него с приторным, слащаво-идиллическим пейзанским восприятием деревни, столь характерным для дворянской лит-ры XVIII в.: «Пастушка молодая Под кустиком сидит./В венок цветы сплетая,/Все в стороны глядит:/Не гонит ли оттуда/Ягняток на лужок/Красивый, белокурой/Любезный пастушок»(«Песня пастушеская»). Восторженно-веселый, благодушно-идиллический тон не покидает Алипанова и при описании взаимоотношений крестьян с помещиком. «Приятно, весело трудиться,/Летит за труд награда нам;/О попечителе молиться/Всегда должны мы к небесам» («Чувства крестьян—доброму помещику»). Сквозь безмятежность и благодушное довольство поэтических опытов Слепушкина и Алипанова иногда прорываются и ноты сострадания к «горемычным беднякам» (Алипанов, Сказка о мельнике-колдуне, о кропотливой старухе и о жидках-батраках, СПБ., 1863). Но эти прорывы редки и незначительны и никогда не переходят за грань господствующей морали. Слепушкину и Алипанову созвучен М. Суханов, — наиболее яркий, острый и передовой в плеяде выходцев из крестьян первой половины XIX в., подчиненных господствующей идеологии; в своих баснях он едко бичует богачей (скупость, своенравие и т. д.) и чиновно-бюрократический мир. Но это бичевание никогда не перехлестывает рамок служения привилегированному классу. Бичевание Суханова — внутриклассовая самокритика, бичевание злоупотреблений в рамках существующих норм, а не восстание против господствующих установлений. Утверждение патриархального морально-бытового уклада, славословие преданности царю остается определяющей линией его творчества.

Если выходцы из крестьян, плененные господствующей идеологией, становились выразителями правящего класса, то все же они, за исключением одиночек вроде Ломоносова и Кострова, не поднимались до формальных высот поэзии кровных представителей правящего класса и по большей части лишь рабски подражали им. «Мужичок Алипанов решительно пошел в сочинители,—писал в свое время рецензент „Отечественных записок“,—чтоб удобнее подвизаться на этом веселом поприще, он завел типографию и в качестве ее хозяина, к-рый сам себе голова, смело ставит на своих дрянных книжонках „второе издание“, издавая их только в первый раз» («Отечественные записки», 1842, т. XXII). Этот резкий отзыв имеет основания. Алипанов просто копировал приемы дворянской лит-ры XVIII в., вводя в свои деревенско-бытовые стихи зефиров, муз, амуров, Геликон, Аполлонов, Асмодеев, используя для своих песен жанры идиллии, эклоги и т. д. Он ученически перелагал Пушкина («Бедный музыкант»,«Грусть по милой»,«Послание к русским стихотворцам»), подражал Жуковскому («Русские воины», «Видение амура»), Батюшкову («К моей хижине», «Послание»), в сатирах — Кантемиру и т. п. Беспомощность в области формы была свойственна не одному лишь Алипанову, но и всем его собратьям. Суханов в своих баснях находился под несомненным влиянием Измайлова. Его яз. обнаруживает явное сходство с Крыловым («На мураве поймал злой ястреб соловья»). Стихотворение «Волшебница-зима», как и «Пастушеская песня» Алипанова и многие другие его стихотворения, написано под явным воздействием

пасторальной, буколической (пастушеской, bucolos—пастух коров) поэзии *(см. «Пастушеская поэзия»)*. Сибиряков в своих балладах подражает Жуковскому.

Идейно-психологическая и формальная двойственность большинства выходцев из крестьянства—вполне закономерна. Она—следствие борьбы свойственных им буржуазно-крестьянских настроений с навязываемыми им господствующими принципами эстетического канона феодалов. Крестьянство феодально-крепостнической эпохи не создает своей оригинальной и развернутой лит-ры, оно остается по преимуществу потребителем и объектом, а не создателем искусства. «Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями, т. е. класс, являющийся господствующей материальной силой общества, является в то же время его господствующей духовной силой. Класс, могущий распоряжаться средствами материального производства, располагает в то же время, благодаря этому, средствами духовного производства, так что благодаря этому, он господствует в то же время в общем над мыслями тех, у к-рых нет средств для духовного производства» («Маркс и Энгельс о Фейербахе», Архив К. Маркса и Ф. Энгельса, под ред. Рязанова, Гиз, М., 1924, т. I, стр. 230). Беспомощность, раздробленность и распыленность вследствие мелконатурального характера хозяйства, экономическая и идейная зависимость и придавленность крестьянства феодально-крепостнической эпохи сказались и на его искусстве. Вообще, говоря о крестьянской литературе эпохи феодально-крепостнической и отчасти промышленно-капиталистической, надо различать в ней три струи: 1. собственно крестьянскую, 2. мещанскую, 3. пролетарскую (точнее, может быть, предпролетарскую). Поскольку в произведениях многих мещанских и ранних рабочих писателей явно прощупываются крестьянские корни, их можно рассматривать в плане крестьянской литературы, но такое рассмотрение несомненно крайне условно. В частности, ранние рабочие поэты, несмотря на сильнейшую крестьянскую окраску, очевидно представляют собой пионеров пролетарской поэзии.

ЭПОХА ГОСПОДСТВА ПРОМЫШЛЕННОГО КАПИТАЛА. —Процесс зарождения и развития аграрного и промышленного капитализма—сельскохозяйственное предпринимательство, повышение товарности сельскохозяйственной продукции, появление «домашней индустрии» (М. Н. Покровский, Русская история, т. III, гл. IV) в недрах натурального хозяйства феодально-крепостнического общества обрекает последнее на разрушение и отмирание. С разложением феодально-крепостнического общества крестьянство как класс-сословие распадается. Первый дооктябрьский этап распада превращает крестьянство в весьма сложную, противоречивую социальную категорию. «Против крепостничества, против крепостников-помещиков и служащаго им государства крестьянство продолжает еще оставаться классом, именно классом не капиталистического, а крепостного общества, т. е. классом-сословием» (Ленин Н., Аграрная программа русской социал-демократии, Собр. сочин., т. IX, стр. 275). Но «поскольку в нашей деревне крепостное общество вытесняется современным (буржуазным) обществом, постольку крестьянство»... «конечно не является уже единым классом» (там же). Старое крестьянство «совершенно разрушается, перестает существовать, вытесняемое совершенно новыми типами сельского населения,—типами, к-рые являются базисом общества с господствующим товарным хозяйством и капиталистическим производством. Эти типы—сельская буржуазия (преимущественно мелкая) и сельский пролетариат, класс товаропроизводителей в земледелии и класс наемных рабочих» (Ленин Н., Развитие капитализма в России, Собр. сочин., т. III, стр. 130). Деревенская буржуазия капиталистической эпохи представляет собой звено социально-групповой дифференциации буржуазии—как одного из основных классов капиталистического общества. Это неизбежно определило—при сохранении специфических особенностей—един-



ХАНСКІЙ ЧАЙ.

СЕЛЬСКІЙ ВОДЕВИЛЬ

ВЪ ОДНОМЪ ДѢЙСТВІИ.

Сочъ Е Алипанова.

Нѣкоторые просвѣщенные люди заключаютъ, что лучше крестьянамъ пить чай, нежели вино. Несоспоримая истина! Но перестанутъ ли тѣ крестьяне пить вино которые пьютъ чай?

САНКТПЕТЕРБУРГЪ.

Печатано въ Типографіи Иверскаго.

1835.

ство общих основ идеологии деревенской и городской буржуазии и ведущее влияние последней в качестве более мощной и организованной силы. В борьбе с остатками феодально-крепостнических отношений, в борьбе против сословных привилегий дворянства кулачество и в 1905 и в 1917 выступало вместе со всем крестьянством. Но единство этих выступлений никогда не стирало классового противоречия, которое после знаменитого столыпинского указа 9/XI 1906 (о выходе крестьян из общины и укреплении за ними земли в единоличную собственность) быстро и резко обнаруживается. Экономическая и идейная самостоятельность сельской


РАЗСВѢТЪ.

СБОРНИКЪ

(ни гдѣ не бывшихъ въ печати)

ПРОИЗВЕДЕНІЙ ПИСАТЕЛЕЙ-САМОУЧЕКЪ.

СОДЕРЖАНІЕ:

Разсказы, Сцены, Очерки, Обычаи, Былины, Басни. Стихотворенія.

Выпускъ первый

МОСКВА.

Въ типографіи Бохметева, на Срѣтенкѣ, д. Карпова.

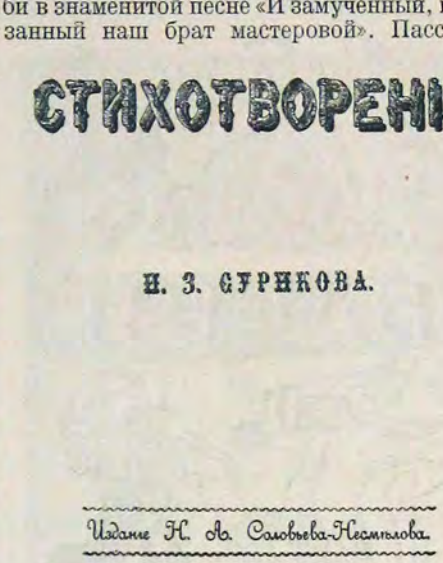
1872

буржуазии, естественно, создала благоприятные условия для зарождения и расцвета деревенско-буржуазной лит-ры, первые проявления к-рой достаточно выпукло выражались еще в феодально-крепостническую эпоху творчеством Алипанова, Слепушкина, Аксеновского и в известной мере сибирского казака Ивана Петлина («Путешествие в Китай», «Сибирский вестник», СПБ., 1818, т. II), Никиты Кашина («Русские анекдоты», М., 1822) и П. Кузнецовой-Горбуновой (П. Ковалева-Шереметьева). Наиболее яркие ее представители—Кольцов, Ф. Нефедов (Сочин., 1894-1900), М. Ожогов («Песни и стихотворения», М., 1891; «Моя жизнь и песни для народа», кн. I, 1901; «Песни и стихотворения», кн. II, М., 1901; «Песни,» кн. III, М., 1901), М. Козырев, Клюев, Радимов, Клычков, Орешин. Из второстепенных и третьестепенных можно назвать А. Бакулина («Басни провинциала», 1862), Ф. Желтова («Рассказы», издание «Посредник», В. Савихина [В. Иванов («Дед Софрон», «Новая доля» и другие рассказы, изд. «Посредник»)], А. Некрасова («Луч света», СПБ., 1896), И. Зыкова («Стихотворения крестьянина», Юрьев, 1905), М. Дудорова («Узоры», Тверь, 1922, «Ухабы», Тверь, 1922, «Из полети», 1923).

Сельскохозяйственный пролетариат в большинстве случаев сохранял связь с мелким хозяйством, не обладая той сплоченностью в производственном процессе, в совместном труде, к-рые свойственны промышленному рабочему. Но эти особенности не превращают его в социальную категорию, противостоящую рабочему классу. Напротив, безземелье, ничтожный размер хозяйства, находящегося почти всегда в полном упадке, усиливающаяся зависимость от капитала превращают его в своеобразную часть пролетариата как одного из основных классов капиталистического общества. И сельскохозяйственный пролетариат в своей истории разделяет судьбы более мощного и организованного промышленного пролетариата, в котором находит «своего естественного союзника и вождя» (Маркс К., 18 брюмера Луи Бонапарта), своего идейно-политического руководителя (статьи Н. Ленина: «Аграрная программа русской социал-демократии», «Пролетариат и крестьянство», «Страничка из дневника»). «Промежуточным звеном между этими пореформенными типами „крестьянства "является среднее крестьянство» (Ленин Н., Развитие капитализма в России, Собр. сочин., т. III, стр. 136)... «в положении к-рого есть черты того и другого из двух антиподов» (Ленин Н., Пролетариат и крестьянство). Вся история середнячества как огромного слоя мелких товаропроизводителей, не эксплоатирующих чужого труда, с распада феодально-крепостнического общества вплоть до Октябрьской революции—история перехода в деревенскую буржуазию или, в большей мере, в сельскохозяйственный пролетариат. «Так. обр. происходит специфически свойственное капиталистическому хозяйству вымывание средних членов и усиление крайностей—„раскрестьянивание"» (Ленин Н., Развитие капитализма в России). Своеобразная социальная промежуточность середнячества делает невозможным создание им совершенно особой идеологии, противоречащей идеологии деревенской буржуазии или сельскохозяйственного пролетариата. Вот почему различные части середнячества тяготеют в различные моменты, в зависимости от своих реальных интересов и перспектив, то к деревенской буржуазии, то к сельскохозяйственному пролетариату. В этом же и причины своеобразной двой-

ственности середняцкой лит-ры. С одной стороны, она несет выражение социального недовольства, общественного протеста, а с другой — явно консервативные собственнические «мечты и стремления выйти в люди, самому стать буржуа, замкнуться против всего общества на своем клочке земли, на своей, как злобно говорил Маркс, кучке навоза» (Ленин Н., Доклад на Лондонском съезде по вопросу об отношении к буржуазным партиям). В середняцкой лит-ре, как и в самом середнячестве, заложены внутренне противоборствующие тенденции, внутренне противоречивые тяготения. Социально-прогрессивное середнячество, тяготеющее к сельскохозяйственному пролетариату и бедноте, создает с ними единую по общим тенденциям К. л. Реакционное середнячество, тяготеющее к деревенской буржуазии, создает единую по общим тенденциям лит-ру с художественными выразителями деревенской буржуазии—лит-ру деревенско-буржуазную, кулацкую. Середняцкая литература развертывается таким образом или под знаком тяготения к деревенско-буржуазной литературе, или под знаком тяготения к литературе сельскохозяйственного пролетариата и бедноты.

Тематически К. л. капиталистической эпохи включает труд и быт крестьянства, деревенскую природу и фабрику, город, переживания крестьянина, поступившего на завод. Тема фабрики, завода, города густой линией проходит в творчестве почти всех крестьянских писателей и особенно—Ф. Шкулева, Ф. Гаврилова («На заре», М., 1905), Н. Сулейкина. Наиболее характерные мотивы первого периода К. л. эпохи капитализма — пассивное недовольство, жалоба на горькую долю и недоумение перед действительностью. Эти мотивы являются основными в творчестве А. Грудцына, Сурикова, Дрожжина, Горохова («Самобытная свирель», М., 1901), М. Савина («Песни рабочего», 1902; «Новая песня», 1907), Ивина, Вдовина («Для детей», М., 1890), Разоренова, М. Леонова (М. Горемыка), Подъячева, Н. Сулейкина и даже А. Чапыгина. Все они как бы повторяют в своем творчестве мотив Сурикова: «Не проси от меня/Светлых песен любви,/Грустны песни мои Как осенние дни!/Звуки их—шум дождя,/За окном ветра вой:/То рыданья души,/Стоны груди больной». И. Суриков в своем творчестве по существу варьирует одну тему — тему беспросветной нужды, тяжелой доли бедняка. Вся жизнь представляется ему «кутерьмой», «бездорожьем», «безводной пустыней», «безысходной пустотой». Жизнь «ужаснее тюрьмы», в ней «все темно, темно до дна». С. Дрожжин также поет преимущественно о «великом горе», «безмерном страданьи», «о доле злой, окаянной» «труженика-народа». А. Грудцын, забиваемый нуждой, томимый тоской и «сердца скукой», жалуется: «И скитаюсь я,/Горе-горестный./Нет утехи мне,/В сердце горести». И. Ивин (И. Кассиров), изливая скорбь «наболевшей души», повествуя «путь суровый бедняка», с отчаянием признается: «Удел наш горький, беспощадный Без упованья жизнь вести» («Песни родины», Стихотворения, М., 1893). Это отчаяние, ощущение безвыходности пронизывает все стихи И. Воронина, Вдовина, Разоренова (сб. «Родные звуки», вып. I, М., 1889, вып. II, М., 1891). Оно же вылилось у Горохова словами неподдельной скорби в знаменитой песне «И замученный, истерзанный наш брат мастеровой». Пассивное


СТИХОТВОРЕНІЯ

И. З. СУРИКОВА.

Изданіе Н. А. Соловьева-Несмѣлова.

МОСКВА.
Типографія В. Исленьева. Новая-Слобода, д. Макаровой.
1875.

недовольство конкретизируется у Подъячева чувством грусти, тоски, жалости к себе, а иногда и бессильной злобой измученного человека («Дома», «В народной гуще», «Из одной комнаты в другую», «К тихому пристанищу», «За грибами» и т. д.). «У меня явилось желание упасть на эту землю, к-рую рыл, биться об нее и кричать, чтобы она слышала и слышали бы живущие на ней люди про мою любовь и жалость ко всем и про мою лютую скорбь за наше людское горе, несправедливость, жестокость, злобу и безумство...» («За грибами»). Пассивное недовольство, недоумение, растерянность перед действительностью присущи всем дооктябрьским произведениям Подъячева (особенно «По этапу», «Обыденное», «Про себя», «К тихому пристанищу») «....Мне жалко и его, и себя, и всех и хочется чего-то хорошего, обширного, могучего, но чего-то я не могу понять и не могу сделать, а только бьюсь, как какой-нибудь снегирь, запутавшийся шеей в петлях силка» («К тихому пристанищу»).

В творчестве А. Чапыгина недоумение перед действительностью сказалось в таинственно-мистическом восприятии явлений природы. Кроме пассивного недовольства для данного этапа К. л. обычны мотивы собственнической идеализации земледельческого труда («Знаменитые песни», М. Г. Савельева, П., 1915), поэтизации природы, враждебного отношения к фабрике, машине, городу, а также проявления религиозности,



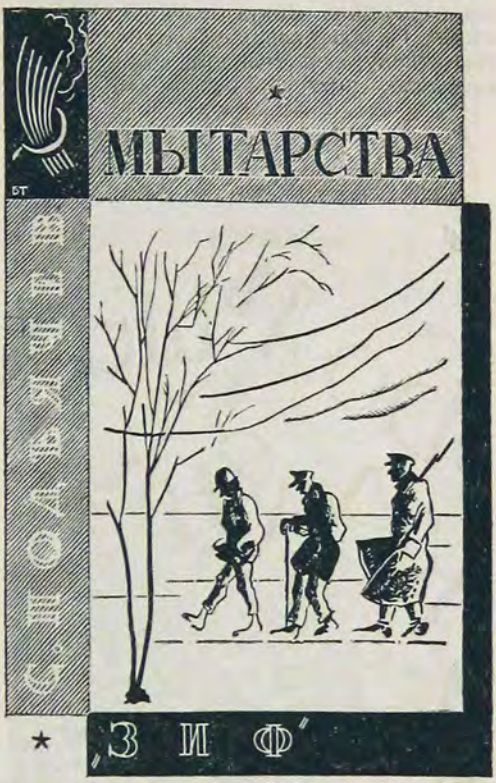
толстовства и народничества. С. Дрожжину свойственны и любование «глубоко проведенной бороздой», «золотистым зерном», блеском и звоном серпа и радость собственника, предвкушающего сбор плодов своего труда. В песне о Микулушке Селянинoвиче, в котором олицетворяется вся крестьянская «Русь», Дрожжин зовет его «сохой железной поля свои распахивать». Н. Сулейкин рисует процессы земледельческого труда всегда с явным восхищением. И. Савельев сердечно признается: «Мил мне быт и труд крестьянский». Власть собственнических вожделений иногда непроизвольно вела крестьянских писателей к частичному выражению и явно кулацких настроений. Так, в мало известном, нигде не перепечатывавшемся рассказе «Дядя Игнат», помещенном в сб. «Рассвет» под псевдонимом Новоселова, И. Суриков идеализирует честного, рассудительного и религиозного владельца крупорушки, арендующего у бурлаков землю и пользующегося наемным трудом. Город в восприятии Сурикова — «склеп сырой могильный», «душный», «грязный», давящий все лучшие человеческие проявления. Удушающему человеческую мысль городу Суриков противопоставляет радость деревенского труда и чистоту природы. С. Дрожжин, рисуя ужасы завода, в к-ром «адский горн во тьме пылает и шип змеиный издает», где «ничтожны люди перед страшной силой машин», зовет рабочих покинуть пыльные города и вернуться к полям и природе. «Бросьте пыльные вы города,/Мрачных фабрик тяжелые своды,/Полюбите раздолье природы». М. Леонов «душному городу с его угрюмой суетой» противополагает «милую волю», «край родной»—деревню. Жизнь фабричная, по мнению Н. Сулейкина, — «тина злая», «вода мутная», а фабрика—«каторга тяжкая, вольная» («Эхо жизни», Тверь, 1909; «На родных полях», Тверь, 1909; «Колосья», М., 1914). Природа же в восприятии Н. Сулейкина — «отрада», «воля», к-рой «душа восхищается». И. Савельев («Знаменитые песни», П., 1915) упрекает отца «забитого, больного горемыки Фомы», сменившего жизнь среди широких полей и степей «на сырую столицу».

Религиозность крестьянских писателей — форма примирения с действительностью и признания своей «горькой нужды» божественным предопределением (напр. «Стихотворения и очерки» А. Разоренова, М., 1877, стихи В. Д. Ляпунова, М., 1912, «Первые звуки» М. Леонова, М., 1889, и множество других). Толстовские тенденции (стирание классового характера общественных отношений, воспевание «любви», побеждающей «зло», надежды на общее «народное счастье» и т. д.) особенно резко звучали в стихах В. Ляпунова. Народнические тенденции выпукло выражались в стихах С. Дрожжина, М. Савина, в рассказах о труде и быте крестьянства С. Т. Семенова, в рассказах и повестях о северных охотниках-звероловах и столичных мастеровых А. Чапыгина. Наиболее ярким и сознательным художественным воплощением народнического взгляда на общественные отношения является несомненно творчество Ив. Вольнова, давшего хронику быта, труда и идейно-психологических движений деревни 900-х гг. Пассивное недовольство действительностью предопределялось у деревенской бедноты, середнячества и сельскохозяйственного пролетариата всеми условиями их общественного бытия. Выталкиваемые из деревни и ведущие жесточайшую борьбу за существование в городе, эти социальные группы особенно остро испытывали материальную нужду, социальную несправедливость и противоречия. Отсюда — их недовольство жизнью и в частности неприязнь к городу. Неприязнь к городу поддерживалась и усиливалась влиянием народнической идеологии. Положение в производстве, обрекавшее их на острое ощущение несправедливости, не благоприятствовало осознанию причин этой несправедливости, осознанию всей системы общественной жизни и своего места в ней. Деревенский пролетариат был связан трудовыми отношениями по преимуществу с мелким собствен-

ником, лично занятым в своем хозяйстве или производстве и тем затушевывающим свою эксплоататорскую сущность. Далее, мелкий и крупный собственник связывал его по большей части не постоянными, длительными, а временными, сезонными договорами, низводящими его до положения избыточной, лишней рабочей силы. И при всем том он был — хотя и жалким — хозяином «двора». Положение середнячества мало чем отличалось от описанного выше положения бедноты (см. Ленин Н., Развитие капитализма в России; Его же, К деревенской бедноте). Все это обусловливало пассивное недовольство, недоумение перед развертывающейся действительностью и вело к религиозному примирению с ней. Этими же условиями определялась и идеализация земледельческой работы, трудового индивидуалистического хозяйства и природы. Крепкое трудовое хозяйство избавляло эти слои от эксплоатации деревенским и городским буржуа, от положения между молотом и наковальней — оно экономически и общественно утверждало их. Природа давала им успокоение; она умиротворяла их. Народнические и толстовские влияния, испытываемые крестьянскими писателями этого периода, не случайны. Они находили почву в промежуточном, неустойчивом, двойственном положении крестьянства. Линия фабрично-заводской тематики К. л. рассматриваемой эпохи — яркое свидетельство пролетаризации крестьянства. Крестьянин, попадая в город, связывается прежде всего с фабрикой, заводом, превращается в рабочего. Сложное, часто мучительное начало этого превращения крестьянина в рабочего четко отражается К. л. Стихотворение Сурикова «Тяжело и грустно», помещенное в журн. «Развлечение» [1863], было первоначально проникнуто индивидуалистической завистью к богачам; но для своего сборника стихов Суриков переделывает его [1871]: грусть бедняка сменяется классовой ненавистью. Это изменение не было случайным. Творчество И. Сурикова проявляло тенденцию к все большему углублению социально-действенных мотивов. Его позднейшие стихотворения — «Купец», «Умирающая швейка», «Наши песни», «Ответ дворцовым критикам», «Кабинетным поэтам» и др. — насыщены уже не пассивным недовольством, а подлинной классовой ненавистью, пафосом классовой борьбы. Впрочем следует оговориться, что и Суриков, подобно Цыганову,—скорее поэт городского мещанства с деревенскими корнями, чем непосредственно крестьянский поэт.

Активные мотивы встречаются и у других крестьянских поэтов этой поры, но увереннее и шире раздаются они только с 900-х гг., после полосы первых мощных выступлений рабочего класса и крестьянства. Капитализация сельского хозяйства, появление «чистого» сельскохозяйственного пролетариата, не связанного с собственностью, массовые организованные выступления рабочего класса, усиление марксистского влияния на передовых представителей крестьянства сказались в К. л. широким развертыванием действенно-революционных мотивов, только намечавшихся в творчестве И. Сурикова.

Если предельное желание А. Грудцына («Самоучка—поэт-крестьянин Андрей Платонов Грудцын и его стихотворения», СПБ., 1874)—«С грамотой сродниться,/Больше книжек прочитать, В волостное бы явиться, Плутовство бы описать»,—то его собрат А.



Шустиков через двадцать пять лет талантливо изображает плутовство как одно из проявлений классового господства деревенской буржуазии («Учет старшины», «Северный край», 1899, № 240—242). А. Шустиков уже резко делит деревню на классово-противостоящие группы, находящиеся между собой в непрерывной борьбе. «Петруха, узнавши, что мир, по мнению его,—этот всесильный великан,—эта голытьба, по мнению противоположных ему личностей, покорилтаки богачей, пришел в такое радостное настроение духа, что начал скакать, плясать, вообще из всегда грустного, а подчас очень даже грубого, сделался совершенным ребенком. Мир заплатил за Петруху 20 р. долгу Федору Ивановичу» (кулаку—*А. Р*). «Пусть он воюет с ним смелее», сказали при этом крестьяне («На сельском сходе», Очерк, «Орловский вестник», 1886, № 281). Хищничество купца, казнокрадство чиновника он уже не относит к сфере индивидуальных моральных свойств, а рассматривает их в качестве закономерного выражения

неприглядной действительности» («Агроном нашего времени», «Орловский вестник», 1886, № 324; «Выскользнул», «Орловский вестник», 1886, № 207). Еще более определенно высказывается в своих стихах А. Широков. «Доколе родимую землю/Ты будешь со стоном пахать?/Доколе ты будешь машиной/Рабочей богатых людей/И будешь валить за бесценок/Свой труд богачам?»... обращается он к «другу-хлебопашцу» («Первый аккорд», Стихотворения, М., 1902). Пассивное недовольство А. Широков считает «грехом», «сном». Он зовет своих собратьев на классовую борьбу, единственно способную пробудить давно «уснувший идеал».—«И идеал то-



гда с любовью,/Как солнце красное, взойдет,/Земля, упитанная кровью,/Тогда вольготнее вздохнет» («Толпе»).

Недоумение перед действительностью сменяется у Широкова отрицанием ее разумности и необходимости, борьбой за уничтожение существующего порядка и утверждение нового. «Ведь горючими слезами боль в груди не смягчить», говорит Широков в своем программном стихотворении, посвященном в лице М. Леонова всем крестьянским писателям, проливавшим слезы над злосчастной долей бедняка. Широкову не нужно лить слез, т. к. он видит рождение нового—«жизнь впереди». Эта новая жизнь может быть завоевана только борьбой. И потому—«И хоть снова в борьбу, и хоть снова страдать я готов».

В «Рассказах» И. Данилина, появившихся несколько позднее произведений Шустикова и Широкова [1911], изображается уже не только обнищание, ужасающая бедность деревни («В деревне»). Он рисует и забастовку рабочих, сознательно противопоставляющих свои классовые методы борьбы с хозяином «гуманисту» — мастеру из рабочих, не чувствующему и не осознающему противоречий капитализма.

С. Ганьшин, И. Касаткин, А. Новиков-Прибой и ряд других писателей выступают уже в качестве представителей крестьянства, осознавшего единство своих путей с пролетариатом и его ведущую идейную роль. С. Ганьшин, начавший свою поэтическую деятельность стихотворением в «Донской речи» [1904], осознает всю жестокость классовой борьбы. Он знает, что путь к победе лежит через цепи «далекой Сибири», мучения, пытки. А. Новиков-Прибой выступил с рядом «Морских рассказов», в к-рых центральной фигурой является выходец из деревенской бедноты, революционно осознающий действительность и встающий в ряды передовых бойцов за свержение угнетающего порядка («Бойня», «Побежденные», «По темному», «Словесность»). В пестрой веренице крестьянских персонажей Касаткина наиболее выпукло выделяются три фигуры: бедняк, его пяти-шестилетний сынишка, кулак. Стремясь художественно отразить передовое мировоззрение своего времени, мировоззрение рабочего класса, Касаткин еще находится под властью созерцательно-индивидуалистических («Из жизни странника») и либерально-демократических настроений. Отсюда тенденция к жалости вообще и неуравновешенность в восприятии социальной несправедливости, уводящая его иногда от людей к природе («Лесовицы», «Унжаки», «Лоси»). Если, осознавая единство путей рабочего класса и крестьянства, А. Новиков-Прибой находится еще под властью стихийности, а И. Касаткин — либерально-культурнических, созерцательно-индивидуалистических настроений, то Д. Бедный *(см.)* уже к началу 1910-х гг. выступает в качестве поэта авангарда сельскохозяйственного пролетариата и деревенской бедноты, органически овладевшего идеологией пролетариата. Д. Бедный первый последовательно срывает «всяческие маски» с общественных отношений деревни. Классовая расстановка сил дается им с беспощадным обнажением эксплоататорской и реакционной сущности деревенской буржуазии. Крестьянство изображается им в диалектической связи с движением рабочего класса и его ведущей идейной ролью.

Идейный рост класса сказался и на творчестве Н. А. Панова, Ф. Т. Гаврилова, С. Подьячева, С. Шкулева и иных. Их голоса становятся более бодрыми, мужественными, призывными. С. Шкулев, выступивший в начале 90-х гг. с наивно-идеалистической, религиозной верой в возможность уничтожения людской вражды, приближения всеобщего братства мерами морального воздействия на «злых» представителей человеческого рода, — в 900-х гг. проникается созна-

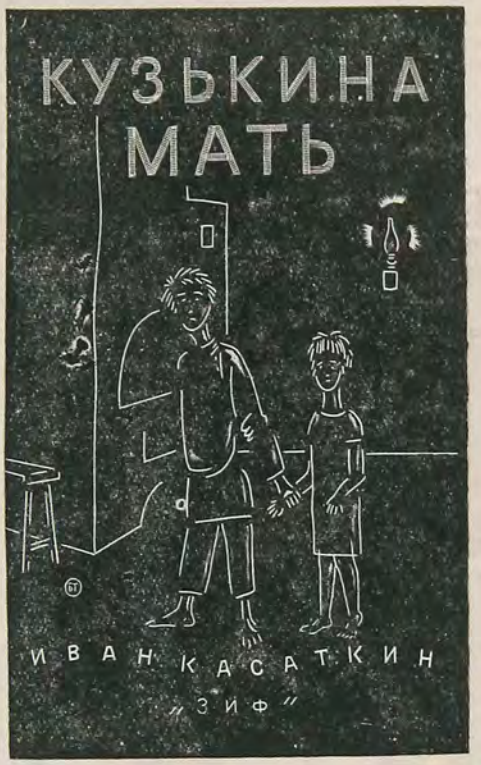
нием своей принадлежности к определенному классу, сознанием необходимости классовой борьбы для достижения счастья трудящихся и наконец из крестьянского становится пролетарским поэтом. Крестьянские писатели начинают сбрасывать ветхие одежды народничества.

На другом же полюсе деревни растущая с.-х. буржуазия формировала свою лит-ру. Это сказалось ярко в 1910-х гг., когда на основе усиления роста кулачества в связи с хуторской политикой Столыпина выступила целая плеяда кулацких поэтов—Клюев, Клычков, Есенин и др. Эти художники кулацкой верхушки крестьянства, обладая стройной идеологической платформой, освоили технические завоевания новейшей буржуазной поэзии, приспособив их к своим специфическим задачам *(см. «Кулацкая лит-ра», а также «Клюев», «Клычков», «Есенин»)*.

Если в идеологическом отношении культурное засилие и насилие господствующих классов сказалось в К. л. приглушенностью, искривлением, притуплением классовой линии у большинства ее писателей, а иногда и переходом выходцев из сельскохозяйственного пролетариата на точку зрения господствующих классов (как это было примерно с Зыковым и А. Некрасовым), то в области формы угнетенное положение крестьянства обусловило низкий уровень лит-ной культуры и наивную подражательность. Представители лит-ры сельскохозяйственного пролетариата, подавляемые культурой господствующего класса, избирают для выражения своих идейных устремлений, своего «содержания» совершенно несвойственную ему «форму».

Крестьянские писатели капиталистической эпохи в своем подавляющем большинстве ученически подражают Пушкину, Никитину, Кольцову, Крылову, Фету, Некрасову и др. дворянским и буржуазным художникам. Суриков испытывает сильное влияние Пушкина, Фета, Кольцова («Песни косаря», «Горе молодца», «Косари»); Дрожжин подражает Пушкину («В столице», «На память прожитых дней», «Грива как бархат»), Крылову («Заходили в небе тучи»), Кольцову («Запевки», «В страду», «Где доля золотая»), Некрасову («К песне», «Запевки»); Савин и Ганьшин—Кольцову, И. Савельев—Никитину и Кольцову и т. д.

Все сказанное дает право сделать следующие общие выводы. Если в феодально-крепостническую эпоху К. л. существовала как неосуществленная возможность, выражаясь в случайных, единичных выступлениях, идейно приглушенных и формально несамостоятельных, то в капиталистическую эпоху она уже дает первые воплощения этой возможности. Крестьянство капиталистической эпохи выдвигает большой ряд своих писателей, используя формы дворянско-буржуазной лит-ры для своего специфического, классово противоположного ей содержания. Используя чужеродную форму, К. л. делает однако и первые попытки освобождения от этого формального влияния. Задавленный в феодально-крепостническую эпоху класс начинает заявлять о себе. Но до Октябрьской революции К. л. не могла развернуться в массовое организованное движение. Попытки творческого объединения (сб., изд. в Ярославле в 1870, сб. «Рассвет», М., 1872), попытки создать писательскую организацию («Суриковский литературно-музыкальный кружок



писателей из народа») не могли дать должного эффекта. Крестьянство все еще не могло полным голосом заявить о своей бесправной жизни, о своих желаниях и надеждах. Не имея возможности повысить свой культурный уровень и проявить свои дарования, крестьянские писатели гибли в борьбе с цензурой и третировавшей их критикой, гибли где-то в закоулках, на задворках художественной лит-ры. Так, не развили своих творческих сил Гатцук, Суриков, Разоренов, Горохов (автор песни «Измученный, истерзанный», «Бывали дни веселые»), Широков, Шкулев, Морозов, Аниканов, Кузьмичев («Из тьмы», Стихотворения, М., 1917), Савин и мн. др. За весь XIX и XX вв. вплоть до Октября крестьянские писатели, хотя бы в некоторой степени проявившие себя, насчитываются единицами. Но какой жуткий путь этих писателей, какие ужасные «этапы» и «мытарства» испытали они—об этом с болью и мукой рассказывает в своих письмах И. Суриков и в своих произведениях С. Подьячев. До Октябрьской революции крестьянство все еще выступало

преимущественно в качестве объекта изображения. И если в феодально-крепостническую эпоху о крестьянстве писало дворянство, то в эпоху капитализма о нем пишет и дворянство в лице Толстого, Бунина и мелкобуржуазная, разных толков народничества, интеллигенция в лице Златовратского, Каронина, Успенского.

ПОСЛЕОКТЯБРЬСКАЯ ЭПОХА—Обрекая на гибель деревенскую буржуазию, Октябрьская революция открыла возможности коренного преобразования социального бытия крестьянства. Из класса задавленного, бесправного, крестьянство превращается в класс, участвующий вместе с пролетариатом и под его ведущим влиянием в руководстве жизнью, перестраивающий все многообразие своих общественных отношений на социалистический лад. И в истории человечества крестьянство впервые становится не только объектом изображения, но и творящим субъектом литературы.



К. л. после октябрьской эпохи тематически чрезвычайно разнообразна. Социальное положение и революционное движение крестьянства феодально-крепостнической эпохи («Степан Разин» А. Чапыгина), труд и быт, общественное положение крестьянства капиталистической эпохи («Бабьи тропы» Ф. Березовского, «Жизнь Ивана» А. Демидова, «Его величество Трифон» Д. Чижевского, «Голодные и сытые» И. Лебедева, «Бунт земли» Ф. Панферова, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Жизнь моя» А. Чапыгина, «Маринкина жизнь» Г. Новиковой-Вашенцевой), последняя мировая война («За крестами» М. Громова, «Разлад» С. Шишкина)— все это уже получило достаточно яркое художественное выражение. К. л. не замыкается в рамки изображения своего класса: она художественно воплощает и другие социальные группы. Но основным объектом воспроизведения К. л. остается питающий и формирующий ее класс. Наиболее полно в ней представлено крестьянство послеоктябрьской эпохи и гражданская война («Гуси-лебеди» А. Неверова, «Мартемьяниха» С. Жданова, «Вихрь» А. Демидова, «В гору, под гору» И. Васильева, «Колчаковщина» П. Дорохова, «Степные просторы» Ф. Березовского, «Земля зовет» Н. Брыкина, «Непокорный» М. Карпова). Социалистическая перестройка экономики, коллективизация («Большая Каменка», «Живая жизнь» А. Дорогойченко, «Левин дол» И. Замойского, «Стальные ребра» И. Макарова, «Капкан» Е. Пермитина, «Гайданцы» С. Юрина, «Две судьбы» А. Тверяка, «Бруски» Ф. Панферова, «Степные табуны» и «Дикое поле» П. Логинова-Лесняка, «На земле» П. Низового), общественно-бытовая реконструкция («Пятая любовь» М. Карпова, «На отшибе» и «Передел» А. Тверяка, «Лапти» П. Замойского, «Девки» и «Записки селькора» Н.Кочина, «Ледолом» К. Горбунова, «Озорники» И. Никитина, «Частное дело» А. Завалишина, «Земля в плену» Н.Брыкина, «Собственник» И. Трусова, «Будни» А. Тарасова, «Тайбола» А. Зуева) и ряд др. проблем уже получили в К. л. достаточное отражение.

К. л. отдает должное и сатире. Басни И. Батрака, рассказы С. Подьячева, пьесы А. Завалишина, повесть «Черепахи в автомобиле» М. Роги и ряд иных произведений на фоне положительной устремленности резко бичуют бюрократизм, самодурство, вредительство и иные формы искажения и уродования генеральной созидательной линии, по к-рой развертывается социалистическое строительство Советского Союза.

К. л. создала уже богатую галерею образов — представителей различных социальных групп деревни и города. Но среди всех этих образов центральное место занимает образ общественника-строителя революционера, социалистического преобразователя современной деревни. Его сущность — в активно-трудовом отношении к действительности, в преодолении индивидуалистической ограниченности и коллективистической переплавке своей личности. Это преодоление индивидуалистической ограниченности не всегда происходит легко и безболезненно. Часто оно связывается с переживаниями мучительной раздвоенности и иногда заканчивается гибелью (Гуртов в «Стальных ребрах» П. Макарова, Егерев в «Двух судьбах» А. Тверяка, Ждаркин в «Брусках» Ф. Панферова, Селифан в «Капкане» Е. Пермитина, Глентин в «Ледоломе» К. Горбунова).

Рассмотрение идейно-психологического рисунка этого центрального для К. л. образа во всей его сложности и полноте, а также

общий идейно-психологический анализ К. л. показывает, что если М. Карпов, А. Дорогойченко, П. Замойский, И. Доронин, М. Исаковский, Ф. Панферов, А. Завалишин, Н. Кочин, несмотря на отдельные идейные срывы, уже в основном вступили на пролетарские идеологические позиции, находятся в процессе овладения диалектико-материалистическим методом восприятия действительности и в основном уже преодолевают индивидуализм своего главного героя, то этого еще нельзя сказать о Макарове, Демидове, Калинине, Пермитине и других. Власть идеалистических представлений довлеет над последними еще в значительной мере. Одна из наиболее часто встречающихся форм проявления идеалистичности крестьянских писателей — культурничество — наиболее выпукло выражена в творчестве И. Лебедева *(см.)*. Кроме того идеалистичность известной группы крестьянских писателей сказывается в своеобразном возвеличении стихийно-героической силы отдельной личности, являющемся не чем иным, как преувеличением роли личности в истории, непониманием ее закономерно-диалектической связи с действительностью. Особенно явно это выражено в творчестве П. Ярового и Логинова-Лесняка.

Наряду с культурничеством и «героикой» в К. л. встречается и наивно-реалистическое, внешне-описательное, статическое восприятие действительности. В прозе это овеществляется бытовизмом — статическим изображением жизни в ее внешне-бытовом облике, в отдельных калейдоскопически сменяющихся случаях и событиях вместо диалектического, философского осмысления общего процесса жизни и им выдвигаемых проблем. В лирике это воплощается показом явления, оторванного от всей социальной динамики, только во внешней видимости, без осознания его внутренней сущности и социальной роли (Артамонов, «Вот уже близко», Мелковская, «Сенокос», Д. Морской, «Пастух», В. Наседкин, «Обоз», «За глиняным дувалом», Фомин, «Пастух»). Неумение владеть методом материалистической диалектики часто не позволяет крестьянским писателям разобраться во всей сложности процессов классовой борьбы, во всей глубине и противоречивости жизненных явлений, осознать их в закономерности зависимостей и связей, увидать за кажущимся сущее и в наличном — ростки будущего. Это ведет не только к наивно-реалистическому, статическому восприятию действительности, но и к сусально-слащавой идеализации и лакировке действительности. Яркое выражение лакировки действительности представляют концовки романов «Село Екатерининское» А. Демидова и «Озорники» Ив. Никитина, а также в известной своей части и стихи И. Доронина.

Таковы основные формы проявления идеализма в творчестве крестьянских писателей. Но жизнь вершится уже под иными социально-экономическими воздействиями. Развитие мелкособственнического крестьянского хозяйства с неумолимой логикой направлено к индустриально-коллективистическому преобразованию, которое под руководством коммунистической партии совершается невиданно быстрыми темпами. Создаются формы коллективного хозяйства, в которых крестьянство превращается в совершенно новую социальную категорию. Мощный процесс индустриально-коллективистической переделки общественного бытия крестьянства сказывается и на его литературе. Развитие К. л. совершается в направлении все более повышающейся ее коллек-



Обложка французского издания «Вихря» Демидова

тивистической активности, все более действенного выкорчевывания остатков идеализма и индивидуализма и органического овладения пролетарской идеологией.

Общий идейно-психологический рост, не снимая в эпоху ожесточенной классовой борьбы отдельных колебаний и даже уходов в ряды деревенско-буржуазной литературы («Синяя юрта» И. Ерошина) и частичных срывов («Уклон» И. Никитина, «Четыре стены» В. Ряховского, «На отшибе» А. Тверяка, «Сиволапинская комедия» Д. Чижевского), сказывается почти на любом крестьянском писателе. Фигура недоуменного и пассивно-недовольного действительностью героя дооктябрьских произведений С. Подьячева сменяется образом активного строителя.

Если А. Демидов выступил в качестве либерально-демократического, толстовствующего писателя («Час у Толстого», «Так жить нельзя»), то весь последующий его путь — путь приближения через революционно-демократические настроения («Жизнь Ивана») к идеологии пролетариата («Вихрь», «Село Екатерининское»). Общие революционные устремления первых рассказов К. Горбунова (

) превращаются в его последних произведениях («Ледолом», «Чайная», «Уют») в четкое материалистическое отношение к действительности. Большие сдвиги наблюдаются и в творчестве Чапыгина, окончательно преодолевшего свои полумистические воззрения («Разин Степан») и И. Вольнова, давшего кровью выстраданную исповедь полного крушения его народнических воззрений («Встреча»). Для крестьянского писателя, представляющего середнячество, очень показателен наконец путь А. Неверова, выступившего в 900-х гг. с либерально-народническими рассказами, пережившего после Октября ряд идейных сдвигов и закончившего рассказом «Я хочу жить», в котором он уже твердо становится на идейно-политические позиции рабочего класса.

Образцом же творческого развития крестьянского писателя служит творчество Демьяна Бедного, являющегося не только передовым пролетарским писателем деревни, но и передовым писателем промышленного, индустриально-социалистического пролетариата и его партии.

Чтобы понять и осознать развитие послеоктябрьской К. л. во всей полноте, необходимо не только уяснить особенности ее идейной и тематической направленности, но и рассмотреть формальные свойства ее стиля. В первый период послеоктябрьского развития К. л. заметно резкое отставание формы от содержания, сказывающееся в подражании, рабском заимствовании классово-чужеродной формы для воплощения своего содержания. Крестьянские лирики часто ученически подражают Пушкину, Кольцову, Некрасову, Блоку, Маяковскому, Есенину, народной песне. «Ну, тащися, сивка,/Пашней-десятиной», простодушно начинает свое стихотворение К. Зорин. Кольцов наиболее притягателен. Подражание Кольцову имеется у С. Фомина («Песни радости и печали», «Свирель»), Звягина («Урожайные песни»), Чернышева, Доронина и иных. Доронин в стихах первого периода подражает не только Кольцову, но и Маяковскому, Морской — Лермонтову. Подражание народной песне у М. Артамонова простирается даже и на ее, уже ставший архаическим, язык. В его песнях нередко можно встретить «терем-светлицу», «яр-ячмень», «окно косящато», «светел-месяц» и иные слова и выражения лексико-изобразительного обихода старой песни. Островский для драматургов так же притягателен, как для поэтов Кольцов или Есенин. Пьеса «Бабье засилье» Ив. Лебедева—своеобразная переделка драмы Островского «Не так живи, как хочется». Зависимость от последней простирается здесь не только на образы (Максим — Петр, Дуняша — Груша, Кухта — Еремка), но и на сюжетные ситуации (прорубь, раскаяние Максима). В структуре пьесы «Голодные и сытые» И. Лебедев подражает Льву Толстому («Плоды просвещения») и Максиму Горькому («Дети солнца»). Д. Чижевский (пьеса «Сиволапинская комедия») переделывает комедию «Свои люди сочтемся» Островского, причем эта переделка отчасти использует приемы итальянской буффонады. Из драматических произведений Чижевского сильно отзывается Метерлинком «Благополучие»; пьеса «Его величество Трифон» написана под сильным влиянием Шекспира, а «Лобное место» воспроизводит

некоторые приемы верхарновских «Зорь». Наташа из пьесы «Мужики» Панферова почти повторяет монолог Катерины из «Грозы» Островского. Сцена с пятаком из пьесы «Развал» того же автора имеет несомненное отношение к сцене Крутицкого с пятаком из пьесы «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Островского. С. Свиридов для пьесы «Невероятное событие» заимствует из комедии «Последняя жертва» Островского образы наблюдателя и разносчиков вестей, объединяя их в образе всезнайки, и из «Ревизора» Гоголя — сцену появления Бобчинского и Добчинского.

Наиболее формально самостоятельна в К. л. проза. Но и в ней можно встретить влияние Кнута Гамсуна («Свадьба моей жены» Ф. Каманина, «Язычники» И. Низового), Горького («Ледолом» К. Горбунова), бульварно-мещанской и уголовной лит-ры («Комрот Веселов» А. Маркова, «Желтое солнце» И. Ярового, отчасти «Ледолом» Горбунова), народно-былинного сказа («Большая Каменка» А. Дорогойченко) и т. д.

Вся продукция К. л. первого ее послеоктябрьского периода — при наличии единичных подлинно художественных произведений С. Подьячева, И. Касаткина, А. Чапыгина, А. Новикова-Прибоя и А. Неверова — все же продукция периода «первоначального накопления». В лит-ру пришли от непосредственного земляного труда, от сохи, люди обладающие огромным опытом, запасом наблюдений, талантом, но часто с полным отсутствием общей культуры и художественной техники. И понятно, что вместо художественного обобщения они давали на первых порах хорошую или плохую фотографию. Фотографизм — причина чрезвычайной растянутости и раздробленной описательности произведений К. л. Первые произведения П. Замойского («Сочинительница», «Камень, брошенный в болото»), Ф. Панферова («Бунт земли», «Береговая быль»), А. Дорогойченко («Бондарь Ваня», «В те дни»), Н. Брыкина («Люди низины», «Сплетня»), К. Горбунова («Шефовы сапоги»), М. Карпова («Апрельские прели»), С. Юрина («Чернобыл»), не представляя худшего из продукции первого периода, дают выпуклые образцы преобладания фотографической описательности над условно-реалистическим, образным воспроизведением.

Кроме фотографизма для К. л. этого периода характерны и иные недостатки—схематичность, трафаретность и односторонность в подаче образа, фабульная бедность, композиционная рыхлость(отсутствие композиционно-сложной целенаправленности) и чрезмерное пользование в авторской речи провинциально-местным языком. Отставание формы от содержания, являясь моментом в установлении диалектического единства формы и содержания, — закономерно для К. л. первых ее пооктябрьских шагов. Преодолевая свои недостатки, К. л. выдвигает, в противовес деревенско-буржуазной, талантливые имена и полнокровные произведения.

В последние годы крестьянская лит-ра дала, не считая произведений А. Неверова, Подьячева, Новикова-Прибоя, Касаткина, Чапыгина, длинную вереницу таких произведений («Большая Каменка» и «Живая жизнь» Дорогойченко, «Пятая любовь» и «Непокорный» М. Карпова, «Бруски» Ф. Панферова, „Лапти» П. Замойского, «Ледолом» К. Горбунова, «Стальные ребра» И. Макарова, «Капкан» Е. Пермитина, «Стихи» М. Исаковского, «Девки», «Записки селькора» Н. Кочина и т. д.).

Крестьянская лит-ра, обнаруживая показатели бурного и количественного и качественного роста, проявляет тенденцию к созданию своей оригинальной формы, органически соответствующей содержанию.

К. л., овладевая пролетарской идеологией, диалектико-материалистическим методом осознания действительности, перерастает в своем ведущем отряде в колхозно-социалистическую. Преодолевая свои формальные недостатки, она создает свой оригинальный стиль, произведения большой художественной силы и общественного значения,—начинает постепенно приковывать к себе внимание миллионов читателей. Но сила ее не только в этом. Она сильна и ценна также как творчество класса, как широкое лит-ое движение, вбирающее в свое русло новые и новые таланты, сильна своими неисчерпаемыми кадрами, призванными выразить и показать величайшую, ярчайшую в истории человеческого развития эпоху.

Мощный качественный и количественный рост К. л. не мог не отразиться и на ее организации. Почти до 1928 Союз крестьянских писателей под руководством Деева-Хомяковского проводил в организационной практике явно народническую ориентацию на «самородков» и «самоучек», в творчестве ограничиваясь художественно-плоским, наивно-реалистическим, сусально-созерцательным отображательством, а в политическом отношении являясь бесхребетно-культурнической, провинциально-просветительской организацией. В сегодняшнем же виде Всероссийское общество крестьянских писателей (ВОКП), после смены руководства и основательной чистки своих рядов, собирания, стягивания всех крестьянских писателей, ранее распыленных по различным организациям, после жесткой установки на лит-ую и общую квалификацию, после борьбы за научное, диалектическое понимание К. л. (З а м о й с к и й, Кнутом направо, «Земля советская», 1929, I; В. К а р п и н с к и й, Кого же считать крестьянским писателем?, «Земля советская», 1929, IV; Е г о ж е, Наша платформа, «Земля советская», 1930, II; Б а т р а к П., В чем мы расходимся с Полонским, «Литературная газета», 1930, № 3 и 4), являет совершенно иное политическое, творческое и организационное лицо.

Союз самоучек и любителей лит-ры превращается в общество литераторов-производственников, писателей-профессионалов. «Только тот имеет право носить звание писателя, кто дает творческую продукцию»,

говорится в проекте платформы, принятой на расширенном Пленуме Ц. С. ВОКП от 15—17/V 1928, и затем на I съезде ВОКП в 1929 («Пути К. л.», М., 1929; «Пути развития К. л.», М., 1930). В настоящее время ВОКП —одна из основных лит-ых организаций.

Причины неизбежного расцвета крестьянской литературы,—принимая во внимание ее диалектическое развитие в колхозно-социалистическую, — лежат в том, что она является лит-рой восходящих групп, к-рые в союзе с рабочим классом и под его идейным влиянием и руководством борются за социалистическое переустройство действительности и человеческих отношений, чтобы кратчайшим путем притти к логическому концу своей предыстории, к слиянию в единый общественный коллектив с рабочим классом и к созданию вместе с ним единой соц. лит-ры.

Библиография: I. Антология крестьянской литературы со вступит. статьей А. Ревякина, изд. ГИХЛ, М., 1931; журн. «Земля советская», 1929—1931 (произведения современных крестьянских писателей).

II. Пути развития крестьянской литературы. Стенограммы и материалы Первого всероссийского съезда крестьянских писателей, Гиз, М.—Л., 1930; статьи А. В. Луначарского, П. Замойского, В. Карпинского и др. о задачах и границах крестьянской лит-ры в «Земле советской», 1929, I, IV, VIII и др.; В. Полонский, Листки из блокнота, «Новый мир», 1929, XI; Его же, Проблемы литературы «Новый мир», 1929, X; Ревякин А., Крестьянская литература, М., 1931. *См. также библиографию к статьям об отдельных крестьянских писателях.*

А. Ревякин

КРЕТИК — стопа античной метрики, состоящая из долгого, краткого и долгого слога с главным ударением на первом и второстепенным — на втором долгом слоге (´◡´). К. рассматривается как разновидность пэона *(см.)*. Первоначально он употреблялся критскими поэтами (отсюда название), а затем в разных формах (напр. с заменой долгого двумя краткими слогами и т. д.)—другими греческими и римскими поэтами. Быстрый ритм К. не соответствовал величавому аристократическому стилю греческой трагедии V в. до христ. эры, поэтому размер этот в ней встречается чрезвычайно редко. Гораздо более он подходил к стилю комедии: он употребляется Аристофаном, у которого К. сопровождался непристойным танцем (кордакс), в римской комедии — Плавтом.

Библиография: II. Griechische Verskunst, Berlin, 1921; Král, Beiträge zur griechischen Metrik, Prag, 1925; Iuret A. C., Principes de métrique grecque et latine, 1930.

Д.

КРЕТЬЕН де ТРУА (правильнее Кретьен из Тройе, соответственно старофранцузскому произношению имени Crestiens de Troye середины XII в.) — величайший мастер куртуазного романа северо-французского средневековья. О жизни К. де Т. ничего неизвестно: сюжетика и стиль его романов свидетельствуют о полученном автором хорошем образовании — обычно удел клериков,—а намеки и посвящения указывают на тесную связь Кретьена де Труа с дворами графини Марии Шампанской [с 1164], по указаниям к-рой составлен роман о Ланселоте, и графа Филиппа Фландрского [1169—1188], для к-рого написан роман о Персевале, незаконченный из-за смерти автора.

Из произведений К. де Т. до нас дошли куртуазные романы: «Эрек» (Erec), разрабатывающий тему забвения рыцарской доблести ради любви; «Клиджес» (Cligés) — своеобразная переработка сюжета Тристана и Изольды в духе куртуазной тематики; «Рыцарь в тележке» (Le Chevalier de la charrette), утверждающий в лит-ре сюжет любви Ланселота *(см.)* к королеве Джиневре; «Ивайн, или рыцарь со львом» (Ivain), снова разрабатывающий конфликт любви и рыцарской доблести; «Сказание о Граале, или Персеваль» (Perseval), соединяющее историю простеца Персеваля *(см. «Парсифаль»)* с мистическими мотивами христианских апокрифов. Спорной остается принадлежность К. де Т. рифмованного «Жития Гвильельма Английского» и др.

Министериал незнатного происхождения, зачинатель куртуазного стиля в северофранцузской лит-ре, К. де Т. в своей сюжетике и в особенности в своей концепции и изображении любви стоит еще на стыке двух эпох.

Его сюжетика обнаруживает явное отталкивание от религиозной поэзии и героического национального эпоса, — К. де Т. первый вводит в куртуазную лит-ру matière de Bretagne (романы «Erec», «Ivain», «Lancelot», «Perceval» разыгрываются на фоне двора короля Артура), усваивая в то же время античную (недошедшие до нас пересказы Овидия) и византийскую (Cligés) романтическую тематику: но вместе с тем он открыто полемизирует с «греховным и постыдным» сюжетом Тристана и Изольды, с его прославлением неограниченной мощи владыки-любви (Cligés). И уже бесспорно выступление (хотя и в куртуазной оболочке) чуждых рациональной ясности куртуазного мировоззрения христиански-мистических мотивов в «Perceval'е», соединенных со столь же некуртуазным восхвалением «простеца», к-рому открывается тайное для мудрых мира сего.

Так же—если не более четко—двойственность К. де Т. выступает в его отношении к женщине. Ранние романы дают образы, близкие к героиням Chansons de geste: Энид, жена Эрека, подвергается суровым испытаниям за нарушение приличествующего супруге смирения («Erec»). Напротив, в своих песнях К. де Т. развивает одно из основных положений новой концепции любви — учение о куртуазном служении замужней даме как наиболее совершенной и достойной форме страсти.

Если в своей сюжетике и, в частности, в своей концепции любви К. де Т. колеблется между старым феодально-церковным и новым светски-куртуазным мировоззрением, то в других отношениях в его творчестве ясно выступают те черты, к-рые позволяют сближать куртуазное мировоззрение с мировоззрением Ренессанса — рационализм и углубленное внимание к переживаниям личности. Творчество К. де Т. стремится удовлетворить тому идеалу ясности и разумной гармонии, к-рый выдвигается поэтикой куртуазного стиля: К. де Т. равно ясен и в композиции своих романов (драматизм их преимущественно пятичленной структуры), и в гибком двустишии

из восьмисложников, и в мастерском строении периода, и в столь типических для рассудочного стиля украшениях — аллегориях и игре слов. Вместе с тем длинные рассуждения о переживаниях действующих лиц, их монологи и размышления, перебивающие авантюрную фабулу лирико-дидактическим материалом, свидетельствуют о перенесении внимания на психологические проблемы; и Г. Парис справедливо называет романы К. де Т. «проблемными романами» (romans à thèse).

Библиография: I. Christian von Troye's sämtliche erhaltene Werke, hrsg. v. W. Foerster, «Romanische Bibliothek», 1884—1899, № 1, 5, 12, 20, 21; Ivain, hrsg. v. W. Foerster, 2 Aufl., mit einem Nachtrag v. A. Hilka, 1927.

II. Holland W. L., Chr. v. Troye, 1881; Emecke H., Chr. v. Troye als Persönlichkeit und als Dichter, Würzburg, 1892; Mertens P., Die kulturhistorischen Momente in den Romanen des Kr. de Troye, Berlin, 1900; Schulz O., Die Darstellung psychologischer Vorgänge in den Romanen Kr. v. Troye, Halle, 1903; Hilka A., Die direkte Rede als stilistisches Kunstmittel in den Romanen des Kr. v. Troye, Halle, 1903; Borrman O., Putz R., Christians «Ivain» und Hartmanns «Iwain» nach ihrem Gedankengehalt, 1927.

III. Potvin Ch., Bibliographie de Chrestien de Troyes, 1863. *См.* «*Ланселот*», «*Парсифаль*», «*Куртуазная лит-ра*», «*Роман*». *R. S.*

КРЕЦЕР Макс [Max Kretzer, 1864—]— немецкий писатель-натуралист, представитель мелкого мещанства эпохи промышленного подъема 80-х и 90-х гг., вышел из семьи ремесленника, долгое время был маляром в Берлине.

К.—один из мастеров натуралистического и социального романа в Германии. Лучший и самый характерный для К. роман, не утративший своей ценности и в наши дни — «Мастер Тимпе» [Meister Timpe, 1888]. В нем рисуется распад семьи ремесленника на основе распада ремесленного производства. Честный мастер Тимпе храбро борется с наступающим конкурентом. Но так как он не может столь же дешево производить, как фабрикант, то должен погибнуть. И он гибнет, ни в ком не находя опоры. Даже его сын изменяет ему, подло продавая врагам отца секреты его мастерства. Социальное недовольство выражено в романе обличением наступающего рвача-капиталиста. Достойной уважения, идиллической рисуется старая ремесленная жизнь. В романе «Обездоленные» (Die Verkommenen, 1883) К. изображает упадок семьи бедных, честных тружеников при новых капиталистических порядках. Мелкий мещанин, принужденный стать рабочим, обречен на гибель вместе с семьей. Голод толкает этого рабочего на воровство, дочь его — на проституцию. Здесь опять выражена скорбь по утраченной мирной мещанской жизни. В ром. «Обманутые» (Die Betrogenen, 1882, русск. перев., СПБ., 1883) К. дает мрачные картины разложения нового буржуазного общества. Здесь показана жизнь буржуазных сынков и спекулянтов. Но в конце романа социальный конфликт сглаживается и намечается некоторое примирение с деловым капиталистическим обществом: отвергнутый отцом-фабрикантом художник примиряется с отцом, когда последний убеждается, что живопись созвучна его деятельности — отец строит фабрики, а сын эти фабрики изображает. Этот же художник женится на обманутой раньше разгульным сынком фабриканта работнице, и этим социальный конфликт оказывается разрешенным. Позже, в романе «Крестьянин-миллионер» (Der Millionenbauer, 1890), примиряются посредством брака такие враждебные силы, как семья разбогатевшего и превратившегося в капиталиста крестьянина и разорившаяся аристократическая семья. В дальнейших романах примирение Крецера с капитализмом становится почти полным. По мере того как К. все больше отходит от критики буржуазного общества, творчество его теряет свою социально-художественную значимость, ибо силу и оригинальность К. составляло как раз уменье раскрывать теневую сторону наступающего промышленного капитализма.



В истории лит-ры делались попытки изобразить К. и других писателей-натуралистов, писавших в 90-х гг. на социальные темы, как например Гауптмана или Гольца, писателями соц.-дем. и пролетариата. На ошибочность этого в свое время указал Ф. Меринг. Для нас теперь очевидно, что социальная критика у названных писателей и характер этой критики вытекали из того соц.-экономического положения, в каком в то время оказались разные слои мелкой буржуазии и мещанства, не понимавших революционной роли пролетариата (ср. «Обездоленные» К., где пьянствующий и дебоширствующий соц.-дем. рабочий ни в коем случае не является положительным персонажем).

Будучи последовательным борцом за новый натуралистический стиль в немецкой лит-ре, К. представляет ту разновидность последнего, для к-рой характерно оформление психоидеологии групп мелкого, наиболее подавленного городского мещанства, не теряющего однако надежды приспособиться к новым условиям и подняться вверх

по социальной лестнице. Мещанским характером творчества К. объясняются и некоторые специфические особенности стиля, отличающие его от других натуралистов, напр. Гауптмана. Так, в романах К. довольно часто встречаются заимствования из современной ему лубочной лит-ры, служившей духовной пищей широких слоев мелкого мещанства. Многие из романов К. целиком построены по схеме лубочной лит-ры. Такое перенесение фантастики лубка в натуралистический стиль, применение трафаретной фантастики к реальным событиям создает особый оттенок натурализма К., к-рый целиком объясняется лит-ыми «традициями» той социальной группы, к-рую выражал К., именно—мелкого городского мещанства.

Библиография: I. На русск. яз., кроме упомянутого: Золотой мешок, СПБ., 1891; Drei Weiber, 1886; Im Riesennest, 1886; Im Sündenbabel, 1886; Die Bergpredigt, 1889; Gefärbtes Haar, 1891; Das Gesicht Christi, 1897; Der Holzhändler, 1900; Der Mann ohne Gewissen, 1905; Söhne ihrer Väter, 1908; Ausgewählte Novellen, 1912. II. Kloss J. E., M. Kretzer, 1906; Koll G., M. Kretzer, a study in German naturalism, 1929. *А. Запровская*

КРИЛЛЕ Otto [Otto Krille 1878—] — немецкий соц.-дем. рабочий поэт и писатель. Р. в Саксонии в семье печника. Посещал военную школу, но потом стал рабочим на фабрике. С 1905—редактор соц.-дем. газет. Первый сборник его стихов «Aus engen Gassen» [1904] издан с предисловием Клары Цеткин, возлагавшей большие надежды на дальнейшее развитие К. как подлинно пролетарского писателя. Рабочая жизнь действительно изображена в этом сборнике искренне и прочувствованно. Но К. не оправдал возложенных на него надежд. Сб. стихотворений «Neue Fahrt» [1908] вызвал у Франца Меринга (в рецензии в журнале «Die neue Zeit») сомнения относительно дальнейшего развития Крилле. Последний начинает воспевать мирную мещанскую жизнь, его стихотворения становятся все более неопределенными и расплывчатыми, революционность растворяется в религиозности, неудовлетворенность становится индивидуалистической. В автобиографическом романе «Unter dem Joch» [1914] благотворительность богатых дана как один из путей к разрешению социальной проблемы. В драме «Anna Barenthin» [1911] героем является Ганс Рихтер, к-рый на посту активиста соц.-дем. партии мечтает «выйти в люди».

В своем творчестве К. сильно подражает немецкому натурализму 90-х гг., наиболее соответствовавшему его мещанским устремлениям. Это обстоятельство делает К. наиболее типичным рабочим писателем Германии, связанным с с.-д. партией: он выражает в своих произведениях стремление части рабочих подняться из рабочего класса в более обеспеченные мещанские слои общества. Поэтому социально яркие тона, блеснувшие в начале творчества К., позднее поблекли, уступив место примирению с мещанским бытом и оппортунистич. реформизму.

Библиография: I. Кроме упомянутых в тексте: Sonnensehnsucht, 1903; Aus der guten alten Zeit; Lustspiel, 1904; Aus Welt und Einsamkeit, 1905; Das stille Buch, 1913. *А. З.*

КРИМГИЛЬДА — *см. «Нибелунги».*

КРИНИЦКИЙ Марк [1874—] — беллетрист (псевдоним Михаила Владимировича Самыгина). Служил преподавателем словесности в Рязанской гимназии. Один из типичных беллетристов «легкого жанра», близкий Арцыбашеву и др. Почти все произведения К. посвящены описанию быта и психики дореволюционного мещанства, изображаемых им с неизменным подчеркиванием интимно-эротических сторон (романы «Маскарад чувств», «Случайная женщина», «Синяя борода», «Душа женщины», «Рассказы о любви», «Дорога к телу» и многие др.). Психологический анализ у К. крайне примитивен. Многочисленными описаниями адюльтеров романы К. отвечали запросам обывателя-мещанина эпохи между двумя революциями, обеспечившего К. популярность.

Приняв после революции 1917 деятельное участие в советской литературе, Криницкий пробовал перестроить свое творчество применительно к задачам послеоктябрьской лит-ры (комедии «Продналог», 1924, «Светозар Октябрь», Л., 1925, и пр.), но безуспешно: новые советские люди и их быт у К. банальны, изображение их сусально и выдержано в духе примитивных агиток.

Библиография: Шт. Владиславлев И., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, М.—Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия (1917—1927), т. I, Гиз, М.—Л., 1928.

КРИСТАН Этбин [1867—] — словенский писатель и политический деятель. Выходец из мелкобуржуазной семьи; рано примкнул к соц.-дем. партии и стал одним из ее вождей. Участник Брюннского съезда австрийской соц.-дем. в 1899, К. защищал программу культурно-национальной автономии. Во время мировой войны эмигрировал в Америку, стал социал-патриотом, соглашателем.

В словенской лит-ре известностью пользуются сборн. стихотворений К. «Žarki in snežinke» [1900] и многочисленные рассказы с социальной тематикой, печатавшиеся в словенских соц.-дем. газетах и выпускавшиеся отдельными изданиями. Лучшее произведение К.—драма «Samosvoi» [1909]—отображает конфликт между индивидуальным и общественным трудом; в нем ярко выявлена социалистическая тенденция. К. проделал в своем творчестве три этапа. В первом он—мелкобуржуазный романтик, представитель словенской лит-ой богемы, примыкавший к группе литераторов, находившихся под влиянием немецких импрессионистов. Второй этап обусловлен ростом национального самосознания К. под политическим гнетом империализма австро-венгерской монархии. В произведениях этого периода слышится протест против социальной несправедливости, привлекший к писателю симпатии трудящихся масс. Третий этап творчества К. знаменует отход в лагерь буржуазии. Его последние произведения не отличаются художественными достоинствами.

Библиография: I. Volja, 1902; Morje, 1904; Ljubislava, 1907; Francka in drugo, 1909; Savičev pesimizem, 1910; Pertinčarjevo pomlajenje, 1914; Vitez Janez, 1915. *С. У.*

КРИТИКА. ТЕОРИЯ.—Слово «К.» означает — суждение. Не случайно слово «суждение» тесно связано с понятием «суд». Судить — это, с одной стороны, значит рассматривать, рассуждать о чем-нибудь, анализировать какой-либо объект, пытаться понять его смысл, приводить его в связь с другими явлениями и т. д., словом, совершать некоторое обследование предмета. С другой стороны, судить означает делать окончательный квалифицирующий вывод об объекте, т. е. либо осудить его, отвергнуть, либо оправдать, признать положительным, причем конечно этот суд может быть аналитическим, т. е. одни элементы судимого объекта могут быть признаны положительными, а другие — отрицательными. Всякая К. действительно включает в себя, если она хочет быть основательной, своего рода следствие, т. е. подробное рассмотрение предмета, а также и приговор о нем.

Мы говорим здесь о К. в самом широком смысле этого слова, о К. любых явлений природы, общества, науки, искусства и т. д. К. однако не ограничивается суждением о данном объекте. Она стремится найти правила, методы целесообразного суждения о тех или других категориях объектов. Мало того, она стремится не только найти свои собственные методы, но и методы—в случае если идет дело о продукте человеческ. творчества — правильного создания таких объектов. Допустим, что критикуются этические поступки людей. Первая стадия такой К. заключается просто в расследовании поступка и произнесении положительного или отрицательного суда над ним. Более высокая ступень приводит к установлению правил действительно верного суждения о моральных поступках людей, т. е. таких методов К. человеческих поступков, к-рые бы не приводили к ошибкам. Рядом с этим и тем самым моральная К. поступков устанавливает и правила нормального человеческого поведения. Действительно, раз критик доходит до общих критериев положительного и отрицательного — он тем самым создает правила человеческого поведения, т. е. нормальную с его точки зрения мораль. То же самое относится ко всей области К.

К. есть огромной важности, может быть, даже самая важная реакция организма на какое бы то ни было внешнее явление. Действительно, корнем всякой К. является первоначальная основная реакция организма, выражающаяся в удовольствии или отвращении. Мы знаем, что на самых низких ступенях развития жизни вряд ли можно заподозрить наличие этих аффекционалов, но мы констатируем здесь отталкивание и притяжение, родственное более простым явлениям хемиотаксиса и т. п. Если какой-либо примитивный организм отталкивается от объекта или притягивается к нему, то в сущности это есть уже зародышевая К., положительное или отрицательное «суждение», хотя конечно в столь примитивной форме, что оно выпадает совершенно из области психологии.

Питание организма есть также, по существу говоря, как бы физиологический процесс К., ибо оно заключается в том, что организм извлекает из среды элементы, нужные для поддержания его жизни и роста, и минует вредные. В тех же случаях, когда в пище содержатся как питательные, так и нейтральные или вредные вещества,— самый примитивный организм (если только он не погибает) производит химико-физиологический анализ, весьма родственный самому тонкому анализу сознательной К. (различает, сравнивает, принимает и отвергает). Появление нервной системы и ее развитие играют гигантскую роль в деле развития К. как мирового явления. Нервная система позволяет сопоставлять объекты, попавшие в поле сознания, с опытами, имевшими место ранее. Рефлексологически мы могли бы говорить при этом просто о механических явлениях, но мы знаем, что нервные явления сопровождаются большим или меньшим сознанием, поскольку явления мозговые согласно нашему опыту воспринимаются субъективно, именно как мир нашего сознания.

У высших видов животных, живущих стадной жизнью, суждение и действенная реакция диктуются часто не индивидуальной полезностью, а полезностью для целого стада. К тому же в бессознательной для индивидуальности форме ее критерии (у всякого животного вида) очень часто определяются тенденциями не только и не столько самосохранения, как сохранения вида. Специфически человеческое сознание есть факт почти целиком социальный. Поэтому человеческая К., даже на самой первобытной стадии развития, когда она выражается в чувствах и двигательных реакциях более, чем в умственных процессах, хотя бы самых примитивных, является уже социальной. Первобытное общество, как оно нам известно, общество магического и мифического сознания, критикует явления природы и общественности самым причудливым, на наш взгляд не только не рациональным, но подчас необъяснимым и парадоксальным образом. Тем не менее нелепые суждения, встречающиеся на каждом шагу в мире табу, фетишей и тотемов, порождены определенным социальным укладом. Первобытный человек, дикарь, более чем кто-либо другой связан продиктованными ему извне — его родом — критериями, часто настолько глубоко с детства проникающими в его индивидуальность, что они представляются нам стихийными, почти физиологическими реакциями. По мере того как создается феодально-жреческое общество, организаторы его (обыкновенно впрочем с меньшей сознательностью, чем это предполагают) отыскивают новые критерии, верховным среди к-рых является сохранение известного общественного уклада и развитие его в интересах господствующего класса. Вырабатываются строгие правила, рациональность к-рых с точки зрения интересов господствующих классов является для нашего сознания ясной, но которые отнюдь

не получают от этого какой-то естественной общезначимости. То, что полезно для верхушки феодального государства, тем самым отнюдь не является желанным для классов подчиненных. Отсутствуют даже какие бы то ни было возможности, если бы даже об этом кто-нибудь думал, рационально объяснить правила поведения ремесленника, крестьянина или раба, не ссылаясь просто на то, что эти человеческие группы должны с л у ж и т ь высшим классам. Естественное разрешение этого противоречия заключается, с одной стороны, в насилии, т. е. в более или мене свирепых карах за нарушение правил,— здесь критическое суждение находит свое воплощение в судье и палаче, а рядом с этим — в системе законов, якобы преподанных богами и не нуждающихся поэтому в каком бы то ни было рациональном объяснении. Там, где божественный канон установлен, К. (в самом широком смысле этого слова) становится применением этого канона к отдельным случаям.

Развитие буржуазии (торгово-промышленного городского населения) приводит постепенно к конфликту этого нового господина общества со старыми его властителями. Буржуазия на путях своего восхождения отвергает неоспоримость божественных канонов. Когда Сократ старался обосновать в сущности консервативнейшее политическое миросозерцание не ссылкой на волю богов, а его 'разумностью, аргументировать правильность старого уклада общества разумом, это привело к свирепой реакции против него, к той форме К. сократовской философии, которая закончилась чашей цикуты. Между тем буржуазия вовсе не намеревается пользоваться своим расширяющимся разумом, продуктом ее ремесленных и торговых операций и ее все более развитой городской жизни, для утверждения старого порядка. Наоборот, сократовское оружие разума, критического пересмотра всего окружающего при свете интеллекта, проверки целесообразности, становится самым острым мечом в руках нового класса. Тут мы переживаем расцвет К. Тут появляется критическая личность, не подчиняющаяся ничему без проверки. Развертывается, с одной стороны, тончайший скептицизм, во всем сомневающийся; с другой—начинаются поиски критериев истины, которые были бы совершенно очевидными, например декартовский принцип ясности.

Мы не случайно сопоставляем Сократа и Декарта; скептиков античности мы могли бы сопоставить с Бейлями и Юмами, — это продукты однородных социальных укладов.

Как известно, позднее, добившись власти, буржуазия поворачивается спиной к К. Она сама оказывается классом, поддерживающим совершенно нецелесообразный общественный строй. Поэтому она начинает бояться рациональной К. и для защиты неприкосновенности собственности и других священных «устоев общества» все больше применяет оружие из области чувств, мистики и т. д. Острое критическое оружие переходит зато в руки пролетариата и призвано сыграть здесь роль гораздо более важную, чем какая принадлежала К. в какую бы то ни было предыдущую эпоху истории человечества. При этом и здесь конечно за оружием критики следует критика оружием, но уже не в форме классового суда и палача на службе меньшинства, а революционно-хирургического устранения пут с тела человечества, идущего к полноте своей свободы и своего творческого развития.

Все, что мы говорили до сих пор, относится к К. в самом широком смысле слова. Нас же интересует в большей мере специально-художественная — и уже того — лит-ая К. Художественные произведения вообще и литературно-художественные в частности представляют собою определенную организацию тех или других внешних материальных или символических элементов (знаков). В конце концов, имеем ли мы дело непосредственно со звуковым, линейным, красочным материалом и т.п., иными словами, находится ли перед нами образ, к-рый физически говорит сам за себя, или он затрагивает нас через посредство того «значения», к-рое с ним связано,—всегда в конечном счете художественное произведение есть организация определенных элементов для определенных целей. Каких же именно? В то время как целесообразное оформление тех или других элементов в хозяйстве имеет своей целью создать предмет, непосредственно употребляемый в практической жизни, как предмет быта или дальнейшего производства,—художественное произведение приобретает свою ценность лишь постольку, поскольку воздействует на человеческую психику. Даже в тех случаях, когда художественное произведение слито с практически-полезной вещью (постройка, мебель, керамика и т. д.), художественная сторона этой вещи все же глубоко отлична от непосредственно практической, и ее сила заключается как раз в том впечатлении, которое она производит на сознание окружающих. Что из данной чаши можно пить — это одно дело, а что эта чаша красива — другое. Первое свойство относится к области практики, живой действительности, второе, конечно, тоже имеет к ней отношение, но лишь косвенно, через тот эффект, который вызван в сознании.

Художественное произведение совершенно немыслимо без воздействия на эстетическое чувство воспринимающего: если произведение не доставляет удовольствия, то оно не может быть признано художественным; удовольствие это заключается не в удовлетворении каких-либо элементарных человеческих потребностей, а является самостоятельным. Плеханов правильно отметил, что еще в животном мире развертывается эта особенная способность испытывать удовольствие при определенной комбинации движений, звуков, красок, линий, переживаний и т. д. В иные полосы развития человеческой культуры искусство преследует как

бы исключительно эту цель — оно служит прежде всего для непосредственного удовольствия. Но и в этих случаях, как весьма убедительно доказал Плеханов, эстетический критерий у человека меняется и определяется неосознанными для индивидуальности соображениями выгоды для общества. Всю полноту своего значения искусство приобретает лишь тогда, когда эстетическое чувство используется художником в целях наиболее яркого и плодотворного воздействия на человеческое сознание в определенном общественном смысле. Художник не всегда является сознательным носителем своих тенденций, но это не меняет дела. В наиболее важные для истории человечества эпохи, в наиболее существенные в развитии каждого класса периоды искусство является великолепным оружием для организации собственного классового сознания, подчинения сознания других классов или дезорганизации враждебных классов (и вообще социальных сил). При этих обстоятельствах и развивается по-настоящему К. Только там, где искусство не является простым элементом обстановки, простым объектом, доставляющим некоторое неопределенное удовольствие, только тогда, когда оно становится крепко действующей общественной силой, мы видим перед собой и организованную реакцию на него. Первой и непосредственной реакцией является конечно внимание, часто очень расплывчатое, неопределенное активное отношение к искусству среды, на которую оно рассчитано. Но именно это отношение среды (фактически—различных классов или классовых групп) организуется потом все более четко и находит свое воплощение в критике-специалисте. Такой критик-специалист рассматривает произведение искусства в целом, т. е. и его идеологическое содержание и его эстетическую ценность; при этом художественное произведение, как в высшей степени целостный организм, представляет собой такое единство формы и содержания. Чисто эстетические приемы привлечения внимания, развлечения, яркости впечатления оказываются столь определяемыми силой социальных тенденций данного произведения, а идеологическое содержание само по себе в такой огромной мере может быть приятным или неприятным, эстетически приемлемым или эстетически отвратительным для того или другого слушателя, зрителя, читателя и т. д.,— что дело критика становится очень трудным. Желание постепенно разобраться в методах К. переходит не только в стремление установить правила суждения о художественном творчестве, но и порождает целую науку о правилах самого этого творчества и его законах и нормах. Художественная К. сливается с искусствоведением, литературная К. — с литературоведением.

Литературовед, не отдающий себе отчета в эстетической силе художественного произведения и в направлении, в каком действует эта сила, есть конечно литературовед односторонний. С другой стороны, односторонен и критик, к-рый, обсуждая произведение искусства, не обращает внимания ни на его генезис, ни на причины тех его особенностей, к-рые придают ему остроту, яркость, выразительность. Суждение о принципах художественного произведения во всей полноте немыслимо без генетического изучения, т. е. без ясного представления о том, какие именно общественные силы породили данное литературное произведение. Эти тенденции не могут быть проанализированы, о них не может быть произнесено суждение, если сам критик не имеет точных социальных и этических критериев, если он не знает, что такое добро и зло для него или, вернее, для класса, выразителем к-рого он является, если он не разбирается в тех понятиях о добре и зле, к-рыми пользовался другой класс — творец чужого произведения искусства. Здесь критик не может не быть этиком, экономистом, политиком, социологом, и только в полном завершении социологических знаний и общественных тенденций фигура критика является законченной.

Однако при очень правильных намерениях, прекрасном бытовом материале и т. д. художественное произведение может быть слабым в силу недостаточности своей выразительности (или заразительности). Законы выразительности невозможно открыть без серьезного изучения психологии творчества и эстетического восприятия, причем психология того и другого также варьируется во времени и в социальном пространстве, от эпохи к эпохе и от класса к классу. Здесь тоже только марксист может быть вполне вооруженным критиком, но этот марксист должен уметь критически разобрать все наличное достояние психологии и эстетики и выработать свои собственные методы суждения о форме, т. е. о силе выразительности художественного произведения (лит-ого—в частности); это послужит ему базой для нормативного учения о стиле, т. е. об оптимальном методе художественного выражения общественных тенденций такого творчески мощного класса, как пролетариат. Крупные критики во все времена были поэтому не только теоретиками данного искусства (лит-ры), но и философами, социологами и т. д. Вот почему К. нельзя выделять как нечто изолированное: писать, скажем, историю лит-ой К., отделяя ее от истории литературоведения, не делая постоянных экскурсов в область философских и общественных наук, совершенно невозможно.

Перейдем к краткому перечню самых существенных родов критики, примеры к-рых дает нам история.

1. ДОГМАТИЧЕСКАЯ И МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ К.— В ее рамках критик полагает, что существуют некоторые незыблемые правила, некоторые внешне данные и абсолютные критерии и каноны, которые нужно только достаточно точно применять, чтобы суметь ценить произведение искусства как хорошее или дурное, или различить в нем

положительные и отрицательные стороны. Естественно, что такого рода К. развертывается там, где критик является представителем сознающего свою мощь и утверждающего себя класса, не нуждающегося в аргументации от всеобщей целесообразности, что впрочем и вообще невозможно в классовом обществе. Утверждать внеклассовые критерии в области искусства или лит-ры можно только придавая им метафизический, абсолютный и нормативный характер.

2. ИМПРЕССИОНИСТСКАЯ К. — Казалось бы, что импрессионистская К., т. е. К. непосредственного вкуса, в корне к-рой лежат суждения «мне нравится» или «мне не нравится» и к-рая выражается в своего рода фиоритурах на эту тему, в словесных вышивках, долженствующих убедить в правильности данного вкусового суждения других,—является прямой противоположностью догматизма. Импрессионизм не только утверждает, что «о вкусах не спорят», что у каждого может быть свой вкус,—он доходит до утверждения, что у одного и того же человека при разных настроениях могут возникнуть разные суждения и что это вполне законно. Однако на самом деле импрессионистская К. и К. догматическая имеют в себе нечто общее: и там и здесь отсутствуют всякие доказательства правильности самих критериев *(см. «Метод импрессионистский»)*.

Характерно, что всякая формалистическая критика, полагающая, что существенным в произведении искусства является только его конструкция, фактически непременно оказывается либо догматической критики, либо импрессионистской: она должна либо покоиться на некотором предсуществовании незыблемых категорий эстетического познавания, или эстетической оценки, либо на вкусе.

3. К. ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ. — Она появляется всегда там, где новый, сильный класс вступает в общество и где для его победы требуется предварительное разрушение уже установившихся и враждебных этому классу ценностей. Никаких незыблемых авторитетов такой молодой класс не имеет. Простой ссылки на свой индивидуальный вкус, столь естественный для атомизированного общества, для рыхлых классов, ему также недостаточно; такому классу нужно, чтобы критическое суждение сплачивало его для дальнейшей борьбы, усиливало его сознание. Поэтому убедительность, доказательность здесь особенно важны. Конечно в просветительную эпоху классовой культуры единственным, основным критерием, на к-рый может опереться критик, является полезность для данного класса. Надо принять однако во внимание, что поднимающийся класс понимает свою пользу очень широко и даже там, где, как у буржуазии, этот классовый интерес в сущности узок и гнусен,—в пору восхождения и борьбы он претворяется, преображается в лозунгах большой широты и увлекательности. Поднимающийся класс не только заинтересован в том, чтобы увлечь за собою еще более глубоко под ним лежащие классы, но в лице наиболее крупных своих представителей он должен сам верить в миссию своего класса как миссию общечеловеческую. Вот почему «польза» в блестящую эпоху просвещения никогда не приобретает скаредного, бухгалтерски-коммерческого характера (в чем напр. Маркс справедливо упрекал утилитариста Бентама). Полезно то, говорят просветители, что приводит к возможно большему счастью возможно большего количества людей; полезно то, что просвещает умы, что закаляет характер, что создает дружественное, любовное отношение между людьми, а вредно все, этому противоположное. Как бы ни была мало реальной почва под такими утверждениями, как бы ни обманывала потом просветителей действительность, как ни шатка социально-экономическая база этих лозунгов,—тем не менее нельзя отрицать их подкупающей силы и действительной прогрессивности по крайней мере для своего времени.

4. К. ИСТОРИЧЕСКАЯ.—Пролетариат, когда он начинает подниматься к власти, несет с собою гораздо большую глубину социологического анализа и не нуждается в красивых лозунгах. Он может видеть перед собою и проповедывать непосредственную истину. И тем не менее Маркс, самый объективный из историков человечества, указывает на то, что мы можем сравнивать эпохи между собою и имеем некоторый критерий, показывающий нам, поднялись ли мы выше или ниже спустились, идя по линии судеб человечества. Этим критерием является, по Марксу, способность того или другого общественного строя содействовать развитию всех таящихся в человеке возможностей. В этом смысле сознательное стремление к прогрессу, присущее пролетариату, имеет нечто родственное с просветительством, хотя свою главную силу он полагает не в действии своих идей, а в закономерном развитии экономических сил, выражением к-рого и являются самые его идеи.

Стадии объективной научности критика на ступени просветительства не достигает. Общественная полезность как критерий, во-первых, не обнимает формально-художественной, чисто эстетической стороны, а во-вторых, в конечном счете является критерием шатким. Подлинно научной художественная—или, уже, лит-ая—К. становится тогда, когда она вступает на путь исторической оценки своих объектов. Буржуазия в период своей зрелости в трудах Боклей, Тэнов, Брюнетьеров создавала свою историческую К.; но поскольку социология буржуазии, ее философия истории были всегда смутны и эклектичны, она не смогла приблизиться вплотную к подлинной научности лит-ой К. Лишь в отдельных случаях она как бы предчувствовала подлинный путь (Гизо), потом вновь удалялась от него. С началом культурного упадка буржуазии ее позитивистическая К. опустилась до сте-

пени «малой» науки, лишенной каких бы то ни было горизонтов.

5. МАРКСИСТСКАЯ КРИТИКА.—Плеханову принадлежит огромная заслуга определения объективной генетической К., общих ее методов. Согласно принципам диалектико-материалистической критики каждое художественное произведение, каждая художественная школа, стиль, эпоха рассматриваются как необходимое закономерное выражение развития общества. Найти, почему это произведение таково и не может быть иным, значит объяснить его до конца; это есть как бы предельное задание генетической критики. Плеханов однако прекрасно сознавал, что этой важной задачей, одинаково обязательной при анализе произведений прошлых и нынешних, К. все же не может ограничиться. Во-первых, он справедливо утверждал, что никогда не может быть забыта формально эстетическая сторона данного произведения. Приемы выразительности, как мы решаемся говорить, вовсе не неразрывно связаны со своим содержанием. Это доказывается уже тем, что у молодых классов при бурном обилии содержания часто недостает художественно оформляющих сил; это бросается в глаза всякому опытному критику. У дряхлых классов огромные формалистические достижения, традиции таковы, что они подчас создают иллюзию истинно художественных произведений, на самом деле повторяя зады, не внося никакого нового содержания. Очевидно, что между двумя крайностями находится оптимум, заключающийся в совпадении свежести и богатства тех чувств и мыслей, к-рые художник (писатель) воплощает в образы, и большого умения сделать это с максимальной выразительностью. При этом еще надо помнить, что выразительное для одной группы может оказаться совсем не выразительным для другой. Не только бытовое, эмоциональное и иное содержание произведения искусства, но и его внешняя форма может быть в одно время оцениваема как недосягаемая по своему совершенству, а в другое—как неправильная. Гомер, к-рый считался непревзойденным мастером и указующей пути звездой для позднегреческого мира и к-рый с конца XVIII в. на добрую сотню лет опять занял такое же положение, казался изощреннейшим и глубоко сознательным критикам эпохи Буало прежде всего формально несовершенным, действующим не по правилам, «сырым» поэтом. Расин, казавшийся во времена Буало образцом образцов, был потом объявлен ложноклассиком и почти смешан с грязью; в настоящее же время для многих он вновь приобрел значение одного из величайших мастеров слова.

Такое изменение отношения не только к содержанию (к эмоциональным и иным тенденциям произведения), но и к вопросу о том, насколько формально сильно удалось их провести, само конечно зависит от изменения общественных настроений, к-рое происходит в конкретном социальном времени и пространстве. Законы его также могут быть установлены только марксистом. Но в том случае, когда марксист устанавливает их для своего времени, он перестает быть только историком, ибо свою эпоху, свой класс и его тенденции он считает вершиной человеческой культуры до сего дня и хотя не выдает их за абсолютное и не ручается за то, что они навеки останутся незыблемыми, но, во всяком случае, относится к ним совсем иначе, чем к каким бы то ни было другим критериям каких бы то ни было других исторических эпох и классовых группировок.

Вообще враги наши с удовольствием хотели бы навязать нам принцип «все понять—значит все принять». От некоторых утверждений Плеханова (высказанных ради законченности системы и отчасти в пылу полемики) веет именно чем-то родственным такому положению — и все же оно как нельзя более от нас далеко. Все понять—да, конечно. Моральное возмущение или стремление мерить тяжести на аршины, вносить в чужую эпоху свои собственные критерии как нечто абсолютное, является приемом слишком неуклюжим для научной К. Но поняв социальную неизбежность данного явления, мы вместе с тем признаем и социальную неизбежность нас самих, наших принципов, нашей программы, социальную неизбежность борьбы наших принципов с другими принципами, и тогда К. наша становится не только познающей, не только рефлективной, но творческой и боевой. Она твердо устанавливает, что́ в произведении искусства является для нас родственным и приемлемым, к чему мы равнодушны, против чего мы настроены глубоко враждебно. Она устремляется к выработке принципов нового, своего, классового, а после окончательной победы—и бесклассового, социалистического стиля.

ИСТОРИЯ. *АНТИЧНОСТЬ.*—Слово «критика»—kritica—возникло в Греции в эллинистический период ее культуры. Однако само явление,— если иметь в виду лишь специализированную оценку художественных и в особенности художественно-литературных произведений знатоками,—развилось гораздо раньше, не имея однако специального названия и входя в риторику, поэтику и т. д.

Из «Поэтики» Аристотеля видно, что к его времени в Греции существовала широко и глубоко поставленная театральная критика, внимательно разбиравшаяся в вопросах теории и практики художественно-литературного творчества и тонко расценивавшая их по достоинству. Особенно много поработали в этой области софисты, но об их работах мы знаем, к сожалению, очень мало, да и то из вторых и третьих рук. Повидимому более или менее точными являются цитаты из софиста Горгия, приводимые Платоном [427—347] *(см.)*. Горгий говорит, что поэзия есть весьма своеобразный обман, который приносит честь и обманщику и обманываемому; человек, не

умеющий поддаваться этому обману, признается необразованным. Как и во всех своих суждениях, софисты в отношении к искусству стояли на субъективистической и психологической точке зрения. Сущность искусства есть определенная фикция, своеобразная ложь. Эта ложь направлена однако к определенной цели и именно цели воспитательной.

В этот же круг идей входит и зачаточная эстетика и критика Сократа. Он определяет саму красоту чрезвычайно широко, как нечто «в общем целесообразное» или «то, что мы любим». К этому можно легко отнести и красоту, создаваемую художником, писателем. Цель искусства и для Сократа повидимому заключается в воспитании умов. Такой подход к искусству вообще является доминирующим для сократовского времени.

Аристофан (его комедия «Лягушки» показывает удивительную изощренность критического сужденця и высокую культурность публики, к-рая могла часами следить в театре за тщательным сравнительным разбором произведений Софокла и Еврипида) высказывает, между прочим, такую мысль: «философ для взрослых, а поэт для юношей».

Так. обр. для критиков этого круга художественная лит-ра есть как бы философия второго сорта, иллюстрирующая, увлекательная философия. Этому воззрению в значительной степени способствовала роль, к-рую играло в общественной жизни Греции красноречие—политическое, судебное, праздничное и т. д. Красноречие было явно полезным родом искусства, и теория искусства, суждения о достоинствах художественных произведений, выводы из этих суждений, к-рыми можно было бы руководиться практически,—все это гл. обр. выливалось в различные теории риторики; так что и Сократ напр. приобрел громкую славу именно как теоретик красноречия. Одновременно развертывается и грамматика, также тесно сплетенная с критикой, ибо делались выводы о правильных и неправильных речениях и устанавливались правила лит-ого языка.

Обыкновенно полагают, что Платон много и усиленно разрабатывал вопросы искусства. Это едва ли правильно. Платона гораздо больше интересовали общеэстетические проблемы, проблемы красоты как таковой. Им посвящены многие страницы в «Федре» (о прекрасном), во «Втором Гиппии», в «Горгии», в «Филембе» и «Пире». По отношению же к искусству он был гораздо более равнодушен. В «Республике» Платон довольно презрительно высказывается о поэтах как о лжецах и считает, что в правильно устроенном государстве им не должно быть места. Повторяя вслед за софистами, что поэзия есть ложь, он отрицает однако ее воспитательное значение, утверждая, наоборот, что поэты бросают в массы множество развращающих идей. Вместе с тем Платон не брезгует возможностью использовать влияние образов на умы и поведение; так, он говорит о поучительных мифах, которые можно было бы распространять в массах, для того чтобы в легкой форме прививать им те или другие полезные, с точки зрения господ общества, идеи. Может быть, в значительной мере самому Платону принадлежит та идея, что поэт должен действовать не разумными доводами, а исключительно образами. Им же высказано первое точное определение, по крайней мере дошедшее до нас, искусства как миметики, т. е. как подражания природе (в том или другом отношении стилизованного).

Все, что создано Платоном в этой области, совершенно меркнет перед заслугами Аристотеля [384—422] *(см.)*. Несмотря на то, что из произведений Аристотеля, посвященных теории искусства и критике, до нас дошло очень немного, власть его над умами последующих поколений была огромна. Как раз в то время, когда философия Аристотеля, царствовавшая над умами средневековья, стала меркнуть в общем,—его поэтика выдвинулась на первый план и продолжила его идейное господство в Европе. На Аристотеля ссылались и теоретики эпохи так называемого ложноклассицизма [XVII века], на него же опирались и ее враги, вроде великого Лессинга; и до сих пор невозможно представить себе ни одного сочинения, посвященного вопросам искусства, без установки определенной точки зрения на принципы Аристотеля, мало того, без усвоения по крайней мере некоторой части этих принципов. От своего учителя Платона Аристотель почти ничего не заимствовал, часто заметна даже скрытая полемика с ним.

Общеэстетическая теория Аристотеля шатка. Основная идея всей аристотелевской философии—идея оформления—конечно отражается и здесь. Очевидно, что красота создается там, где некоторый материал получает какую-то специальную форму. Бесформенность—полное отсутствие красоты; бессодержательная форма, очевидно, представляет собой абстракцию. Можно с уверенностью сказать, что Аристотель искал такой формулы, к-рая выражала бы эту полноту овладения формой соответствующим ей количеством содержания. Так. обр. красота является как бы максимумом оформленности.

Специально драмой Аристотель занимается в дошедшей до нас «Поэтике», представляющей собой, к сожалению, только большой обрывок конспекта его курса, делая при этом интересные экскурсы и в область эпоса и лирики. Здесь Аристотель с совершенной отчетливостью определяет драму как подражание людским действиям. Из всей «Поэтики» очевидно, что, подражая, поэт прежде всего стремится к тому, чтобы действие казалось более оформленным, чем в обычной действительности. Однако искусство преследует не только, так сказать, чисто пластические конструктивные и формальные цели. Аристотель не игнорирует также и социально-педагогическую установку.

Содержание «Поэтики» сводится к установке цели драматургии, к подражанию действию

людей в фикции, долженствующему потрясти зрителей страхом и состраданием и сделать их в реальной жизни более независимыми от этих чувств, т. е. более мужественными, более закаленными перед лицом жизненных волнений и невзгод. Какие-либо мелкие тенденции этического и общественного характера не привлекают Аристотеля, как не привлекали они вообще драматургов его времени. Социально-этическая их сущность заключается именно в этом общем возвышении образа мысли и чувствований в широкой публике. Аристотель стремится установить на основании высоких образцов, достоинства к-рых он очень тонко распознает, правила хорошей драмы, хорошей комедии. Он устанавливает основные черты драмы: действие, характеры и мысли. Патетическое действие, т. е. полное страсти, со своими перипетиями — резкими переходами из одного состояния в другое, своей влекущей вперед интригой и развязкой,—это первое. Второе — это правильное изображение характеров, крупных и положительных в трагедии, мелких и отрицательных в комедии, установление типов в их действии. Третье— те мысли, к-рые излагает поэт, вкладывая их в уста действующих лиц,—мысли, представляющие собой как бы заряд философской проповеди, несомой этим действием. Рекомендуемые им методы творчества покоятся на индукции, на изучении успехов и неудач предшествовавших драматургов.

Аристотелевская К. имеет так. обр. обе свои стороны, почти всегда встречающиеся при развитой ее форме: суждения о литературных фактах и указания на правильные пути литературы в дальнейшем. Аристотелевская школа этой линии его работ уделила сравнительно мало внимания; повидимому более других работал в этой области Теофраст.

Александрийская эпоха была весьма бедна собственной поэтической продукцией, притом же продукция эта была эпигонской; зато уважение к авторам прошлого, стремление разобраться в них грамматически и критико-эстетически, прокомментировать их филологически, исторически, этически и т. д. — привело к развитию целых школ своеобразного литературоведения.

Величайшим из этих комментаторов, грамматиков и филологов, повидимому, был Аристарх [215—270]. Целые века жила легенда о двух критиках: благородном, внимательном, уважающем своего автора Аристархе и злобном, кусательном, ищущем недостатков, смотрящем на писателя, словно на обвиняемого — критике Зоиле. Такая установка весьма характерна, ибо конечно полярности в К. существуют. К. можно называть целесообразное посредничество между великими лит-ыми произведениями и широкими массами, в каковом случае К. становится главным помощником, истолкователем и вместе с тем создает славу поэта. Но к К., разумеется, относятся и указания на фальшивые произведения или на отдельные слабые места в общем положительных лит-ых явлений. Тот или другой критик может ставить на первый план ту или другую задачу. Исторически же Зоил повидимому дал свое имя для «злых критиков» только потому, что ему случалось при разборе гомеровского эпоса делать иногда не совсем оправданные и мелочные придирки.

К александрийской эпохе относится и долго влиявшая на умы полемика двух ученых, работавших в сущности в области географии и истории — Эротосфена и Страбона. Эротосфен горячо защищал положение, что целью искусства является только удовольствие и что все остальное здесь второстепенно, между тем как Страбон с неменьшей энергией отстаивал обязанность истинно благородного искусства быть общественно-полезным.

Любопытные взгляды высказывал в области эстетики и К. Плутарх [46—120] *(см.)*. Вряд ли можно приписать ему оригинальные взгляды. Он был больше вульгаризатором чужих идей. Он повторяет между прочим известное уже нам положение о воспитательном значении поэзии и рассуждает о том, как следует пользоваться поэтами для воспитания детей. Философское познание—это переход от тьмы к свету,—рассуждает Плутарх. Он слишком резок для неподготовленного. Нужно создать некоторое промежуточное состояние. Таковым является художественное познание. Здесь мы видим в зародыше идеи, сыгравшие потом огромную роль в эстетике нового времени (от Лейбница до Гегеля и дальше). Плутарха глубоко интересует также то обстоятельство, что безобразное в природе может оказаться приятным в художественном произведении, в том числе в лит-ом. Он приписываеть это странное явление оценке мастерства художника, ему кажется, что поразительное сходство, с к-рым изображено безобразие, возбуждает в зрителе такое восхищение, что оно покрывает отталкивающее впечатление от изображенного предмета.

Очень часто Платону приписывают идеи, к-рые развертывали на самом деле неоплатоники, — особенно Плотин [205 — 270]. Именно он является подлинным родоначальником мистической теории искусства. В сущности говоря, Плотин ближе к Аристотелю, чем к Платону. Платоновские идеи, к-рые парят вне мира и никак не связаны с действительностью, превращаются у него в силы, формирующие архетипы. Сами по себе архетипы прекрасны. Они представляют собой совершенную форму; сливаясь с действительностью, они как бы тускнеют, гаснут, но чем больше просвечивает архетип сквозь материю, тем большую мы имеем перед собой красоту. Притом же Плотин отходит от интеллектуализма Платона. Не разум воспринимает сквозь материю тот свет истины, к-рый мы называем красотой,—он воспринимается чувством; Плотин основывает таким образом романтику античного мира. Те же идеи развивает его ученик Прокл.

Рядом с этими полурелигиозными концепциями красоты, из которых исходила соответственная критическая оценка произведений искусства и лит-ры, мы видим другое направление, также выражающее собой распад уверенного в себе рационализма. В Лукиане есть уже нечто бейлевское, — он скептик, он ехидничает, он старается разрушить уверенность человека в своих суждениях,он проповедник относительности.

Между тем заветы александрийской школы находят множество продолжателей. Из них крупнейшими являются: Дион Хризостом и Лонгин. Их дело — изучить произведения блистательной древности (для них это уже древность) и выводить из анализа Гомера и других великих авторов правила, согласно к-рым можно поэтизировать новым поколениям. Лонгин с необыкновенным красноречием высказывает эти идеи в своем трактате «О величественном» (De Sublimo). Этот трактат имел почти такое же влияние во времена Возрождения, как «Поэтика» Аристотеля. Преклонение перед образцами, необыкновенно внимательное отношение к языку — вот его характерные свойства.

Римляне учились у греков, и их литературоведение, их критика сияют заимствованным светом. Сперва, само собой разумеется, дело началось (у Луция, Элия и др.) установлением самого латинского яз. Исходя из греческих образцов, стараются создать подобие правильной литературной речи на своем собственном языке и начинают грамматическую, риторическую, лит-ую обработку его. Хотя красноречие в Риме играет несколько иную роль, чем в Греции, но, тем не менее, риторика и здесь является доминирующей, как это было в Греции V и IV вв. Цицерон, Квинтилиан дают ряд указаний о том, как надо красиво говорить и красиво писать. Гораций [65—8] *(см.)* в некоторой косвенной, хотя прямо не доказанной зависимости от Аристотеля, развертывает свои правила поэтики. В нем, пожалуй, ярче еще, чем у софистов и их современников, сказывается стремление создать в поэзии, с одной стороны, украшение для жизни, к чему естественно стремится богатеющая буржуазия, и вместе с тем некоторую силу воздействия на нравы, которая по возможности гарантировала бы спокойствие и порядок. Ему принадлежат знаменитые формулы о том, что поэт miscuit utile dulci (к сладостному примешивает полезное) или что его назначение dilectare, movere, docere (услаждать, волновать, учить).

Эти правила необычайно важны, представляя собой переход к просветительству. Само по себе просветительство может иметь как умеренно консервативный, так и прогрессивный, даже революционный характер. Оно и у Горация имеет отчасти двойственный характер, ибо выражает собой стремления средней буржуазии, с одной стороны, отстоять свои расширяющиеся права на жизнь перед высшими классами, и с другой — защитить себя от возможных социальных бурь снизу.

Можно сказать, что теория искусства, как позолоченной, подслащенной, а потому легкой и увлекательной морали, соответствует классам, обладающим известной полнотой жизни и общественной устойчивостью. Если бы класс был слишком угнетен и рвался вперед, он развернул бы революционные романтические представления, каких мы находим чрезвычайно мало во всей греческой и римской лит-ре. Классы, после того как они теряют почву под ногами, начинают отступать перед натиском новых сил, всегда требуют от своего искусства мистики, ищут в нем путеводителя в другой мир, где они могут утешиться в потере ускользающей действительности. С явлением уравновешенной, гармоничной, умеренной поэзии, старающейся установить как можно больше определительных правил для себя самой и одинаково гордящейся своею «сладостью» и своей «полезностью», мы встречаемся в истории человеческой культуры довольно часто. В такие времена К. играет в особенности важную роль и становится учителем элегантной речи, достойных форм, часто очень гневно оборачиваясь против предшествующих «варварских» эпох и вместе с тем зорко следя за могущими возникнуть прорывами фронта классовой благопристойности. Понятно, что в последующие и подобные эпохи Лонгины и Горации приобретают также исключительное значение и что именно к их уровню сводили и Аристотеля, на самом деле более богатого содержанием и подытоживавшего чрезвычайно сложную и многоцветную эпоху трех-четырех лучших веков античной цивилизации.

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ.— Средневековая схоластика не дает ровно ничего самостоятельного в области лит-ой К., или учения об искусстве. На самом деле в так наз. средневековой тьме — богатая жизнь; развертывается народная поэзия, но ее найдут гораздо позже. Она находится вне круга зрения науки или литературной К. Схоластика включает в себя только сухие остовы старинных правил риторики и стиля. Никакого живого понимания Аристотеля в интересующей нас области мы в средние века не находим. Нет надобности даже называть отдельно трактаты, которые появлялись из-под пера схоластов, до такой степени они далеки от какой-либо живой К.

РЕНЕССАНС.— Критическая мысль просыпается вместе с гуманизмом эпохи Возрождения. Она просыпается однако как чисто подражательная. В этом смысле литературоведение гуманистов не порывает с традицией средневековья,—оно только еще более подчеркивает свою зависимость от старых образцов и лучше проникает в их смысл. Сухое, педантическое отношение к великим произведениям искусства и лит-ры античн. мира сменяется восторженным преклонением перед ними, которое однако в свою очередь приводит к известному педантизму, к стремлению вычитать именно у древних все правила лит-ого творчества, к устано-

влению той мнимой непререкаемой истины, что современность и будущее могут только в лучшем случае создать более или менее удовлетворительные подобия великих шедевров, созданных прошлым.

Но интерес к лит-ре, к яз. огромен; количество трактатов о лит-ре необъятно. Роберт Эллиуже в 1541 дает довольно живой комментарий Аристотеля; для Кастельветро в 1570 уже понятна относительность положений Аристотеля; он угадывает даже самый характер «Поэтики» (ее незаконченность, ее «черновой характер»).

Крупные гуманисты—Салютати, Поджио в Италии, Агрикола, Рейхлин, Эразм — в Германии, Скалигер—во Франции—обращают свои взоры вспять и восторженно проповедуют античные художественные формы, отражавшие более или менее высокий уровень торгово-промышленного буржуазного общества, к-рое вновь развертывалось вокруг них и через них.

Однако это течение было не единственным. Сперва очень робкое, сопровождаемое оговорками, потом все более мощное желание говорить собственным языком, противопоставить новые языки латыни, найти для своего языка особое место в поэтическом творчестве, начинает давать знать о себе в одной стране за другой. Это явление развертывается в строгом соответствии с развитием буржуазии. Там, где буржуазная культура начинает создавать новые формы быта, они постепенно перерастают все еще полусхоластические рамки латинистов или грековедов и вместо более или менее искаженных и тусклых зеркальных отражений прошлого мы видим перед собой пробивающуюся из земли новую свежую траву, расцветающие новые цветы.

Это явление как раз и должно быть названо подлинным началом новой лит-ры. В Италии, согласно всему ее развитию, оно началось раньше, чем в другом месте, а Данте, о к-ром мы будем говорить позднее специально, является типичнейшим образцом не только великого поэта этой новой формации, но и теоретика, в известной степени критика ее.

Т. к. всякая новая лит-ра имеет уже не универсальный характер, как это было с латинизирующимися гуманистами, а национальный, то в дальнейшем мы должны придать нашему изложению истории К. и литературоведения именно такую национальную форму,

Мы начинаем с французской лит-ой К., с очерка всего ее развития, от зарождения ее до наших дней, потому, что французская лит-ая К. имела в течение почти всего этого времени доминирующее значение для Европы, открывала собой новые пути, мощно толкала вперед умы других стран. Англия, Италия никогда не могли занять столь же значительного места в концерте европейского литературоведения и лит-ой К. Только Германия значительно позднее, благодаря глубокому философскому подходу к этим задачам, более или менее чуждому французам, оспаривает от времени до времени пальму первенства у этих последних.

ФРАНЦИЯ. — Начало новой французской литературы, а вместе с тем и ее самосознания в К. приходится отнести к середине XVI в. Именно в это время в чисто дворянских придворных кругах достаточно окрепла потребность в изящной лит-ре. Очень характерно, что первыми проводниками этой новой лит-ры были поэты так наз. плеяды, все—дворяне по происхождению, но в большинстве как бы дворянские неудачники, люди мелкопоместные или потерпевшие своеобразное крушение своей военной и административной карьеры. Бросается в глаза, что два вождя плеяды, — крупный, может быть даже великий, поэт Ронсар [1524—1585] *(см.)*, и основатель французского литературоведения и К. Иоахим дю Белэ,— оба были глухи. Именно такие люди, лишенные возможности делать «серьезную» карьеру, отдавались гуманитарным наукам, украшению жизни, и в тех случаях, когда были одарены индивидуальным талантом, могли оказаться родоначальниками лит-ры.

Это относится к Ронсару — человеку, к-рый с огромным рвением изучал античные образцы, но был глубоко убежден в необходимости использовать их путем усвоения французским яз.; он сумел свою большую эрудицию и свою завороженность шедеврами древних соединить с таким полнокровием человека Возрождения, что в конце концов это привело к поэзии страстной, красочной, образной и в то же время почти педантически наполненной античными элементами.

Иоахим дю Белэ, личный друг Ронсара, сам крупный поэт, прозванный Овидием Франции, опубликовал в 1550 работу под названием «L'illustration de la langue francaise» (Прославление французского яз.). Эта работа была вполне параллельна написанному за 250 лет до того (в соответствии с более ранним развитием Италии) произведению Данте, о котором мы еще будем говорить. Это была наполовину скромная, наполовину горделивая попытка защитить права французского яз. перед латинским. К этому прибавлен был целый ряд суждений, не особенно острых, не особенно новых, относительно задач поэзии, поэтических жанров, поэтической техники и т. д. Произведение в настоящее время конечно совершенно устарелое и менее темпераментное, личное, чем «De vulgare eloquentia» Данте, оно тем не менее является настоящим началом литературоведения и лит-ой К. во Франции. С этих пор французское общество вступило в полосу быстрой эволюции, и каждое поколение приносило с собой нечто новое.

Следующей ступенью за плеядой был отель Рамбулье. Двор, развертывая дальше и дальше внешнюю утонченность форм жизни, все больше отводил и во Франции, как это еще раньше определилось в Италии, одну из руководящих ролей женщине. Образовались женские салоны, где люди старались быть грациозными, вежливыми,

тонкими, показать себя на большей высоте культурности, чем какой они действительно достигли. Для нас, русских, положение будет понятно, если сказать, что тот самый «политес», к-рым Петр I начал обтесывать неуклюжие фигуры бояр и боярынь, здесь находил свою первую редакцию, правда, в известной степени отраженную от Италии. «Les Précieuses» (драгоценные, возвышенные, утонченные) — слово, к-рым обозначались большие дамы: Катарина де Вивон, маркиза де Рамбулье, принцесса Монпансье, Жюли д'Анженель, девица Скюдери, — пользовались огромным уважением в светском обществе Франции, группировавшемся при дворе или недалеко от него.

Мужчины, литературно более продуктивные, но находившиеся под сильным влиянием женщин, — все эти Вуатюры, Бальзаки и Шапелены,—пользовались очень возвышенной репутацией очистителей яз., создателей новых форм живого общения и вместе с тем новых литературных течений. В салонах народилась и особая лит-ра. С самого начала конечно она включала в себя элементы еще дикого, в сущности здорового, воображения ронсаровского типа, но постепенно она стала включать все больше и больше маньеризма, жеманства, искусственности. Но это отнюдь не осуждалось современниками. Лишь позднее, когда это передовое придворное дворянство пришло в резкое соприкосновение с авангардом буржуазии, тоже приютившейся при дворе, результат оказался печальным для сверхизящных дам этого круга и их красноречивых кавалеров. К слову «précieuses» безжалостной рукой Мольера раз навсегда, было прибавлено слово «ridicules», и получилось— «смешные жеманницы». Однако никоим образом нельзя отрицать известных заслуг в смысле выработки яз. за всем этим периодом. Позднее одно из крупнейших дарований этого времени, м-ль Скюдери [1607—1701] *(см.)*, яростно будет защищать и свою эпоху и ронсаровскую плеяду от тяжелого тарана рационалистической К. Буало. Эпизод бессильного, но страстного протеста Скюдери против Буало является одним из красочных моментов развития мировой лит-ой К.

Во Франции созревала буржуазия. Здесь не место указывать на объективные экономические принципы ее созревания, но необходимо отметить отражение его в философии. Декарт [1596—1650] *(см.)* с его требованием абсолютной разумности, ясной и бесспорной доказательности, аксиоматизма истины, с его склонностью к механическому материализму, столь сподручному для буржуазного ремесленника, и с его холодным, хотя и ловким, умением мирить это свое миросозерцание с церковностью, стал на некоторое время выразителем этой поднимающейся буржуазной культуры. В лит-ре это созревание буржуазии нашло свое отражение.

Шапелен — организатор французской Академии, один из почитаемых посетителей отеля Рамбулье — дал пример коллективного, организованного официального вкуса в своих «Les sentiments sur le „Cid"», изданных от имени Академии. Такую глубоко христианскую пьесу, как «Полиевкт» Корнеля, Академия осудила как еретическую. Это необычайно обостренное и осторожное отношение даже к умеренному переходному типу, каким являлся высокодаровитый Корнель, заставило и его и тем более его наследников — Мольера и Расина— защищаться от когда-то прогрессивных, но теперь ставших реакционными, усилий дворянства создать свой изящный стиль.

Уже Корнель сопровождал свои произведения критическими этюдами. В гораздо большей степени и гораздо глубже делал это Расин. Мольер же в своей «Критике „Школы жен"» наотмашь и вместе с тем остро ударил по старине. К этому он прибавил повторные удары непосредственно в своих комедиях. Это наступала декартианская когорта, это были люди, шедшие под развернутым знаменем «разумности». По существу они были проводниками миросозерцания созревавшей торговой и промышленной буржуазии. Серьезность, к-рую они проявляли в построении миросозерцания, они переносили и в область религии (янсенисты) и в область психологии. Вопросы долга, имевшие, так сказать, государственный и официальный характер у Корнеля, здесь стали более субъективными. Вопросы о сохранении своего достоинства буржуазией, о новой буржуазной морали, тихая сапа под устои дворянства, которую вел Мольер, самые яркие черты эпохи.

Но если сами поэты защищали свое новое рационалистическое миросозерцание, то они нашли также промежуточный тип полупоэта, полутеоретика в лице Буало [1636—1711] *(см.)*, к-рый воевал с общим врагом своими талантливыми сатирами и создал по-своему изумительный памятник рационалистической теории лит-ры в стихотворном сочинении «L'art poétique».

Буало опирается на античный вкус, но он далеко не просто поклонник античности. Он прекрасно сознает, что античность нужна новой Франции (буржуазии) как союзник, родной по духу. Он выставляет на передний план разумность произведений, кристальную понятность языка, правдоподобие сюжета и эпизодов, т. е. верность природе. Античные авторы для него являются образцами не потому, что они какие-то полубоги, как воспринимала это эстетика Возрождения, а потому, что они вступили на правильный путь разума и правды, на к-рый должны вступить за ними и новые поэты.

Рядом с достинствами, к-рые разумеется являлись огромным прогрессом, — причем даже многие его ошибки по сравнению с Аристотелем (например три единства в драматургии), как это великолепно показал Плеханов, являлись также упорядочивающими принципами, — в теории Буало были конечно и большие, бросавшиеся в глаза даже некоторой части современни-

ков, недостатки. Его рационализм, сказавшийся и у гораздо более литературно талантливых его сподвижников, поистине великих писателей — Мольера и Расина, — оставлял неудовлетворенной человеческую страсть. От всех этих анализов и острот веяло холодком не горящего подлинным пафосом ума (мы оговариваем некоторые исключения). Этот сильный рационалистический поток смог оказать громадное влияние на французскую литературу и французское общество потому, что королевская власть к этому времени сумела превратить значительное количество дворянства (болезненный процесс его приручения интересно отразился в кипящих противоречиями драмах Корнеля) в своих подчиненных, в своих агентов и создать особое бюрократическое дворянство. В сущности говоря, за самодержавием Людовика XIV стоял именно растущий буржуазный класс, к-рому надобен был прежде всего порядок, — идея порядка доминировала над всем. Королевская власть пыталась осуществить порядок, который был бы приемлем для дворянства и раскрыл бы нужные перспективы для буржуазии. Она не смогла этого сделать, но плодом этого внутреннего, почти нелегального союза трона и буржуазии явилась как раз высокая литература XVII века и ее критика.

Упомянем о шумном споре, разделившем на два лагеря литераторов и литературоведов того времени. Во главе одного из них стал Перро [1628—1703] *(см.)*, другой опирался на авторитет Буало. Перро осмелился доказывать, что «современники» уже превзошли античные образцы. «Буалисты» отвергали это положение. У Перро несомненно играла излишнюю роль лесть по отношению к «веку Короля-Солнца», но его заслугой явилось введение в историю литературы понятия прогресса и установка на расцвет в будущем.

Не надо думать однако, что вся буржуазия XVII века шла под знаком королевского порядка, а тем самым рационализации жизни и литературы.

Рядом с Декартом возвышается фигура Паскаля [1623—1662] *(см.)*. В такой же мере, как и Декарт, человек светлого разума и критики, Паскаль однако в большей мере, чем Декарт, видит, что при свете этой К. открывается страшное несовершенство социального быта, которое он принимал за несовершенство метафизическое. Если Декарт холодно мирится с религией, то Паскаль ищет мистического союза с ней. Действительность и разум не удовлетворяют его. Почему? Очевидно потому, что Паскаль является представителем тех слоев буржуазного населения, к-рые в отличие от вершинного ее слоя не ждали ничего хорошего от прогресса королевской власти и от дальнейших перспектив рационализации жизни. Очень характерно, что в этом отношении Паскаль, к-рый мало писал по эстетическим вопросам, может быть приведен в связь с Лейбницем, бывшим не столько немецким, сколько международным, европейским философом того времени. Лейбниц, в отличие от Декарта, кроме абсолютно ясных идей как основ знаний признает еще и необходимость некоторых неясных, мы бы сказали, интуитивных суждений. Конечно Лейбниц питает всяческое уважение перед воззрениями, доведенными до полной прозрачности. Он признает однако в монадах, в душах, процессы менее ясные, смутные, в которых царит, по его мнению (само выражение очень характерно), nescio quid (не знаю, что именно, нечто неуловимое), cognitio obscura — «темное знание», в области которого как раз находится искусство. Можно заподозрить, что по Лейбницу искусство не может быть создаваемым по принципам чистой разумности, как этого требовал Буало; еще вернее — Лейбниц полагает, что внутренний тайный объективный принцип искусства в конце концов ясен, как математика, но искусство не обнаруживает сразу этот внутренний скелет.

И вот уже на пороге XVII — XVIII вв. эти воззрения находят себе литературно-критическое выражение. Аббат Дюбосс, один из замечательных и напрасно забытых теоретиков, в своем интересном сочинении «Réfléxions critiques sur la poésie et la peinture» ставит ряд глубоких вопросов, но главная тенденция его заключается в том, чтобы рассматривать искусство как особую иррациональную деятельность, сама сила к-рого покоится не на разуме, а на чувстве. Отсюда уже позднее, в XVIII в., выйдет эстетика Руссо.

Руссо [1712—1778] *(см.)* сравнительно мало писал по теории литературы или по лит-ой критике: «Lettre à d'Alembert sur les spectacles», «Discours contre les lettres et les arts» — на задачу Дижонской академии — и несколько других, но влияние его было огромно. Осуждая цивилизацию, создаваемую разумом, во имя чувства справедливости, во имя непосредственности жизни он склонен требовать от искусства как бы прямой оппозиции по отношению к науке, по отношению к культуре разума. Искусство должно говорить сердцу, искусство должно утешать, искусство должно воспитывать, преодолевая действительность, а не анализируя ее или прикрашивая живыми блестками. Искусство, остроумно развлекающее, Руссо осуждает в терминах, очень близких к позднейшим высказываниям Толстого о том же предмете.

Так во французской литературе образовались две школы, из которых одна, путем необыкновенной ясности форм, разумного анализа и синтеза, старается разобраться в действительности, придав ей максимальную прозрачность, и тем самым хочет принудить искусство впрячься в колесницу общественного прогресса, — а другая не верит в этот прогресс на путях разума и от лица более обиженных, от лица оттираемых назад, претендует на художественное

творчество, заряженное романтикой протеста и мистическими порывами к иной жизни от неудовлетворенного посюстороннего бытия. В XVIII в. разрыв этот довольно ясен, но доминирующим моментом является конечно рационализм. Он приобретает резко революционный характер, поскольку он критикует все сущее, призывая его на суд с точки зрения целесообразности. Рядом с этим однако в XVIII в. продолжается пленение мысли античностью.

Фрерон [1718—1776], первый журналист-литератор, добивается славы и богатства резкостью своих суждений, более или менее блестящим выполнением функции носителя общественного вкуса; но и он, при всей резкости своего стиля, является в значительной степени рабом старых возрожденческих правил. С точки зрения Фрерона даже Вольтер является чрезмерным новатором. Это о нем сочинил Вольтер знаменитую эпиграмму о змее, укусившей Фрерона и сдохшей немедленно после укуса. Между тем Вольтер, во многих областях действительно бывший почти революционным новатором, в теории лит-ры и К. является очень умеренным. Недаром наш Сумароков попросил у него помощи в борьбе с «подлыми спектаклями», отражавшими в Москве новую волну буржуазного развития, и он ответил ему любезнейшим письмом. Однако Вольтер был человеком лукавым и многосторонним. Достаточно резко возражая против буржуазного реализма, который стал проступать в лит-ре и театре, он однако сам отдал ему дань, поскольку надеялся и на этом поприще стяжать себе славу. В общем, хотя у Вольтера и есть несколько сочинений по теории литературы и критики — «Essai sur la poésie épique» [1726], «Temple du gout» (против Руссо, 1733), «Eloge de Crébillon», комментарии к драмам Корнеля («Epitre à Boileau» и другие), — все же он не оставил в этой области большого следа.

Совершенно особое место занял Дидро [1713—1784] *(см.)*. Как художественно-литературный критик, как теоретик театра (в полном соответствии со своей ролью философа, публициста и организатора энциклопедического словаря) он являлся порождением новой Франции. Сын рабочего, глубокий демократ, интеллигентный пролетарий, к-рого в тяжелую минуту выручали меценаты и к-рый без их экономической поддержки пошел бы ко дну, — этот великий человек, лучшие произведения к-рого остались неизданными и прозвучали только как пламенные речи во время дружеских бесед, в значительной степени опередил свое время. Он был выразителем тех активных и массовых слоев мелкой буржуазии, к-рые позднее должны были разразиться якобинской грозой и оказаться слишком передовыми даже в бурной атмосфере Великой революции. Одинаково далекий от уже несколько декадентского сентиментализма Руссо, от уже некоторого склона к потустороннему в первых проблесках романтизма и от самодовольного салонного блеска крупной буржуазии, — Дидро требует от искусства, литературы глубокой общественной утилитарности. Смешно сравнивать утилитаризм Дидро с проповедью полезной лит-ры. У Буало дело сводится к полезному с общепринятой обывательской точки зрения, у Дидро полезное — это новое, боевое, разрушающее всякое «бесполезное» старье. Он требует глубочайшей правдивости, но не в смысле правдоподобного, а в смысле необходимости черпать материал из живого быта масс, прежде всего мещанства. Таковы основные тенденции лит-ых и художественно-критических произведений Дидро: «Histoire de Salons», «Essai sur l'art dramatique», «Paradoxe sur le comédien» и множество отдельных страниц и мыслей, рассеянных повсюду.

Помощником его, в особенности в отношении театра, являлся, как известно, Мерсье, крепкой рукой переводивший стрелку с пути всякой напыщенности и манерности на возможно более правдивую реалистическую сцену.

Потом наступает кризис революции. Мы ничего определенного не можем сказать о лит-ой критике времен революции. Это подлежит особому и еще никем не сделанному исследованию. Нет никакого сомнения, что в своем апогее революция требовала от театра и лит-ры прежде всего пафоса ненависти к классовому врагу, пафоса лозунгов, объединяющих революционную волю, но за краткостью времени и отсутствием глубоких корней, напряженнейший момент революции не смог найти подлинно художественного воплощения своим тенденциям, за исключением немногих произведений в области живописи. Конечно и литературно-критического отражения, к-рое имело бы длительное значение, революция также не обрела. При выходе из революции лит-ая К. Франции, вернее ее лит-ое самосознание, сразу выражается в огромном влиянии сочинения Шатобриана — «L'esprit du christianisme» (Гений христианства).

Позднее Сент-Бёв совершенно правильно укажет на внутреннюю и внешнюю слабость этого сочинения. Он правильно укажет также на то, что время требовало его и что в современной ему обстановке оно не могло не произвести колоссального впечатления.

Основным в теории искусства Шатобриана была апелляция к чувству, к интуиции, к непознаваемому, сверхразумному, к фантазии, к неограниченной шири, к самому духу романтизма. В Шатобриане говорил низверженный класс аристократии, тоскующий, выгнанный из действительности и ищущий себе простора вне ее. Но и либеральная буржуазия пришла к выводу о необходимости чисто рационалистические лозунги сдобрить чувством. Сухой идеологизм, какой сказался напр. в идеологических сочинениях Кондильяка, требовавший до черствости доведенной простоты, никого не удовле-

творял: слишком много было пережито, слишком стало все проблематичным после бурь революции, и самыми разнообразными путями сказывалась потребность в искусстве как своего рода дурмане, наркотическом, утешающем ли, как у Шатобриана, или опьяняющем и ведущем вперед к неопределенной цели, как у Гюго. Здесь мы имеем первый случай, когда английская и в особенности германская литература и критика имели обратное влияние на до тех пор в общем ведущую в области литературы французскую мысль.

Мадам де Сталь [1766—1817] *(см.)*— крупнейший вождь либеральной буржуазии, в своем сочинении «Германия», опираясь именно на германскую романтику в самом широком смысле (у нее романтиками оказались и Шиллер и в особенности Гёте), старалась привить французской лит-ре принципы неопределенности, чувственности, метафизической глубины и непосредственного воздействия образа на волю. Надо отметить однако вместе с тем, что либеральная буржуазия начала прошлого столетия отнюдь не была в лице своих крупнейших теоретиков расслабленной и маломощной. Наоборот, именно в это время она, вооруженная всем опытом своего недавнего революционного прошлого, в борьбе направо и налево, достигает, быть может, апогея своей мысли (поскольку дело относится к Франции). Так, рядом со Сталь, мы видим знаменитую троицу «великих профессоров», — Кузена [1792—1867], Гизо [1787—1874] и Вильмена [1790—1870] *(см.)*.

Кто только не смеялся над Кузеном! Да, это краснобай; да, это эклектик, но это человек, к-рый ввел в обиход французской мысли и Шеллинга и Гегеля. Кузен старался понять явления искусства в их исторической необходимости. В значительно большей мере преуспел в этом отношении острый и математически твердый ум Гизо. Нельзя попутно не отметить прекрасную чуткость, к-рую проявил к этой великой фигуре буржуазии в ее расцвете Плеханов. Гизо прежде всего замечателен как историк, понявший сущность исторического процесса как борьбы классов, но и в области лит-ры («Mélanges biographiques et littéraires») Гизо шел тем же путем, к-рый недурно формулирует Брюнетьер в известном этюде о К. Вот что говорит он об этом времени: «Сделаем шаг вперед. Лит-ра есть отражение общества. Независимо и помимо их эстетической ценности, „Илиада" или „Иерусалим", „Гамлет" или „Полиевкт" имеют историческое значение. Они являются составными частями целой цивилизации, они являются знаками, документами, и для того чтобы понимать их внутреннюю сущность, необходимо знать форму и структуру общества, к-рое окружало соответственных писателей». Подлинным лит-ым критиком и литературоведом-специалистом из всей троицы был Вильмен. Блестяще одаренный писатель, в особенности оратор, Вильмен зачаровывал салоны начинающей успокаиваться буржуазии. Его университетский курс, посвященный XVIII в., где он вновь старался вернуться к традициям Буало, к разумности, к гармоничности, к великим образцам законченной художественности Расина и Мольера, посещался тысячами студентов и людей из общества, восхищенно аплодировавших этому герою кафедрального красноречия. Перед лицом марксистской критики лекции и сочинения Вильмена кажутся довольно поверхностными, но отрицать, что в лице этого яркого балагура буржуазия нашла человека, освещавшего иногда в изумительной степени социальную значимость лит-ры, было бы неправильно.

Несколько позднее романтика в собственном смысле, школа Гюго, т. е. взрыв протеста, смешанный с мечтательным идеализмом в соответствии с полупрогрессивностью и объективной безнадежностью мелкобуржуазных тенденций, не имела адэкватной критики. Только в знаменитом предисловии Гюго к «Кромвелю» мы, хотя и в смутной форме, видим эту странную смесь почти реакционного по своей форме идеализма с глубокими демократическими инстинктами.

Романтика произвела таких критиков, как Планш и Жюль Жанен *(см.)*. Планш, внешне благородный защитник прогресса и даже немножко социалист, провозглашен был царем французских критиков своего времени. Однако это был больше восторженный разговорщик и хороший журналист. Еще лучшим журналистом, но слегка подернутым цинизмом и не чуждым ловкачества, был по-своему искуснейший фельетонист Жюль Жанен.

Разумеется, над всей этой эпохой возвышается Сент-Бёв [1804—1869] *(см.)*. В своих «Портретах», «Causeries de Lundi», «Nouvelles causeries» он воздвиг громадный литературно-критический памятник и стал впервые в ряды мировых критиков. Всякий из нас, марксистов, может почерпнуть огромное количество интереснейших знаний в этой сокровищнице критической мысли. Но несмотря даже на оговорки Плеханова, к-рый справедливо принял Сент-Бёва частично под свою защиту от Белинского, мы конечно не можем согласиться с критическими методами Сент-Бёва. В эпоху великого шатания мысли и чувств во Франции могла родиться в такой женственной натуре необыкновенная сила симпатии, сила проникновения в чужую «душу», в чужое миросозерцание. Основное очарование Сент-Бёва — в тонком и нежном проникновении внутрь литературного произведения; а если мы прибавим к этому подкупающе верный вкус и силу стиля, мы поймем, что Сент-Бёв едва ли не величайший литературный критик в узком смысле слова. Но он гораздо слабее как литературовед. Он находится на спаде буржуазии, у него нет таких широких всемирно-политических горизонтов, к-рые раскрывались перед Гизо. Он делает центром своих наблюдений человеческую личность. Лит-ое

произведение не рассматривается больше как функция общественности, а как продукт определенного характера.

Сент-Бёв говорит: «Чтобы понять данное произведение, я спрашиваю себя: кто его автор? каковы условия, окружавшие его? был ли он богат или беден? каковы были формы его быта? как воспринимал он природу и женщину? его религия? его страсти и пороки?» О политических убеждениях автора вопроса нет, а принадлежность автора к той или другой классовой категории не определяется. Сент-Бёв часто изумительно угадывал настоящую сущность того или другого писателя и его произведения. Он наводит иногда на правильный путь, но отсутствие подлинно генетического подхода, отсутствие также твердых убеждений у этого человека, переходившего с одной политической позиции на другую, делает его критику неустойчивой и часто недопустимо поверхностной.

Пережив свой период романтики, период лит-ой гегемонии мелкой буржуазии, буржуазия, — попрежнему зараженная ненавистью к низам и к революционному прошлому, но глубоко уверовавшая в науку, приносившую с собой полезные технические открытия, — вступила на путь позитивизма. Здесь вновь открылись для французской буржуазии широкие перспективы. Ипполит Тэн [1828—1893] *(см.)* захотел сделать из лит-ой К. подлинную науку, некоторый аналог естественной науке. После Гизо он признал искусство естественным плодом среды. Искусство является продуктом расы, пейзажа или географической среды и момента. Ипполит Тэн с изумительной силой логики и красноречия развернул эти свои тезисы, в особенности в своей «Истории английской лит-ры». Однако вечная «раса» никак не могла объяснить эволюции, как не мог объяснить ее и «вечный пейзаж». Подвижный же «момент» остался у Тэна неразъясненным, а в нем-то и была вся сила. Точка зрения Тэна может считаться в настоящее время превзойденной, но только с более высоко лежащей точки зрения марксистской критики.

В сущности говоря, мы достигли последней высокой вершины французской литературоведческой критической мысли. Мелкобуржуазные современники и наследники Тэна дают кое-что интересное. Здесь мы находим Прудона с его резко выраженным художественным утилитаризмом; Шарля Гюйо [1855—1888] *(см.)* с его «социологической» теорией искусства, где оно рассматривается также как служебная по отношению к прогрессу величина, не с точки зрения нужды и необходимости, столь типичных для мещанина Прудона, а с точки зрения избытка жизни. Серьезнейшим последователем Тэна являлся конечно Брюнетьер [1848—1907] *(см.)*, произведения которого подлежат и сейчас еще изучению, но к-рый не сделал шага вперед по отношению к своему учителю, а, напротив, шаг назад к эклектизму. Еще меньшее значение имеют в общем позитивистически построенные, но мелочные в своих принципах исследования Фаге, Лансона, Думика.

В современной французской К. или ближайшей к нам интереснее всего, пожалуй, свидетельства даровитых писателей о собственном и чужом творчестве. Таким в значительной мере является даже Жюль Леметр [1853—1914] *(см.)* — величайший мастер импрессионистской, т. е. беспринципной К., основанной на мнимо личном вкусе (в конце концов продиктованном буржуазным самосознанием); таким же был и Анатоль Франс *(см.)* в своих литературно-критических этюдах. Разница однако заключается в том, что Леметр повернул потом от улыбающегося скептицизма вправо, а Франс — очень далеко влево. Литературно-критические этюды таких писателей, как Реми де Гурмон, Анри де Ренье, представляют значительный интерес тонкостью отдельных суждений.

Среди современных критиков нужно отметить эссеистов: Тибоде, Сюареса. Можно назвать недавно умершего автора «Le romantisme français»—Лассере. Особое место занимают манифесты быстро сменяющих друг друга и спорящих между собой школ, вплоть до манифеста сюрреалистов, еще и сейчас утверждающих свою близость к пролетарской лит-ре. Однако огромная и необозримая область литературно-критической современности Франции не выделяет ни одной вершины, к-рая могла бы претендовать на европейское значение и могла бы считаться связанной с какой-нибудь импонирующей теорией лит-ры.

НАРОДЫ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА. — Германская культура задержалась в своем естественном развитии Тридцатилетней войной. Первым заметным представителем ее литературного самосознания был Мартин Опиц [1597—1639] *(см.)*. Основная его книга — «Das Buch von der deutschen Poeterey» [1624]—является весьма показательным произведением. Она посвящена гл. обр. теории стиха, устанавливает метрический характер немецкой поэзии, основные принципы художественного яз., пытается поставить границы отдельных жанров; в части общей теории она основана целиком на довольно вульгарно понятом принципе полезности. Опиц проникнут таким педантическим духом, что в отличие от других зачинателей литературы новых яз. имел скорее мертвящее, чем животворящее влияние на окружающих. В 1708 Христиан Вейзе придает некоторый новый смысл учению о полезности поэзии. Он уже проводит некоторые прогрессивные буржуазные тенденции, говорит о естественности, о необходимости поучать житейской мудрости. 20 годами позже Христиан Томазиус — в очень малой степени лит-ый критик, но крупный просветитель — делает параллельный современным ему французским тенденциям шаг вперед к установлению буржуазного рационализма. Однако

и этот бледный просвет буржуазного просвещения встретил суровый отпор власти.

Немногие, но яркие мысли Лейбница были сравнительно плохо усвоены Христианом Вольфом, главным деятелем немецкого раннего просвещения.

Среди народов немецкого яз. население Швейцарии пользовалось гораздо большей политической свободой. Буржуазия нашла там себе выражение в лице Галлера. Первобытно-буржуазная, пиэтистская и вместе с тем республиканская поэзия имела в Швейцарии и своих теоретиков. Крупнейшим из них был Бодмер [1698 — 1783]. Из кругов, близких к нему, исходила инициатива первого лит-ого журнала в Цюрихе.

Крупнейшим чисто германским центром лит-ры был торговый город Лейпциг (недаром Гёте называл его маленьким Парижем). Там именно была резиденция значительнейшего новатора и культуртрегера Германии Готтшеда. Иоганн Кристоф Готтшед [1700—1766] был признанным вождем передовой буржуазии Германии в области лит-ры. Готтшед и швейцарцы Бодмер и Брейтингер были одинаково убеждены в том, что искусство сводится к подражанию природе и имеет своею целью способствовать смягчению нравов, развитию мысли и подлинного благочестия. Тем не менее между ними завязалась острая полемика. Свою книгу под заглавием «Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen» Готтшед издал еще в 1730. Швейцарцы, буржуазное самосознание к-рых приобрело религиозно-проповеднические формы, искали в искусстве в особенности для своих, в условиях того времени прогрессивных, цвинглианских и пиэтистских тенденций, красноречивого проповеднического яз., сильно действующих образов. Гражданский пафос, преклонение перед величием природы играли у них огромную роль. Все это было чуждо Готтшеду в его более убогой буржуазной действительности. Минуя Швейцарию, Готтшед ищет своих учителей во Франции. Ему кажется бессмыслицей всякая возвышенность и образность: поэзия должна быть проста, и поучительность ее — очевидна. Много раз осмеянная позднее основа теории Готтшеда не должна однако заставить нас забыть, что он, вместе с замечательной женщиной Нейбэр, был основателем нового немецкого театра и что он в высокой мере способствовал формированию нового немецкого лит-ого яз. Однако рабское преклонение перед Францией и французской буржуазной эстетикой типа Буало было уже превзойдено новым передовым слоем буржуазии, более радикальным и более демократическим — нашедшим свое выражение в великом Лессинге.

Лессинг [1729 — 1781] *(см.)* является немецкой параллелью Дидро и с честью занимает место рядом с ним как своим учителем. С еще большей решительностью, чем Дидро, нападает он на тот французский вкус, к-рый установила буржуазия, ютившаяся при дворе под эгидой абсолютной монархии. Лессинг считает, что для Германии это яд и оковы; он ищет своих союзников в Англии, ему хочется свободной лит-ры, свободного театра; он жаждет искусства, отражающего быт нового класса. Он требует от лит-ры, чтобы она способствовала настоящему прогрессу свободомыслия, вела к равноправию людей, к широким поэтическим горизонтам. Мало того, — даже у Дидро не можем мы найти такой углубленной трактовки вопросов теории литературы.

В своем «Лаокооне» Лессинг занимался основным вопросом о выделении специфических черт художественной лит-ры как искусства, и, несмотря на устарелость отдельных его положений, эта книга является едва ли не крупнейшим произведением литературоведческого порядка в мировой литературе после «Поэтики» Аристотеля. Его театральные критические этюды, собранные в книге «Гамбургская драматургия», остаются для наших дней не только замечательным историческим памятником борьбы молодой демократической буржуазии за свое самоопределение, но и образчиками углубленной, философски продуманной, принципиальной критики.

Недаром Чернышевский, сыгравший роль русского Лессинга, преклонялся перед его памятью; недаром идейный антипод Лессинга Ницше называл его великим мучеником нелепости своего времени; недаром Меринг, первый и крупнейший зап.-европейский марксистский критик, посвятил ему блестящий труд. Лессинг — мыслитель буржуазный, но по существу отвергнутый буржуазией, он апеллирует к пролетариату.

На такой же исторической высоте находится Гердер [1744—1803] *(см.)*, родоначальник исторического литературоведения Германии (таковым он является, пожалуй, и для всей мировой мысли). Немецкая буржуазия в своем стремлении самоопределиться в отношении классовом и национальном породила этого удивительного человека. Гердер превышает Лессинга именно своим историческим чутьем. Он в известной степени предсказывает гегельянство. История искусства — лит-ры в частности — расценивается Гердером как внешнее проявление развития духа человечества по направлению к свободе и самосознанию.

До какой ясности доходили социологические воззрения Гердера, показывает напр. цитата, к-рую мы считаем необходимым привести целиком: «Всякий автор несет на себе узы своего времени и дарит их своей книге. Он живет в своем столетии, как дерево в известной местности, на почве, в к-рую оно пустило корни и из к-рой тянет соки; чем больше писатель хочет иметь заслуг перед своим миром, тем больше должен он проникнуться способом мышления своей среды. Да впрочем и сама личность его формируется в определенном вкусе, и каждый великий писатель носит знак своей эпохи. Ты, глупый литературный судья, ты хочешь извлечь из

него то, что принадлежит времени, а не ему: но ты отнимешь у него как раз наиболее личные черты, лучшие части красоты в нем, ты сотрешь на его лице рубцы его боевых заслуг».

Ранний романтизм Гердера сказался в том, что он сквозь стремление возвысить прошлое своего народа и своего класса дошел до понимания вообще огромной ценности неличного, коллективного творчества народной поэзии. Влияние Гердера, — превратившего писателя в пророка своего народа, в продолжателя богатого прошлого и провозвестника светлого будущего, — было огромно и отнюдь не исчерпано и в наше время.

В полном противоречии с этим началом развертывалась кантовская философия—также поразительное выявление буржуазного духа того времени (в целом мы здесь конечно о нем не можем говорить). В знаменитом сочинении «Критика силы суждения» Кант [1727 — 1804] становится на чисто формальную точку зрения и в известной степени обосновывает весь последующий формализм. Он отрицает для искусства какую бы то ни было социальную роль, он отвергает категории эстетических суждений удовольствия и пользы. Для него достоинством художественного произведения является внутренняя целесообразность, замкнутая в самом произведении; только органическая конструкция произведения как такового приводит к эстетическому результату. А дальше? А дальше конечно ничего. Мы имеем перед собой просто радость по поводу законченности оцениваемого нами продукта человеческого творчества или объекта природы. По неясно выраженной мысли Канта, это должно доказывать нам метафизическую целесообразность бытия или, в случае пессимистического признания безрадостности и нецелесообразности его, выводить нас из этого грустного круга в царство идеально-законченных форм, демонстрируя отдельные его образцы.

Внутренняя сущность кантовского учения была антисоциальна. В литературоведческой и литературно-критической мысли, развернутой великим поэтом Шиллером, недосказанное Кантом нашло свое полное выражение. Искусство для Шиллера есть такая создаваемая человеком область, в которой он чувствует свою свободу, в которой его воображение, его желания вольно играют, не натыкаясь на непреодолимые препятствия косной и скудной материи. Правда, Шиллер, идя по стопам Лессинга, под влиянием его идей о воспитании человека, склоняется иногда к мысли о том, что поэзия может быть руководителем человека в действительности; однако мрачность и безнадежность этой действительности скоро приводит его к сознанию, что искусство само по себе является целью, как мы бы сказали, почти наркотической целью, дающей благородное забвение от невзгод.

В прекрасных эстетических этюдах Шиллера можно найти много интересных мыслей. Так, противопоставление наивного поэта сентиментальному, глубокие суждения о взаимоотношениях морали и эстетики до сих пор таят много важных идей, к-рые нельзя миновать при обсуждении основных вопросов литературы.

Среди мыслителей XVIII в. надо отметить еще Вильгельма Гумбольдта, шедшего отчасти по стопам Гердера, отчасти Шиллера. Вильгельм Гумбольдт умел филологически, философски, культурно-исторически вскрывать внутреннюю сущность художественных ценностей прошлого как с точки зрения их времени, так и для современности.

Гёте [1749 — 1832] *(см.)* гораздо меньше рассуждал относительно собственно творчества; тем не менее, в его трудах рассеяно множество интереснейших замечаний, заставляющих и нас со вниманием относиться к его наследию.

Август-Вильгельм и Фридрих Шлегели *(см.)*, стоявшие во главе литературоведения позднейшего поколения молодых романтиков, в первых своих сочинениях показывают поразительное историческое чутье, продолжают гердеровскую линию. Но действительность, заставившая сжаться и уйти в себя и Шиллера и Гёте, сламывает этих людей. Следует добавить, что будучи представителями ремесленных классов, мелкой и средней буржуазии, Шлегели были напуганы наступающим капитализмом, к-рый не только не улучшал, но на первое время ухудшал положение этих слоев буржуазии. Чем дальше, тем больше они видят потерянный рай в прошлом или даже вне этого мира. Первые произведения Фридриха Шлегеля уже отмечены чертами глубокого декаданса, реакции, католической мистики, в которой потом и затерялся этот талантливый человек.

Дальнейшая стадия развития немецкого литературоведения тесно связана с именем Гегеля [1770 — 1831]. Если философ Шеллинг являлся частью вдохновителем, частью отражением буржуазной романтики, то Гегель стремится стать выше ее, стремится стряхнуть все индивидуальное, узко-групповое; гигантски соединяя историческое чутье, явившееся результатом революционных потрясений, с крепкой логикой, рационализмом, принесенным с собой буржуазией, Гегель в железных формах создает нечто вроде рационалистической истории мира. Он хочет доказать, что мир есть развитие, но развитие, в к-ром ничто крупное не случайно, в к-ром осуществляется разумное. Необходимая закономерность мирового развития—любимая идея Гегеля. Однако эта закономерность не имеет ничего общего ни с внешне навязанным законом, ни с волей какого бы то ни было провидения. Мир развертывается по законам собственной логики, а законы эти — законы противоречий. Каждое положение и в соответствии с этим

каждый его физический коррелат, явление, таят в себе противоречия. Через борьбу, через переход в противопоставление, каждое положение устремляется к некоторому высшему синтезу, уже чреватому новым внутренним противоречием. Вся действительность воспринимается так. обр. как одно сплошное революционное движение, как постоянная борьба, имеющая своим результатом движение вперед и ввысь. Так рассматривал Гегель историю человечества и так же рассматривал историю искусства. Само искусство Гегель понимает несколько традиционно, как недовысказанную философию, как конкретное образное проявление истины (мысль эта в известной степени родственна учению Лейбница, только разрушена всякая статика и все приведено в бурное движение вперед). От Гегеля вели два пути: направо—к восхвалению действительности и теизму, налево—к революционно-диалектическому миросозерцанию. В истории литературы и критики — пути параллельные этому. Но если в философии и социологии движение по другой дороге осуществилось, то с нее совсем сбились в области теории литературы и критики.

Немецкая буржуазия послегегелевского периода начинала постепенно капиталистически оформляться. Она заимствовала у Франции и Англии их точную науку и их промышленный дух. Первым выразителем этого прогрессивного буржуазного духа являлся Герман Геттнер [1821 — 1882] *(см.)*. Он прямо заявляет, что желает стряхнуть с себя всякую метафизическую спекуляцию, всякую философскую эстетику, он хочет трезвыми глазами смотреть на историю и на лит-ру своего времени. Геттнер находится под значительным влиянием вульгарного материализма. Он несомненный прогрессист, различает времена расцвета и времена упадка по степени соответствия либеральным принципам свободы и разума и печально смотрит на современную ему Германию. Геттнер являлся искусным проводником либеральных исторических воззрений школы Шлоссера в области лит-ры.

Георг Гервинус [1805 — 1871] *(см.)* идет по тому же пути, но находится на более высокой стадии. Брюнетьер, упоминая о Гервинусе в своей истории К., говорит, что он был больше историком, чем критиком. Это правда, но Гервинус как историк и критик был прежде всего пламенным публицистом. Гервинус знаменовал собой переход германской буржуазии от состояния пассивности к бисмаркианской эпохе, эпохе капиталистического прогресса и грядущего империализма. Но на заре своей эти буржуазные тенденции рисовались все еще как либеральные. Презрительно говорит Гервинус, что он отнюдь не является беллетристом, еще меньше эстетиком — для него важен внутренний политический смысл каждого произведения. Место художественного произведения в политическом прогрессе страны—вот что старается определить Гервинус. Большая определенность его мышления, целеустремленность его изложения, крепость его яз., внутренняя убежденность делают Гервинуса одним из крупнейших вождей буржуазии в ее поступательном движении и ставят его, по меньшей мере, рядом с Тэном. Характерен отзыв о нем позднейшего довольно крупного историка лит-ры Юлиана Шмидта. Гервинус—ярко выраженный догматик,—пишет Шмидт. Это пагубно для портретиста характеров. «Гервинус не уважает индивидуальность, если самое сокровенное в личности не подходит к его системе». Так же точно и Рихтер говорит, что «Гервинус эпохизирует личность, рассматривает единицу не как отдельное тело, а как член некоего целого». Все это очень хорошо характеризует Гервинуса.

Буржуазная мысль вслед за этим вступает на бесплодный и довольно мелочный путь позитивизма. Филологическая честность, пафос точности, собирание материалов, тщательная, кропотливая обработка их вытесняют целостные идеи. Литературоведение и литературная критика разрастаются. Их продукция становится необъятной, своим гелертерством немцы удивляют мир. Оно отражается в работах Блахманов, Бернайсов и им подобных искуснейших исследователей фактов, лишенных однако способности обобщения. Преклонение перед науками, подобными описательной ботанике, зоологии и т. д., доходит до своего апогея.

Над всем этим миром возвышается фигура В. Шерера [1841—1886] *(см.)*. Он кокетничает с духом позитивизма, он, как и его предшественники, всячески отмахивается от философских обобщений, торжественно заявляя, что наука от лит-ры пришла к реализму, к подлинной научности. Расцвет Германии, наступление сильного народа, прокладывающего себе широкую дорогу,—вот что восхваляет Шерер. Его монументальная история немецкой лит-ры, вышедшая в 1883, его последующая поэтика никоим образом не могут быть осуждены за недостаток каузального исследования, синтетических обобщений, гервинусовских определений лит-ых явлений. Для буржуазной истории литературы (косвенно и К.) Шерер в известной степени является вершиной, но вместе с тем и последней вершиной. На развалинах шереровской школы, защищаемой впрочем некоторыми даровитыми учениками вроде упомянутого Юлиана Шмидта, сейчас же развертываются противоречия. Тен-Бринк и его группа выдвигают изучение личности как замкнутого и самодовлеющего мира. Крупный философ культуры Дильтей дал также ряд глубоких и ярких монографий по лит-ой критике. Его можно считать одним из корифеев культурно-философской школы в лит-ой К. Исходя в общем из школы Шерера, Дильтей склоняется больше в сторону идеализма, он старается понять личность писателя в ее неповторимой целостности. Однако он не отрывает ее от культурной среды. Значительная

доля эпигонского эклектизма вредит Дильтею, равно как и полное непонимание подлинно определяющих сил культурного процесса. Тем не менее работы его по философии литературы заслуживают пристального внимания. Германская наука о лит-ре и германская художественная критика мельчают с тех пор; работы приобретают то схоластический, то импрессионистский или крохоборческий, гелертерский характер.

В последнее время можно отметить более или менее определившиеся массивы в неизмеримом море немецких трудов в этой области. Внимания заслуживает школа Оскара Вальцеля [1869—] *(см.)*. Он, так же как Понкс и отчасти Эрматингер, является начинателем формализма в истории лит-ры (крупнейшие представители его в общем искусствоведении: Ригль, Вельфлин и т. д.). Художественное произведение берется само по себе, исследуется как некоторый целостный организм. Рядом со множеством всякой неосхоластики у этих мыслителей попадаются конечно и весьма ценные мысли, но отрыв от социологии у них полный, и подобно русским ученикам этой школы, даже тогда, когда пытаются установить законы развития художественных форм, они ищут их вне всякого сопоставления с исторической действительностью, исключительно в истории формального же чередования лит-ых приемов.

Известное внимание в последнее время привлекает теория поколений, развитая Пиндером, Отокаром, Лондером, Петерсеном, но неясный биологизм и социологизм этих мыслителей, в лучшем случае, позволяет им разве собрать кое-какой материал для грядущих марксистских синтезов.

В одном из самых недавних сборников, посвященных литературоведению — в «Философии литературоведения» — редактор (Эмиль Эрматингер) в своем предисловии определяет нынешнее состояние германского литературоведения и лит-ой критики такими словами: «Положение литературоведения в Германии так сложно, как никогда. В этой разорванности отражается сама неустроенность нашего времени, нашего политического и экономического бытия; никакого духовного единства; методы, школы, направления спорят между собой с крайней остротой противоречий и перестали понимать друг друга, нет даже общего понимания самых простых принципов лит-ого суждения. Это наводит на самые странные мысли в эпоху, когда слово „философия" постоянно слышится из уст каждого, кто так или иначе интересуется духовной жизнью времени».

Само собой разумеется, что обозреть это необозримое и разноречивое настоящее в нынешней статье совершенно невозможно. Отметим, что в Германии, в отличие от других стран, появились первые проблески марксистской лит-ой критики. Выдающееся место в этом отношении занял Франц Мерин г, литературно-критические этюды которого собраны в настоящее время в двухтомном сборнике. Его, к сожалению, соц.-дем. ученик Альфред Клейнберг издал недавно книгу под названием «Немецкое лит-ое творчество», в к-рой рядом с многочисленными недостатками имеются и поучительные страницы. То же можно сказать о соц.-дем. истории немецкой лит-ры, написанной погибшим во время войны молодым ученым Витмером.

Литературная К. в других странах Европы не имела такого большого значения для общей европейской мысли, как французская и немецкая.

ИТАЛИЯ.—Нет смысла прослеживать всю непрерывную линию развития итальянской лит-ой К., т. к. общекультурное значение имеют здесь лишь некоторые отдельные вершины, знаменующие собой особенно важные поворотные пункты в культурной истории Италии.

Говоря о К. эпохи Возрождения, мы назвали гл. обр. итальянских теоретиков литературы и указали на характер их работ. Но как раз на самой заре Возрождения мы имеем явление, родственное Дю Белэ или Опицу, т. е. знаменовавшее собой сознательный переход от латинской лит-ры к лит-ре собственного языка, к созданию основных правил художественной речи, притом с еще большей широтой, чем у названных писателей, и несравненно раньше, чем в странах Средней Европы.

Величайший поэт Италии Данте Алигиери [1265—1321] *(см.)* был и основателем филологии итальянского яз. и творцом первой поэтики, приспособленной к потребностям этого яз. и новой читающей публики. Его книга «De vulgari eloquentia» вышла в 1314. Она является защитой итальянского яз. по отношению к латинскому,—защитой, однако, со многими оговорками. Данте конечно продолжает считать, что для особо высоких философских материй, для торжественной поэзии латинский яз. должен оставаться незыблемым хозяином, но он отрицает общераспространенное представление, что на новоитальянском яз. можно писать только о фривольной любви в духе народных песен и баллад. Согласно всему своему миросозерцанию, роднящему его с поэтами его времени, Данте особое значение придает любви возвышенной, связанной с добродетелью, мистикой и т. д. Вот эти-то темы нежной христианской любви Данте считает подходящими для высокого итальянского яз., для volgare illustre. Данте различает три стиля по степени торжественности: трагический, комический и элегический. Для первого годится только volgare illustre, для двух других также voglare mediocre, т. е. яз., более близкий к обыденной речи. Впрочем у Данте были совсем оригинальные филологические воззрения: он был уверен, что латинский яз. напр. является яз. искусственным (другими словами, что именно крупные литераторы постепенно создали его), в естественном же виде, как народный говор, он

никогда не существовал. Латинский яз. не был просто придуман, сделан крупными писателями, а как бы открыт, поскольку он существовал в нормальной речи как затемненная идея, и должен был быть выведен из этой мутной действительности. Это же делает он правилом и для себя при формировании нового яз. Volgare illustre должен быть выведен из существующих в Италии диалектов путем весьма критической работы. Выбор слов, даже изобретение новых слов, внутренне закономерных—вот путь, к-рым нужно итти, чтобы создать новый яз. Диалекты же кажутся Данте уродливыми жаргонами. Он не делает здесь исключения и для тосканского яз. В той же книге Данте старается установить некоторые границы жанров, говорит о законах построения поэмы, строфы и строки и т. д. При всей странности и ошибочности этого сочинения оно является произведением ума мощного и свободного. Данте в сущности шагнул далеко вперед, ибо позднейшее буржуазное Возрождение пошло по линии наименьшего сопротивления и вновь увлеклось подражанием старым образцам больше еще, чем во времена средневековья. Правда, отдельные крупные поэты—Боккачо, Полициано (в «Silvae»), Тассо (в «Discorsi»)—частично шли за Данте, но большинство теоретиков, как мы указывали выше, чем дальше, тем больше вступали на путь восторженного латинизма.

Следующей гигантской вершиной в теории лит-ры был мыслитель XVII в. Джиамбаттиста Вико [1668—1744]. Его главное сочинение «Scienzia nuova» вышло в 1725, за 10 лет до работы лейбницианца Баумгартена, считавшегося основателем эстетики. При этом идеи Вико неизмеримо превосходят идеи всех его современников. Характерным для Вико является исторический подход к проблеме. Поэзию, поэтическое мышление Вико считает эпохой человеческой культуры. Люди, говорит он, сначала чувствуют, воспринимая вниманием, потом воспринимают душой взволнованной и смутной и только в конце концов понимают чистым разумом. Но в то время как у Лейбница и, в соответствии с этим, у Баумгартена это понимание взволнованной душой является попросту чем-то более низким, еще не поднявшимся до света разумения, Вико стоит на той точке зрения, что мифическое понимание, поэтическое миросозерцание имеют свою прелесть и нисколько не уступают рациональному. Он резко подчеркивает, что разуму нечего делать в поэзии, расходясь тем самым радикально с тенденциями, подобными тенденциям Буало. Метафизическая мысль, по Вико, стремится к универсалиям—искусство живет в конкретности. Науки естественно противоположны искусствам, потому что они разгоняют всякие предрассудки, все детское в сознании, и уменьшают значение образа. Эти идеи близки мыслям Маркса в известной недописанной главе его введения к «Zur Kritik der politischen Oekonomie». Вико считает даже, что мифический эпос глубже исторического, ибо символический захват мифа гораздо шире. Крайне существенно также суждение Вико о том, что яз. создается в мифотворческие времена и весь насквозь проникнут поэзией. Эти крайне плодотворные идеи воскресают вновь у каждого крупного критика Италии, да и вообще имеют чрезвычайное значение в истории литературно-критической мысли.

За Вико следует относительная пустота в итальянской К. — можно назвать лишь отдельные имена в XIX в.: Карло Катанео, Губернатиса, критические и литературно-исторические работы крупного поэта Кардуччи. Но над всеми ими возвышается один из талантливейших европейских критиков, посвятивший однако все свои работы именно итальянской лит-ре — де Санктис. В своих трудах «Storia della letteratura italiana» и «Saggi critici» де Санктис с необыкновенной свежестью мысли подходит к критической практике, так как он был в гораздо большей степени именно практик лит-ой критики, чем теоретик лит-ры. Своих принципов он нигде никогда не высказывал с полной точностью, но они сквозят в каждой строке его горячо и блестяще написанных характеристик.

Для де Санктиса лит-ра есть прежде всего продукт личного творчества: крупная личность, взволнованная, переполненная впечатлениями, естественно, стихийно рождает художественное произведение на радость окружающим, невольно, без моральной цели, поднимая своим творчеством современников. История лит-ры не может зиждиться ни на чем ином, как на постоянно новых дарах таких исключительных людей, ибо вовсе нельзя назвать искусством то, что не вносит какой-либо новой ценности, не является в полном смысле слова творчеством. Но так как каждый новый писатель является уже наследником сделанного, то отсюда и возможность постоянного прогресса, обогащения общелитературной сокровищницы народа.

Критико-литературные работы де Санктиса, недооцененные в его время и даже полузабытые, были восстановлены в их достоинстве одним из крупнейших эстетиков, теоретиков лит-ры и лит-ых критиков нашего времени—Бенедетто Кроче (*см.*). Кроче является мыслителем очень широкого охвата. Он создал довольно полную систему философии, в к-рой эстетика играет крупную роль. В молодости увлекавшийся диалектическим материализмом, Кроче через увлечение Гегелем пришел к полному идеализму. В философии Кроче материя, природа являются призрачными. Точная наука направлена лишь на технические полезности. Подлинно сущим является только вечно живой и творческий дух; художественное творчество, сказывающееся не только в искусстве, но в философии и этической практике, есть главное его проявление, мышление и творчество есть самопознание духа. Философия Кроче имеет много

общего с учением Бергсона. Значительное внимание уделил Кроче и теории К. и литературно-критической практике. Исходя из принципов своего учителя де Санктиса, Кроче также объявляет искусство актом чистого творчества, не связанного ни с какими моральными, общественными или дидактическими целями. Но если, с этой точки зрения, Кроче является чистым формалистом, то самый творческий акт — опять-таки близко к де Санктису — он понимает как результат некоего сложного переполнения сознания автора, к-рое стремится откристаллизоваться в своего рода особый организм, носящий название художественного произведения. В этом смысле, по его словам, искусство всегда лирично. Оно всегда — песня индивидуального человеческого духа. «Стремление, запертое в круг выражения»—«si aspirazione chiusa nel giro di una representazione» — вот что такое искусство. Или другое родственное определение: «Искусство—это совершенно фантастическая форма, выражающая известное душевное состояние». И здесь, исследуя искусство с его психологической стороны, Кроче, в сущности, совершенно разрывает с формализмом и мог бы легко найти даже связи с социальной средой, к чему он и стремился в период своего увлечения марксизмом, но от чего он теперь отошел. Кроче считает, что есть три важнейших рода К.: во-первых, критика педагогическая, когда критик ставит себя судьей и оракулом. Кроче язвительно замечает, что такие критики вовсе не критики, а просто неудавшиеся художники; они невольно противопоставляют лит-ый факт тому, как, по их мнению, они бы сделали то же самое произведение, причем сделать-то они его на самом деле не могли бы никак. Лучше относится Кроче ко второму роду критики — комментирующей, разъясняющей, но полагает, что такого рода работа не должна называться критикой, а попросту комментированием. Настоящим критиком может быть, по мнению Кроче, только философ, и единственная задача критики, если сформулировать ее точно, заключается в ответе на вопрос: есть ли данный объект расследования произведение искусства или нет, т. е. имеем ли мы перед собой действительный продукт живого творчества, действительную новую ценность или всякого рода риторику, подражание, искусственный результат умственной работы, технику, уменье и т. д.? Разбирая этот вопрос, необходимо не только возможно ярче представить себе личность автора, но и его среду.

В большом ряде этюдов, помещавшихся годами в знаменитом журнале Кроче «La critica», он дал образцы лит-ой К. Им дан также весьма интересный и своеобразный анализ творчества Гёте и Шекспира.

АНГЛИЯ.—Английское литературное самосознание можно считать начавшимся с выходом в свет произведения Т. Вильсона «Art of rhetoric» [1575]. В этой книге автор стремится установить некоторые правила английской литературной речи, вернее английского красноречия.

В эпоху Елизаветы с ее блестящим лит-ым развитием сами писатели занимаются в известной степени теорией литературы. Уэбстер, Неттенгейм, крупный драматург Бэн Джонсон, один из образованнейших людей своего времени,—все они стараются усвоить правила древних и в то же время защитить права английского реализма.

Знаменующий собою следующий этап Драйден [1631—1700] *(см.)*, начавший с похвальной оды в честь Кромвеля и сделавшийся потом любимым драматургом реакции, написал специальное сочинение, посвященное театру. Драйден, впрочем, занимает колеблющуюся позицию: то он испытывает сильнейшее влияние Корнеля и идет по французскому пути, то от времени до времени колеблется в сторону Шекспира и в такие периоды загорается талантом даже его драматургия. С Попом (Alexander Pope, 1688 — 1744) процесс этот закончился полной победой французского начала. Этот маленький, зябкий уродец, к-рого почти буквально носили на руках английские дамы, сделался законодателем хорошего вкуса в духе Буало. Он был изящным переводчиком античных произведений и холодно, как Малерб, писал полированные стихи. Эту свою практику он защищал и в эстетических и в литературно-критических произведениях. Как критик он был зол и несправедлив, заменяя желчной придирчивостью строгость вкуса Буало.

Шефсберри, главное сочинение к-рого посвящено этике, вносит в нее эстетические начала, понятия гармонии и ритма. Это следующий шаг в направлении к утонченности жизненных манер и вкуса верхушки английского общества. Шефсберри отходит от педантического рационализма и узких правил Попа. Его влияние было немалым и за пределами Англии.

Великий Юм [1711—1776] мало уделял внимания вопросам лит-ры. Но надо признать весьма блестящей и необычайно богатой содержанием его небольшую книжку «Идеи о религии и морали в литературе». Главный этюд в этой книжке называется «Of tragedy». Помимо большого количества очень здравых суждений, родственных Буало (вследствие чего Тэн несправедливо ругал его заодно с великим критиком первой волны буржуазной лит-ры во Франции), мы встречаем здесь весьма любопытную попытку рассматривать художественное творчество с общественной точки зрения. Перекликаясь с Монтескье и распространяя его идеи на лит-ру, Юм высказывает суждение о причинах различия лит-р античной и новой, французской и английской, выводя его из различия общественных условий.

Забегая вперед, скажем, что социолог Бокль в своем нашумевшем чисто позитивистическом сочинении «История цивилизации в Англии» развивает дальше эти идеи Монтескье в близком соседстве с

идеями самого Тэна и как раз приводит в пример лит-ру и искусство, доказывая, что они могут развертываться только в атмосфере свободы. Однако Бокль неудачно выбрал свои примеры и в настоящее время имеет чисто историческое значение в деле развития научно-литературной критики.

Немалое влияние в смысле популяризации литературы среди масс населения имел великий журналист Аддисон [1672—1719], отдавший ряд страниц своих знаменитых журналов «Tatler» и «Spectator» вопросам лит-ры. Его этюды конечно не имеют большого научного значения, но они мощно притягивали до тех пор девственные в отношении лит-ры умы к лит-ым проблемам. Влияние Аддисона на всю европейскую журналистику было, как известно, огромно, и его лит-ые этюды часто становились образцами подхода и стиля рядом с едкими статьями француза Фрерона в его «Année littéraire».

Но английская лит-ая критика вообще не богата действительно научными явлениями. Бурное развитие романтической лит-ры в XIX в. привело к множеству литературно-теоретических и литературно-критических этюдов, большей частью однако вполне зависящих от чувства и являющихся результатом дилетантского отношения к искусству. Мы не хотим этим сказать, что они поверхностны,—напротив, в длинной плеяде великих поэтов, занимавшихся литературной критикой, и специалистов этого дела мы имеем и людей, богато одаренных художественно, и людей, обладавших огромной эрудицией. Но самое отношение к искусству почти всегда сводится к высокому наслаждению им.

Такое начало положено в основу литературно-критической работы крупнейших поэтов—Вордсворта, Шелли, Китса, романиста и государственного деятеля Дизраэли. Особенно возвышается среди них Кольридж [1772—1834]. Этот богато одаренный визионер и бурный романтик написал ряд прекрасных по яз., полных настоящего энтузиазма этюдов, частью посвященных великим собратьям и соперникам — Вордсворту, Шелли и т. д. Англичане считают эти пламенные дифирамбы настоящим образцом высокой лит-ой критики. Однако они больше относятся к области художественного рефлекса на художественное произведение.

Недалеко от этого ушел и крупный критик-специалист Мэтью Арнольд [1822—1887], влияние к-рого на английскую образованную публику, — можно сказать, на духовную аристократию Англии,—было огромно. Сам он был крупным поэтом. Его «Essays of criticism» и др. сочинения, написанные с замечательным вкусом, строгим и прекрасным слогом, обнимают самые различные произведения не только европейских, но и азиатских лит-р. Он колоссально расширил горизонт публики. Отношение к искусству и лит-ре у Арнольда утонченное. Он может быть учителем того, как можно возвышенно наслаждаться искусством, и тем не менее при всей возвышенности точки зрения он выразил только гурманство высокообразованного дилетанта.

Громадным расширителем горизонта явился и своеобразный реакционер Карлейль, защищавший идеи, формы жизни и искусство средневековья. Он первый относительно глубоко проник в мир германских идей и явился глашатаем величия Гёте и Гегеля среди своих соотечественников. Сверкающая парадоксальная форма сочинений Карлейля, его умственная неисчерпаемость сделали его одной из самых ярких фигур английской культуры. Тем не менее, его сочинения, посвященные лит-ре, в том числе некоторые этюды в знаменитой книге «On heroes» [1841], носят характер скорее поэм в прозе, насыщенных чувством, чем научных работ.

Вышеупомянутых критиков многое роднит с знаменитым критиком изобразительного искусства — Рёскиным. Нельзя не упомянуть о чудаческой фигуре Томаса де Квинси, автора известного уже полудекадентского произведения «Признания английского опиофага». Утонченный и развинченный барин уже предрекает дальнейший ход литературно-критического дегустаторства и «пиршества искусства», к-рое провозглашал его продолжатель Оскар Уайльд.

Все к той же линии великих мастеров углубленного этюда импрессионистски-эстетического характера нужно отнести и Уолтера Патера [1839—1894]. Больше всего прославился он своей великолепной книгой о живописи и скульптуре Ренессанса, но ему принадлежат также многочисленные работы в области литературоведения, как «Aesthetic poetry». Портрет удается ему как нельзя лучше. Строго восторженное, напряженное почти до эстетического созерцания отношение к искусству соответствовало у Патера всему его отшельническому и утонченному образу жизни в знаменитом оксфордском колледже Бразиноза, который он редко покидал.

В разбросанных по разным этюдам и беллетристическим сочинениям теориях Уайльда, парадоксально утверждавшего, что не художник подражает природе, а искусство творит природу, заставляя нас совсем по-иному смотреть на нее, и делавшего создание новых тонких наслаждений в жизни ее целью, кульминирует это английское эстетство; оно охватывает, с одной стороны, не очень многочисленную верхушку изолированной артистической богемы, а с другой — обслуживает досуг бар, т. е. часы, когда они хотят уйти от забот строительства империи или от своих «бизнес».

Упомянем еще о таких критиках (кстати сказать, единственных англичанах, названных Брюнетьером в его «Истории К.»), как Сидней, Смит, Газлит и Лемп. Сам Брюнетьер правильно отмечает, что они в гораздо большей степени эссеисты-юмористы, чем подлинные критики.

Из критиков других европейских стран в этом кратком очерке истории К. мы не упоминаем никого, т. к. никто из них не имел серьезного влияния на общий ход литературоведческой мысли. Исключение можно сделать для Георга Брандеса (Морис Коген, 1842—1927) *(см.)*.

Брандес примыкал в начале своей деятельности к Тэну, от к-рого он позднее пришел к еще большему методологическому эклектизму, приобрел однако своими сочинениями по лит-ре всего мира (в том числе по русской) широкое влияние за пределами своего маленького отечества (Дании). Особенным успехом пользовалось его большое сочин. «Главные течения лит-ры XIX в.». У Брандеса подкупают, кроме большой живости изложения, его передовые свободомыслящие тенденции. Он всю жизнь был борцом против всякого мракобесия. Это один из лучших представителей буржуазной радикальной лит-ой критики, симпатии к-рой, как это было и у самого Брандеса, переступали даже часто грань буржуазного миросозерцания и протягивались в сторону нового пролетарского мира. Отразив в своих произведениях почти всю мировую (в том числе и русскую) лит-ру своего времени в ее крупнейших проявлениях, Брандес приобрел значительное влияние на передовые круги Европы и на русскую интеллигенцию конца XIX и начала XX вв. Среди многочисленных монографий Брандеса можно отметить написанные им в старости книги о Шекспире и Гёте. С его смертью Европа потеряла последнего из могикан смелой и светлой, прогрессивной, свободомыслящей критики, родной нашим великим просветителям.

Библиография: Теория: Лансон, История французской литературы, 2 тт., М., 1898; То же, 3 тт., СПБ., 1897—1898; Brunetière F., La Critique, 1890; Croce B., Estetica come scienza, 1900; Saggi di estetica, 1910; Nuovi saggi di estetica, 1920; La critica letteraria, 1894; In torno a la critica letteraria; Ermatinger E., Philosophie der Literaturwissenschaft; Petersen L. G., Literaturgeschichte als Wissenschaft, 1914; Schulz F., Das Schicksal der deutschen Literaturgeschichte. История: Egger A. E., Histoire de la critique chez les grecs, 1849; Therry, Histoire des opinions littéraires; Braitman, Geschichte der Kritik; Tissot E., Les évolutions de la critique française, 1890; Bourgoin, Les maitres de la critique au XVIII siècle; Hamelins, Die Kritik in der englischen Literatur des XVII, XVIII Jahrh.; Sainsburry, A. history of criticism; Vapereau, Dictionnaire Universel des littératures, 2-me éd., 1884. К этому надо прибавить многочисленные монографии об отдельных великих критиках, собраниях сочинений, литературно-критические журналы и литературно-критические отделы больших ежемесячников, статьи в больших энциклопедиях и т. д.

А. Луначарский

КРИТИКА РУССКАЯ. — Всякое общественное явление марксизм рассматривает в свете классовой борьбы. Исследователь-марксист, пользуясь методом диалектического материализма, не только выявляет природу явления, его сущность, его количественную и качественную стороны, но и устанавливает, какие производственные отношения классов, в какой исторический момент, в каких конкретных условиях его вызвали. Марксиста всегда интересуют связи явления, пути его развития, взаимоотношения с рядом других общественных фактов. Все это без всяких оговорок и ограничений полностью относится и к области идеологии, в частности к литературно-художественной К.

Критик всегда, независимо от того, сознает он это или нет, является идеологом определенного класса или отдельной группы внутри класса. Всякая его мысль о бесклассовости, всякая попытка стать вне класса — абсурдна. Выдвигая критика, класс диктует ему свою волю, а критик, если он не перешел на сторону другого класса, выражает его интересы. Ценность суждения критика зависит от того, как широко и глубоко он понимает содержание и линию развития исторического момента, насколько он видит положение своего класса в нем, оценивает его роль и значение, насколько он умеет брать лит-ый факт не изолированно, не в статике, не во внешнем проявлении, а в диалектическом развитии, в борьбе противоположностей и их единстве, в классовой, материалистической сущности.

Нормы К. относительны. Каждое время выдвигает свои задачи, дает свои нормы, оценки, приговоры. Пролетарская К. военного коммунизма ставила одни задачи, К. периода реконструкции народного хозяйства — другие. Тогда были исторически законны, неизбежны революционный романтизм, абстрактность, схематичность, правомерны были и формы творчества, заимствованные у художников других классов, поскольку в них укладывалось новое содержание. К. понимала, какими социальными корнями питалась поэзия этих восторженных, энтузиастических дней. Критика вскрывала это, показывала и выдвигала на самое видное место как наисильнейшее выражение воли пролетариата в те годы. Сейчас нужны деловитость, конкретность, реализм, пафос великого строительства, отражение классовой борьбы в выполнении пятилетки, а не высокие мечты,—хотя бы и революционные—о межпланетном совнаркоме. Хорошо памятен факт, как некоторые пролетарские поэты в начале нэпа свернули со своей классовой дороги, не сумев отрешиться от изжившей себя романтики, не сумев ответить на социальный заказ класса в новых условиях борьбы за коммунистическое общество. Сейчас критик анализирует отношение писателя к коллективизации сельского хозяйства, анализирует его оценку расстановки классовых сил в этом процессе и т. д. Сейчас критик бьет писателя за правый уклон, за левые загибы. Сейчас критик дискутирует наряду с проблемой содержания творчества о путях художественного творчества, — о специфически пролетарской форме искусства. Что в поэзии военного коммунизма имело одну оценку или прошло незамеченным, или наоборот было слишком выдвинуто вперед, теперь нередко получает новую оценку, выступает в новом свете и поворачивается к нам другими сторо-

нами. Каждый день имеет свои задачи, их и разрешает критика

Если художник в своем творчестве не может положиться на подсознательное, на интуицию, на свою психику, а обязан свое восприятие и отражение мира контролировать сознанием своего класса, обязан стоять на уровне современного ему знания, чтобы проникнуть в сущность изображаемого, то тем бо́льшие требования предъявляются сознанию критика. Критик не обязан конечно быть специалистом в различных областях знания, но он должен быть крепко вооружен научно, чтобы полно осознать течение сложной, противоречивой, многогранной жизни. Критик должен быть ориентирован в вопросах истории революций, экономической политики, философии, психологии и ряда других дисциплин. Вненаучные критические суждения случайны, преходящи, часто ложны и необязательны, необязательны даже для текущего дня. К. должна быть строго научной.

Критик — не человек науки, он даже не публицист, хотя его работа и несет в себе многие элементы публицистики. Как и художник, критик прежде всего должен иметь художественный глаз, художественный вкус для того, чтобы в потоке литературного материала найти прекрасное, почувствовать и осознать его, раскрыть и показать его классовую сущность и общественную ценность читательским массам. Критик должен уметь любить и ненавидеть. Спокойствие, так называемая объективность, отсутствие классовой страсти — гибель критика. Он скучен и мертв. Его читают, возносят на высоты, низвергают в бездны, идут за ним и побивают камнями, когда он горит, когда он боец. Критик, как и художник,—творец. Он не только аналитик, он дает синтез, строит политико-идеологическое обобщение. Критик—не анатом, он преимущественно диагност; он вскрывает, определяет классовую сущность писателя, показывает, куда он идет, куда он ведет за собой массу.

Предметом лит-ой К. служит отдельное художественное произведение, творчество писателя в целом, наконец творчество всего класса. В зависимости от объекта рассмотрения критика поднимается от отдельного явления до самых широких социологических обобщений.

Как всякое явление, К. имеет свою историю. Русская литературная К., начавшись с ожесточенных боев по вопросам языка и стилистики, поднялась до самых высоких общественных проблем, стала величайшей силой социального процесса.

Русская К. зародилась в середине XVIII в. Это было время, когда интересы стародворянской феодальной России столкнулись с запросами новой нарождающейся буржуазной Росссии, вышедшей из революции, именуемой в старых учебниках русской истории «смутным временем». Господствовал торговый капитал; начали появляться фабрики и заводы; Петр I издал даже указ «о размножении фабрик». Имея дело с разрозненными товаропроизводителями, торговая буржуазия нуждалась в крепкой центральной власти, в монархии, но уже свободной от феодальных учреждений, вроде боярской думы, мешавших торговому капиталу. Петр I создал сенат из людей разного происхождения, учредил коллегии с чисто хозяйственными задачами. Строго классовую организацию получило купечество. Буржуазная администрация была создана не только в центре, но и на местах. Буржуазные реформы одновременно резко поставили вопрос о церковной и светской лит-ре, вылившийся в проблему о русском яз. Торговый уклад верхов общества, их связь с Западом заставляли рвать со многим допетровским как отжившим, ненужным и вынуждали подражать Европе. Стремление стать наравне с Европой вызвало в русской торговой буржуазии не только потребность в европейской архитектуре и скульптуре, не только нужду в европейских поварах и парикмахерах, но и желание иметь свою литературу, которая служила бы возвеличению правящего класса и его верховных представителей, которая могла бы быть проводником западно-европейской культуры. Это западничество было явлением исторически неизбежным, органическим, оно обусловлено было экономическим развитием страны. Представители торговой буржуазии заботились не только о пышности, они одновременно стремились перенять у Запада нужные знания в области хозяйственной, политической и культурной. На Западе торговая буржуазия нашла образцы нужной ей новой литературы, им она подражала, — с Запада она принесла оды и трагедии.

Новая лит-ра прежде всего нуждалась в новом языке. Своеобразный древнерусский яз., богатый словом и гибкий в синтаксическом построении, уже не удовлетворял к XVIII в. потребностям государственного управления, коммерческой технике торгового капитала. Церковно-славянский (древнеболгарский) язык был для русских языком церкви. Светская литература, выросшая на его основе, была лишь дополнением к церковной лит-ре. Новый русский язык мог сложиться на основе богатого крестьянского (народного) яз., но это был яз. холопов, яз. «подлый», и, естественно, в силу своих социальных корней он не мог быть яз. господствующего класса. Новый язык, новую терминологию торговой буржуазии приходилось создавать наспех, механически, порою довольно грубо. Реформу яз. однако нельзя было разрешить ни отказом от «подлого» языка, ни механическим засорением церковно-славянского яз. иностранщиной.

Торговый капитал, как известно, был все же слишком слаб, конкуренции с Европой не выдерживал, временами терпел серьезные поражения, отодвигался на задний план. Отсюда — антибуржуазная дворянская

реакция, охватившая период примерно с 1725 до 1762. Дворянская реакция хотела повернуть колесо истории назад, она противилась западному влиянию и стремилась вернуться к старофеодальным порядкам. Однако эта антибуржуазная реакция успеха не имела. Во второй половине века победила «дворянская буржуазия», для своего времени сила определенно прогрессивная. Церковно-славянский яз. также не сразу уступил место яз. чисто русскому— развернулась длительная страстная борьба. Необходимо помнить, что яз. петровского времени, не освобожденный от славянизмов и засоренный иностранщиной, менялся в самой своей основе. Разнородные элементы яз. не сливались органически в единое целое, находились в хаотическом состоянии. Поскольку торговому капиталу в борьбе за свое экономическое и политическое господство было еще не до реформы яз., он мирился с положением дел. Дворянская же реакция, защищая свою культуру, глубоко возмущалась порчей языка. Борьба за язык и получила свое выражение на первых шагах русской критики. Борьба эта была глубоко общественной, строго классовой. Организация яз. — платформа идеологической борьбы между феодальным дворянством и дворянством буржуазным. Торговый капитал как сила прогрессивная в конце концов одержал победу.

Первыми нашими критиками были писатели М. В. Ломоносов [1711 — 1765], А. П. Сумароков [1717—1777] и В. К. Тредьяковский [1703 — 1769].

Ломоносов *(см.)* является выразителем буржуазных тенденций в общественном развитии. Он прекрасно сознавал огромное значение вопроса о русском яз., но был оппортунистом, не сумел начисто порвать с церковно-славянским яз. и занял компромиссную позицию. Он отводил разговорному русскому яз. все будничное, обыкновенное; когда же мысль поэта поднимается над обыденным, он обязан пользоваться «высоким штилем», т. е. прибегать к смешению яз. русского с яз. церковно-славянским. Хотя Ломоносов и пришел из низов, все же он был сын зажиточного рыбака. Его часто попрекали «подлым» происхождением, высшее общество держало его на известном расстоянии от себя, а он стремился приблизиться к нему. Все это и помешало Ломоносову занять четкую классовую позицию в борьбе за яз. Ломоносов любил яз. народа, он прекрасно понимал, что народный яз. будет основой лит-ого яз. Он много изучал античную и французскую лит-ру, подражал ей и все же был не в силах порвать со славянщиной, пользовался ей и за это жестоко поплатился. Впоследствии реакционеры-славянисты объявили его своим идеологом, своим авторитетом. Так зло мстит история за колебания.

Тредьяковский *(см.)* почти всегда изображался карикатурно, что несомненно было большой исторической несправедливостью. Тредьяковский проявил и любовь к литературе и понимание ее, он стремился к европеизации. В теории языка, стиха и в критике он, как и Ломоносов, был проводником буржуазных тенденций. Образцы яз. он искал в народных песнях, боролся с неестественностью в яз., пытался иностранные слова заменять русскими. Н. И. Новиков справедливо характеризовал его словами: «Первый открыл в России путь к словесным наукам и паче к стихотворству, причем был первый профессор, первый стихотворец и первый положивший толико труда и прилежания в переводе на русский язык преполезных книг... Первый в России сочинил правила нового российского стихосложения, много сочинил книг, а перевел и того больше».

Сумароков *(см.)*, подражая Западу, охраняет чистоту русского языка. Для него он «сладок, чист и пышен и богат». Он скорбит: «А мы прекрасный свой по естеству и древности язык, вместо того, чтобы вести его к совершенству, сами портить начинаем». Самым энергичным образом Сумароков протестовал против введения в русский яз. даже таких слов, как дама, принц, фрукт и т. п. Он упрекал Тредьяковского за образование им таких новых слов, как предмет, преследовать, обнародовать. Сумароков в вопросах языка был консервативнее Тредьяковского, что в свое время отметил А. С. Пушкин, который так умело использовал народный язык. Сумароков естественно был врагом французской мещанской драмы.

Отмечая черты буржуазности, ни на минуту нельзя забывать, что эти три критика и теоретика все время отгораживались от «подлой» стихии. Особенно отличался этим Сумароков. Он даже вступил по этому поводу в непристойную полемику с Ломоносовым и Тредьяковским. Недаром он был кровным дворянином-патриотом и по своим социальным воззрениям — реакционнейшим писателем.

Спор о возвышенном характере славянского языка продолжался очень долго. Русская интеллигенция, поскольку она сливала свои интересы с феодальным дворянством, в церковном языке видела свой язык, выделяясь им из народной жизни. И если позже интеллигенция пришла к народному языку, то это обусловливалось развитием буржуазных тенденций во всей жизни страны и было своеобразным протестом против французомании двора, не желавшего пользоваться русским языком.

Русская К. того времени питалась учением Буало. Его сочинение «L'art poétique» было переведено Тредьяковским и служило для критиков своего рода руководством. Буало был идеологом буржуазии. Как и французские материалисты-энциклопедисты, он был рационалистом и высшие формы творчества видел в античном мире, требовал чистоты и ясности языка. Буало — теоретик французского классицизма. Распространенным видом творчества была ода,

вокруг нее и разгорелась борьба. Спорили о роли чувства, о поэтическом беспорядке. Буало утверждал, что лирический беспорядок оды — искусственный эффект, достижение мастерства. Сумароков отстаивал бо́льшую свободу чувства; против этого восстали и Ломоносов и Тредьяковский. Они отстаивали рационалистический классицизм, свойственный буржуазному идеологу Буало. Сумароков — против господства разума, классовое положение дворянина не давало ему подняться до признания в поэзии господства разума. Ломоносов и Тредьяковский тоже конечно не были рационалистами. Спор характерен, поскольку на вопросе о разумности и чувстве в поэзии можно судить о классовом характере К., о силе в ней буржуазных тенденций. В спорах об оде отразилась борьба за новые формы творчества, выявился процесс заимствования лит-ых форм и приспособления их к потребностям торговой буржуазии. К. носила крайне примитивный характер, она сводилась преимущественно к техническим указаниям из области грамматики, спорили даже о знаках препинания. Так наз. эстетическая оценка зачастую ограничивалась словами: «преславен», «гнусное», «позорное», «скаредное» и т. п. Критика часто превращалась в злую сатиру и даже в безобразную брань. Так, Ломоносов в спорах с Тредьяковским об окончаниях имен писал:

«Яы́ка нашего небесна красота
Не будет никогда попранна от скота».

В ответе Тредьяковский обозвал своего противника «рыжей рванью» и приписал:

«В небесной красоте — не твоего лишь зыка,
Нелепостей где тьма — российского яы́ка,
Когда по-твоему сова и скот уж я,
То сам ты нетопырь и подлинно свинья».

Естественно, что на критиков смотрели как на ругателей, пасквилянтов, язвителей и доносчиков. К. и брань, драка были в ту пору синонимами. В одном из журналов 70-х гг. XVIII в. так и сказано: «Покритиковал другого доброю великороссийскою пощечиной — и сия К. весь бал кончила». В результате польза К., даже самое право на ее существование подверглись сомнению. Даже Н. М. Карамзин, к-рый признавал пользу лит-ой К., вынужден был под давлением большинства заявить, что «хорошая К. есть роскошь лит-ры, она рождается от великого богатства, а мы еще не Крезы». Подобные мысли высказывались в ряде изданий, но, как низко ни стояла К., все же она имела историческое оправдание, она отражала борьбу двух враждебных тенденций, враждебных по своей классовой сущности. В журналистике первых лет XIX в. уже стали раздаваться голоса за К., но они требовали, чтобы К. была истинной, беспристрастной, доказательной, «ибо критика не должна хвалить и хулить решительно, не сказав, почему хорошо или дурно».

Поскольку русская лит-ра XVIII в. была целиком подражательной и переносила в русскую жизнь французское начало, чуждое нам, она неизбежно вызывала оппозицию. Об оппозиции сверху со стороны консервативного феодального дворянства мы уже говорили. Была другая оппозиция — снизу. Выразителем ее в критике был Лукин *(см.)*.

В. И. Лукин [1737 — 1794] резко напал на «славных русских сочинителей», возмущаясь тем, что классический театр «на наш яз. силой втащен». Он разнес Сумарокова, требовал отказаться от подражаний, чтобы давать картины русской жизни на чистом русском яз. Он писал: «Мне всегда несвойственно казалось слышать чужеземные реченья в таких сочинениях, к-рые долженствуют изображением наших нравов поправлять не только общие всего света, но более частные нашего народа пороки». Мы «на своем яз. свойственных нам комедий еще не видали», повторял он. Он требовал новых пьес, строго русских, в духе «Недоросля» Д. И. Фонвизина. Он и сам писал пьесы, хотя не имел к этому таланта. Характерно, что Лукин, предки которого не имели никаких чинов (за что его поносили), обращался к интересам народа. Кровный дворянин Сумароков осмеивал театральную публику за ее недостаточную знатность. Лукин, человек без чинов, высказывает сочувствие крепостным крестьянам. Требуя русского содержания в комедиях, он повторял: «Сие для народа упражнение весьма полезно и потому великой похвалы достойно». Лукин—яркий молодой буржуазный националист, либерал с примитивным народническим настроением того времени. Он конечно не был идеологом крестьянства, он отражал классовые интересы мелкого разорененного товаропроизводителя, порабощаемого торговым капиталом. Одновременно он был идеологом и нарождавшейся бесчиновной трудовой интеллигенции, поскольку она была связана с низами общества и совершенно не имела доступа к верхам. Если до Лукина К., несмотря на свои колебания, отстаивала буржуазные тенденции в лит-ре, сливая свои интересы скорее с верхами торгового капитала, то с Лукиным буржуазная К. начинает дифференцироваться.

Продолжателем Лукина был И. А. Крылов [1768—1844] *(см.)* — сын бедного армейского офицера, начавший жизнь писцом в уездном суде, с крайне скудным домашним образованием. Крылов — тоже националист, злой враг вельможно-дворянского правительства. Издеваясь над этим классом, он писал о нем: «С самого начала, как станешь себя помнить, затверди, что ты благородный человек, что ты дворянин и, следовательно, что ты родился только поедать тот хлеб, к-рый посеют твои крестьяны. Словом, вообрази, что ты счастливый трутень, у коего не отгрызают крылья, и что деды твои только через тово думали, чтобы доставить твоей голове право ничего не думать». Крылов выступил за мещанскую слезливую драму, ударил по ее противникам, Сумарокову. События Великой французской революции

настраивали Крылова на резкий оппозиционный тон, но правящая клика скоро обратила на него свое внимание, арестовала, смирила и вырвала жало критика, превратив его в осторожного баснописца.

Выше мы указывали на Буало как на писателя, сочинения к-рого легли в основу наших лит-ых понятий XVIII в. Наряду с ним необходимо отметить последователя Буало Батте с его сочинением «Les beaux arts réduits à un même principe», а также Пóпа с «Essay on criticism» и А. Баумгартена, последователя Вольфа. Пóп — классик, законы стихосложения для него на первом месте. Сложнее теория Баумгартена, она носила философский характер и рассматривала эстетику как теорию познания при посредстве чувств. Красота — начало искусства. Красота должна быть нравственна, следовательно в произведении добро торжествует, зло карается. В этом же направлении влиял и Эшенбург; свои взгляды он изложил в сочинении «Опыт теории и литературы изящных наук». Окружающий нас мир разнообразен, но в нем высшая полная гармония. Искусство подражает природе. Уча истине и добру, оно должно быть прекрасно, должно иметь соответствующий яз. и стиль. Эстетика — теория познания добра и красоты, познания через наши чувства. Красота же заключается в познаваемом нашими чувствами единстве мира во всем его разнообразии. Поучая, поэзия должна быть изящна, должна нравиться.

Французские и английские влияния придавали нашей К. классический характер; немецкие, наоборот, делали ее философски-моралистической. Начавшись со споров о яз., о грамматических правилах, русская К. к началу XIX в. приобрела эстетически-стилистический характер, поднявшись на значительную высоту.

Споры о новом и старом яз. еще раз вспыхнули, но Н. М. Карамзин [1766—1826] *(см.)* кладет конец этим спорам. Ломоносовский стиль он объявляет «диким, варварским и вовсе не свойственным нынешнему веку»; он требует: «Должно писать, как говорят». Наконец он сам дает первые образцы прекрасной русской речи. На защиту старого слога выступила Академия наук. Адмирал Шишков выпустил в 1803 «Рассуждение о старом и новом слоге российского яз.». Началась борьба. Молодые журн. — «Московский Меркурий» и «Северный вестник»—наполнились язвительными статьями против защитников старого яз. В целях укрепления своего лагеря Шишков в 1811 основал общество «Беседа любителей русского слова», к-рое тотчас же стало выпускать свой орган «Чтение». И общество и орган подверглись жестокому нападению молодежи. В это время появилось слово «словенофил», означающее—приверженец церковно-славянских слов в русской речи. Споры между карамзинистами и шишковистами проникли даже в школы. Группа Шишкова, потерпев поражение в лит-ом вопросе, перенесла спор в область веры и нравственности, упрекая молодежь в безверии, отсутствии патриотизма, якобинстве. Выступая против ретроградов, молодежь энергично отстаивала идеи западного просвещения. Борьба объединила молодые силы в о-ве «Арзамас» *(см.)*. Как во времена Ломоносова, заспорили и о стихосложении. Арзамасцы заявили, что размеры и формы версификации, введенные Ломоносовым, не отвечают духу русского языка и должны уступить место новым. Как известно, этот спор был окончательно разрешен Пушкиным.

Возвращаясь к Карамзину, надо отметить, что он как лит-ый критик сделал немного. Последователь Лессинга и защитник французской мещанской драмы, противник классицизма и поклонник Шекспира, Карамзин выступил с проповедью права каждого человека на счастье, счастье же — в удовлетворении страстей. Стремление жить в согласии с чувствами и поставило Карамзина в оппозицию к группе Шишкова. Тут — протест против существующего порядка, переход к романтизму и сентиментализму. Под старость Карамзин утерял всякий дух протеста; за это его жестоко хлестал Пушкин.

Как критик выступал и поэт В. А. Жуковский [1783—1852] *(см.)*. Поэт проводил реформу стиха, пользу К. видел в распространении вкуса. Он не раз говорил о писателе - учителе, порицающем зло, но тут же оговаривался, что не следует нападать на существующий порядок. Сам, как человек миролюбивый, ушел «в царство мечты и упования на провидение».

Критическая деятельность Карамзина и Жуковского была мало значительна; сами они были люди законопослушные и все же выразили настроения интеллигента-дворянина, к-рый уже не мирился с феодальной культурой и шел, хотя и робко, навстречу буржуазным тенденциям жизни, прикрывая свою робость умеренным романтизмом.

Представителями классической критики были Каченовский и Мерзляков.

М. Т. Каченовский [1775 — 1842]— профессор, образованный, но угодливо преданный правительству человек. К. его придирчива, но иногда и убедительна. Отстаивая классицизм, он боролся не столько за Ломоносова и др., сколько за французскую буржуазную лит-ру вплоть до Вольтера. Деятельность Каченовского надо брать в свете романтизма, внесшего смуту в литературу, в процессе отталкивания от классицизма, превратившегося в академизм. Доля отстаиваемого им рационализма и выдвигает его из рядов критиков того времени.

А. Ф. Мерзляков [1778—1830] *(см.)*, профессор Московского университета, представляет для истории русской К. немалый интерес. Он был талантливым эрудитом, любил Ломоносова, Сумарокова, Хераскова и Озерова. Язык для него — оболочка мыслей, между языком и мыслью необходимо соответствие. Мысль — выражение души. Поэзия поучает и возбуждает чувства. Подражая при-

роде, поэт берет только ее прекрасные стороны, устраняя все, что возмущает. Трагедия дает торжество добродетели, и в комедии должно показывать не только черное, но и торжествующее светлое начало. Мерзляков — своеобразный просветитель своего времени. Как идеолог — он жертва переходного времени от торгового капитала к капиталу промышленному. Классик по своим воззрениям, он чувствовал красоту романтической поэзии. Он плакал, читая «Кавказского пленника» Пушкина, «понимал, что это прекрасно, но не мог отдать себе отчета в этой красоте и безмолвствовал», пишет Шевырев. Этот классик не раз говорил своим слушателям, указывая на сердце: «Вот где система». — Мерзляков был первым критиком в современном смысле слова. Нарождающийся промышленный капитализм порождал романтическое направление. Романтизм объединял и героев революции и потерпевших крушение в ней; он вдохновлял на битву за великие идеалы и давал утешение тем, кто потерял в битве надежду на лучшее, кто сжат был тисками развертывавшегося промышленного капитализма. Этот романтизм, полный смуты, не удовлетворял Мерзлякова, но и классицизм торговой буржуазии, умирающий, холодный, мало актуальный, лишал возможности жить полной жизнью. Чувствуя пульс промышленной буржуазии, Мерзляков однако не сумел отрешиться от отживающей идеологии торговой буржуазии. В этом раздвоении — его трагизм.

На смену классическому направлению пришел романтизм. Под это знамя в Европе и у нас встало все исторически молодое, свежее, прогрессивное, либеральное. Поворот к романтизму в К. совпадает с выступлением А. С. Пушкина, к-рый сразу объединил вокруг себя новые поэтические силы.

Борцом за новое направление в критике выступил Д. В. Веневитинов [1805—1827] *(см.)*. Ученик Мерзлякова, поклонник Платона, Шеллинга и Фихте, типичный романтик немецкой школы, он был во вражде с современным ему строем; за знакомство с декабристами был арестован; верил в высокое призвание поэта, от бурь жизни укрывался в туманах вечной беспредельной красоты. Разладом между действительностью и мечтой был обусловлен его разочарованный субъективизм. Веневитинов — за идейное искусство, он требует, чтобы литература служила обществу, а писатели были философами, мыслителями, чтобы К. подходила к произведению с исторической точки зрения, вооруженная философией своего времени. Веневитинов стоял за народность, за народность не славянофильскую, реакционную, а за народность в духе Белинского. Это дало Веневитинову возможность оценить Пушкина как «национальное» явление, тогда как Каченовский отнесся к «Руслану и Людмиле» как к «грубой и отвратительной шутке». К. Веневитинова носила философско-эстетический характер и жестоко нападала на беспринципный романтизм. В начале XX в. долго не могли понять сущности русского романтизма и склонны были видеть в нем формальный протест против формалистического классицизма или необузданную стихию чувств. Веневитинов жестоко напал на Полевого, когда тот охарактеризовал романтизм как «неопределенное, неизъяснимое состояние сердца человеческого». Веневитинов во всем искал единую основную мысль.

Классицизм громили со страниц «Сына отечества» и «Полярной звезды», особенно был беспощаден в нападках на староверов Бестужев. Он разносил классические каноны, отстаивая свободу творчества. Его идеалом были Шекспир, Шиллер, Байрон и Гюго.

Как известно, начало XIX в. характеризуется наступлением промышленного капитализма. Свое политическое выражение он нашел в движении декабристов. Промышленная буржуазия осознала ненужность и крепостного права и самодержавия; на этой почве она вступила в борьбу с торговым капиталом, еще не порвавшим окончательно экономических и политических связей с феодальным дворянством. Поскольку однако декабристы были помещиками, а промышленную буржуазию поддерживала только незначительная группа средних землевладельцев центральной России, постольку среди декабристов образовалось два крыла: крупнобуржуазное и мелкобуржуазное. Последнее течение отражало классовые интересы мелкой буржуазии, городской и сельской. Эта часть декабристов была демократична и революционна, она именно и подняла восстание; крупнобуржуазная часть в силу экономической конъюнктуры шла на примирение с царизмом и даже — с барщинным хозяйством. Мелкая буржуазия, подавленная в 1825, шумно выступила на историческую арену в 60-х и 70-х гг. Романтизм начала XIX в. как раз и был идеологическим выражением классовых интересов мелкобуржуазной части декабристов. Различные оттенки этого романтизма, естественно, соответствовали различному общественному положению отдельных групп мелкой буржуазии. Русский романтизм, как уже отмечено, не отличался стройностью идей, у него не было системы, он страдал неопределенностью идей, расплывчатостью. И все же в русском романтизме определились две струи: общественно-политическая и философская. Разгром декабристов много способствовал тому, что на время взяло верх философское направление К.

Н. А. Полевой [1796—1846] *(см.)*, к-рый после смерти Веневитинова играл в К. видную роль, остался, как выражается Белинский, в «неопределенности» и «противоречиях» эпохи. Для Полевого романтизм был чем-то возвышенным, героическим, светлым. В романтизме он видел прогресс как в художественной, так и в нравственной области. Как последователь эклектической философии Кузена, Полевой учил, что искусство выражает идеи, чувству в искусстве

отводится роль посредника, через него отражается дух. Чтил он Байрона и Гюго. Романтические мечты Полевого о высоком и прекрасном, сталкиваясь с жестокой русской действительностью, давали известный осадок горечи. Отсюда у Полевого—общественная струя в К. Защитники классицизма исходили из законов абсолютной истины, добра и красоты. За этой абсолютностью у них терялся живой человек, человек определенного времени, определенных общественных отношений. Раз так, то классическая поэзия не может выполнять во всем объеме свою общественную роль. Романтизм же, принесенный Великой французской революцией, наоборот, дал возможность понять, что каждый народ живет своею жизнью. Романтическая поэзия дает возможность полностью выразить идеи времени. Так. обр. для Полевого романтизм был орудием прогресса. В силу этого споры между классицизмом и романтизмом очень часто переносились в область политики. Естественно, что Полевой был за историческую К., он стремился объяснить проявления человеческого духа в связи с развитием общественной жизни. Но поскольку Полевой был эклектик, поскольку он хотел сочетать материализм с идеализмом, поставленной проблемы он не разрешил. Позже это сделал Белинский. Однако самая постановка вопроса уже говорит о том, на какую высоту поднялась русская К. Полевой издавал журнал «Московский телеграф», на страницах его он знакомил читателей с иностранной литературой, с экономическими и политическими мероприятиями, проводимыми на Западе буржуазией. Он первый сделал К. неотъемлемой частью журнала и поднял ее на надлежащую высоту. После него нельзя уже было издавать журнал без К. Полевой был представителем разночинной интеллигенции. Сын ловкого фабриканта-торговца, познавшего тиски жизни, он, естественно, отдал свои симпатии не аристократическому дворянству, не торговой буржуазии, а буржуазии промышленной. В поступательном шествии капитализма, в буржуазных началах Французской революции он видел свой идеал, но сам не был революционером, демократом. Капитализм Полевой приветствовал не как неизбежный момент в истории человечества, а как общественный порядок, к-рый его удовлетворял и в к-ром он мог найти свое место. Несмотря на свое разночинство, Полевой не был представителем той части мелкой разночинной буржуазии, первым выразителем к-рой был Белинский. Полевой—идеолог капиталистического порядка. Оттолкнувшись от феодального дворянства и торговой буржуазии, он однако не смог точно определить свое место в новых общественных условиях.

На смену Полевому пришел Н. И. Надеждин [1804—1856] *(см.)*. В его взглядах много романтизма, но у него же намечается и критическое отношение к последнему. Надеждин, всецело стоя на почве романтической теории, согласно к-рой «пиитические произведения должны быть свободными излияниями свободного духа», с одной стороны, пытается крайности романтизма исправить поворотом к классицизму, а с другой, прокладывает путь к реализму. Он ищет эстетику, к-рая объединила бы здравые начала классической и романтической эстетики. Полагая, что поэзия должна служить возвышенному, добру, радости, отмечая, что этому служил классицизм и романтизм, он, отбрасывая крайности этих двух направлений, сближает поэзию с действительностью, придавая первой утилитарный характер. Классицизм и романтизм имели свое оправдание в прошлых эпохах, а теперь они не отвечают потребностям времени, и «не достигают до внутреннего слуха души человеческой». Новая жизнь требует «новой поэзии», новых форм в искусстве. В поисках новых форм Надеждин советует следовать «великой художнице — природе». Отсюда — реалистические тенденции. Будучи утилитаристом, подходя к социологическому толкованию художественного произведения, проявляя реалистические тенденции, Надеждин подошел к вопросу о взаимоотношении науки и поэзии и решил этот вопрос в том смысле, что художник должен уметь свободу творчества соединять с «необходимостью вечного порядка миродержавной законодательницы природы», следовательно необходимо наблюдать и изучать природу: «Невежественная самонадеянность и самообольщение— бедовое дело». Надеждин рассуждал так: «Все классическое бытие рода человеческого было не что иное, как веселое пированье в роскошном лоне природы...» Романтическая поэзия «имела перед собой действительный мир, коего живую душу составляла сия необузданная стремительность ширящегося духа». Сейчас же должно быть «стремление к установлению, возвышению и просветлению гражданственности». «Это существенный характер периода, в к-ром живем мы». «Во времена классические общество — мирской сход; во времена романтические — стан воинский; в наши дни — хочет быть истинным гражданским обществом. Но в благоустроенном гражданском обществе царствует только свобода, управляемая разумом». Все это однако нисколько не помешало Надеждину быть эстетом. Монархист, человек нечистоплотный в нравственном отношении, Надеждин все же продвигал дело К. вперед. Этот «ученый осел», как называл его Белинский, в 30-х гг. играл руководящую роль, был воспитателем идеалистической молодежи того времени. Свою большую ученость он соединял с торжественным вдохновением. Поскольку Надеждин пролагал путь реализму, искал пути новой поэзии, он пролагал дорогу Белинскому.

Надеждин, как и Полевой, путался в «противоречиях» эпохи. Они жестоко спорили между собой, и тем не менее оба выражали интересы разночинной интеллигенции того времени, приемлющей капитализм, с тою

только разницей, что Надеждин со своими реалистическими тенденциями сильнее чувствовал деловитость новой промышленной буржуазии.

В. Г. Белинский [1811 — 1848] *(см.)* — самый замечательный русский критик XIX в. Он поднял К. на такую высоту мысли, какая только была возможна в экономических условиях того времени. Белинский прошел сложный и мучительный путь исканий. Он начал с увлечения Шеллингом и Фихте, прошел через философию Гегеля с его знаменитой формулой, «что разумно, то действительно, и что действительно, то разумно». Затем он порвал с реакционным пониманием Гегеля, пришел к социализму, к материалистической философии левого гегельянца Фейербаха. Белинский начал с того, что отвел искусству роль посредника между единой вечной идеей и конечным, — между божеством и человеком. Он определял искусство как «выражение единой идеи вселенной» «в ее бесконечно разнообразных явлениях». Он противопоставил действительность идеалу, идеал провозгласил действительной жизнью, а действительную жизнь объявил призраком, отрицанием. Отстаивая в литературе народность, он понимал ее опять-таки как проявление «единой вечной идеи» через индивидуальность народа. Отсюда взгляд на поэта как на «бессознательное выражение творящего духа». Условия гнусной российской действительности однако не дали Белинскому возможности успокоиться на высотах идеалистической философии. Перед критиком стал роковой вопрос: хорошо, действительность — ступень к вечности, но каковы же должны быть отношения между вечностью, действительностью и живущим в ней человеком? Разумно вечное, но разумно ли существующее? В увлечении Гегелем, не поняв его революционной роли, Белинский заявил: «Нет дикой материальной силы, нет владычества порока и меча, нет случайности». Он даже оправдал самодержавие и православие. Общество всегда право и выше частного человека,—частная индивидуальность лишь в такой степени действительность, а не призрак, в какой она выражает собой общество. Отсюда нападки на Менцеля, поэтому Чацкий—«мальчик на палочке верхом», «вырвавшийся из сумасшедшего дома». Он снова и снова подчеркивает, что содержание истинной поэзии—«не вопросы дня, а вопросы веков, не интересы страны, а интересы мира, не участь партий, а судьбы человечества». «Горе от ума»—произведение нехудожественное, потому что художественное произведение само в себе цель и вне себя не имеет цели, а Грибоедов явно имел внешнюю цель—высмеять современное общество». Белинский требовал, чтобы К. в частном находила общее, вечное, и на основании этого определяла достоинство и цену произведения. Его основная мысль сводилась к тому, что «искусство не должно служить обществу иначе, как служа самому себе». «Искусство и общество идут своей дорогой, не мешая друг другу». Этим определялась вся оценка художественной лит-ры. Белинский нападает на французов и восхищается немцами. Он например разносит Жорж Санд и преклоняется перед Гёте, видя в нем наивысшее выражение абсолютного. Считая, что народ—индивидуальное выражение бесконечного, сознавая, что народ все же живет в определенных исторических условиях, Белинский поставил перед собой задачу выявить этот дух народа, отсюда он пришел к реализму и исторической К. Увлечение Гегелем не долго длилось. Скоро Белинский опамятовался, осознал всю глубину своего заблуждения, проклял Гегеля, отшатнулся от русской действительности. Он заявил, что «общее без особого и индивидуального действительно только в чистом мышлении, а в живой видимой действительности, оно — онанистическая мечта». Объявив личность продуктом общественных отношений, Белинский не мирится с действительностью, поскольку страдает личность. Он признает только разумную действительность. Он начинает говорить о насильственном перевороте и проповедывать социализм. Однако утопический социализм не удовлетворяет Белинского. Он начинает изучать действительность, изучать факты и причины, их породившие. Поскольку же все эти факты были сосредоточены вокруг русской действительности, вокруг экономической и политической жизни России, Белинский поставил основной вопрос действительности,—каким путем пойдет развитие России? Он твердо сказал, что будущее неизбежно принадлежит буржуазии, что Россия не может миновать капиталистического развития. Он осознал, что гражданское развитие России начнется лишь с той минуты, когда «русское дворянство превратится в буржуазию». Белинский различает крупную и мелкую буржуазию, и каждой он отводит свою историческую роль. Проникшись философией Фейербаха, Белинский настойчиво проводит в своих работах мысль, что вне человека и природы нет ничего, что мышление лишь объединяет то, что дано чувствами. Главное же, он твердо воспринял, что не мысль управляет действительностью, а действительность дает материал для мысли, действительность предшествует. Эти общественно - философские взгляды опрокинули прежнее понимание искусства и его задач, прежние литературные оценки. Если раньше искусство было выражением абсолютной идеи, было чистым искусством, отрешенным от действительности, то теперь искусство, оставаясь искусством, прежде всего должно служить обществу. Эту мысль он повторяет много раз и всегда с величайшей настойчивостью. Искусства без служения обществу для него уже не существует. Поэт — «орган и представитель общества, времени, человечества». Искусство — глубоко идейно. Без мысли оно служит лентяям и тунеядцам. Историческая критика становится глубоко общественной и

философской. Действительность — не истина в явлениях, «почва всякой действительности — общество». Теперь Жорж Санд — замечательный писатель, Грибоедов — великий сатирик. В творчестве Грибоедова Белинский увидел глубокий протест против российской действительности, — «против чиновников, взяточников, бар, развратников, против нашего онанистического светского общества, против невежества, добровольного ханжества» и т. д. Отсюда и страстный протест против религиозной мистики Гоголя, против его «Переписки с друзьями». Поэт — оракул, к-рый дает ответы на самые жгучие вопросы жизни. Одним талантом поэт жить не может, для успеха «нужно еще развитие в духе времени». Белинский вознес Григоровича за его повесть «Антон-Горемыка» в силу того, что в ней был впервые поставлен вопрос о мужике. Николаевские охранники пришли в ужас от взглядов критика, они уже готовили ему крепость, но смерть избавила его от грядущих страданий.

Белинский был первый русский разночинец, первый представитель мелкобуржуазной революционно-демократической интеллигенции, социалистически настроенной, которая принимала капитализм лишь в той мере, поскольку его нельзя было миновать. В своих революционных устремлениях Белинский не обращается к народу, его он считал еще неподготовленным, свои надежды он возлагал на интеллигенцию, а на искусство смотрел как на средство пропаганды. Поэтому он возглавил реалистическое искусство, поэтому он был за натуральную школу Гоголя, поэтому ему нравился протест Лермонтова, и он был сравнительно равнодушен к Пушкину как к дворянскому поэту. Общественную роль критики Белинского в значительной части признавали и идеологи торгово-промышленной буржуазии, к-рая также хотела использовать искусство в целях укрепления своего класса. Но Белинский был для нее слишком громаден. Белинский заглядывал далеко вперед, он видел все зло капитализма и отрицал его. Когда «неистовый Виссарион» умер, идеологи буржуазии спешно начали ликвидировать взгляды Белинского, или отрицая их, или искажая их в духе сладенького либерализма. Постарались в этом отношении многие. Заветы Белинского пришлось восстанавливать другим революционно-демократическим разночинцам — Чернышевскому и Добролюбову. Конечно раскол в «Современнике» обусловлен глубокими экономическими сдвигами, но ближайшим непосредственным поводом к нему послужило столкновение на почве отношения к Белинскому. Белинский велик не только как первый знаменитый русский критик, но и как предшественник русской марксистской мысли. Как бы либералы и народники ни хватались за идеалистические ошибки Белинского, им не удастся обкарнать его, как в свое время дворянину Тургеневу не удалось в борьбе с разночинцами опереться на авторитет Белинского. Белинский фейербаховского периода навсегда останется с марксизмом. Мы всегда будем утверждать, что Белинский — фейербахианец и социалист — не только расчищал дорогу буржуазии, но и готовил ей глубокую могилу. Через Чернышевского и Добролюбова Белинский протягивал руку пролетариату.

Вполне закономерно и естественно, что Белинский вызвал переполох в лит-ом мире. Своей смелой мыслью, сильной и волнующей, подрывающей не только феодализм, но и грядущее торжество промышленной буржуазии, Белинский заставил трепетать своих классовых врагов. В дворянско-землевладельческом лагере раздались речи за старое, исконно русское, исконно московское. Эта классовая группа, уходящая своими корнями к адмиралу Шишкову, известна под именем славянофилов. Славянофилы не выносили западнического направления мысли и видели в нем разрушение основ русской жизни и насаждение гнилых начал больного Запада. Они выдвинули идею об особом пути развития России, о русском мессианизме. Россия должна стать во главе славянской расы и перестроить жизнь всей Европы на началах евангельского учения, в наиболее чистом виде отраженного в православии. Это был своеобразный ответ Гегелю. Мессианство они конечно видели не в окружающей их действительности, не в режиме Николая I, не в крепостном праве и бюрократически-полицейском строе, а в простом народе, в крестьянстве, в общине. Из нее они выводили все особенности характера русского народа. В земледельческой общине они видели превосходство над промышленным Западом. Обобщив взгляды славянофилов, М. Коялович писал: «Земельная община,—учили славянофилы,—в к-рой все связано узами взаимной поддержки, где дарование, счастье, личные интересы добровольно подчиняются общему благу, т. е. где царствует внутренняя правда, выражающаяся внешним образом в народных обычаях и сходках,—и есть та ячейка, от к-рой и наша государственность и наша историческая жизнь. Личность человека в этой общине с нравственной стороны уважалась до того, что последний сирота считался участником в правах и выгодах общины. Но разумеется полного простора, а тем более с эгоистической точки зрения, не могло быть. Такая личность могла свободно выходить из общины. Выходом этим пользовались и необыкновенно даровитые люди с особым призванием, как богатыри, подвижники, или люди с узко-политическими понятиями, как „герои“. Те и другие могли составлять добровольные временные или постоянные корпорации, как дружины богатырей, торговые, ремесленные союзы для особых предприятий — братчины, артели скитские и общежительские монастыри. Самые общины тоже соединялись и группировались вокруг городов, где образовалось вече, а

московское единодержавие собрало воедино все веча в земском соборе».

Эта точка зрения ни в какой мере не отвечала классовым интересам промышленного капитала. XIX в. Россия начала развитием промышленного капитала, в XX в. она вступила вполне капиталистической страной, и все же споры об общине длились все столетие. Защищая общину, славянофилы в конце концов оправдывали самодержавие, община у революционеров-народников была ячейкой социализма. Само собой разумеется, что славянофилы — не шишковисты, а народники — не славянофилы, но это одна линия общественной мысли, к-рую мы можем противопоставить революционному мелкобуржуазному крылу декабристов, Белинскому, Чернышевскому, Добролюбову, Ткачеву, Плеханову. Эти линии развития — нечто органически целое, неразрывное, они складывались в процессе жестокой борьбы различных общественных групп и различных сил внутри самих групп, но в этих линиях есть единство развития, обусловленное развитием промышленной и земледельческой России. Вознося общину, стремясь слиться с простым народом, призывая назад к общественному строю XVI и XVII вв., славянофилы оказались ретроградами, проповедниками самодержавия, православия и народности, они оказались врагами всякого прогресса, их классовые интересы совпадали с интересами феодального дворянства, хотя бы и не полностью. Устами Хомякова они оправдали крепостное право. Хомяков писал, что «землепашец был искони помещику родным, кровным братом». В защите феодально-дворянского строя с его религиозно-мистической идеологией, со стремлением к народной примитивной простоте, славянофилы беспощадно нападали на буржуазные тенденции развития русской истории, на материализм, безбожие и культуру Запада. Им рисовалась мирная жизнь в православной вере, с нравственным развитием, но по странности судьбы эту жизнь они отдавали под ярмо самодержавного государства. Среди славянофилов выделялись И. В. Киреевский [1806—1856], П. В. Киреевский [1808—1856], А. С. Хомяков [1804—1860], К. С. Аксаков [1817—1860], И. С. Аксаков [1823—1886] и другие.

Спор славянофилов и западников — спор феодально-дворянской России с Россией буржуазно-промышленной. Понятно, каково должно было быть ожесточение со стороны славянофилов против Белинского, самого рьяного и последовательного западника.

Но против Белинского вооружились не только феодально-дворянские силы, напали на него и буржуазные группы. Белинского прежде всего хотели ликвидировать критики П. В. Анненков [1813—1887], С. С. Дудышкин [1820—1866] и А. В. Дружинин [1824—1864]. Барщинное хозяйство окончательно изживало себя. Неизбежность буржуазных форм хозяйствования была очевидна для самых отчаянных крепостников. Эти формы требовали новой организации власти. Николаевская система противилась этому, но дело было решено севастопольским поражением. Все три критика, будучи представителями дворянской интеллигенции, поддерживали западничество, буржуазное течение. Взгляды их однако не отличаются ясностью, какой либо стройной системы они не оставили, и все же ясно, что, порвав со славянофильством, они не могли принять мировоззрения Белинского. Классовая связь с дворянством не позволяла им окончательно подрубить тот сук, на к-ром они сидели. Дальше бесконечных разговоров о великих идеалах они не шли. Оторвавшись от одних, они не пристали к другим. В своем бездействии они превратились в лишних людей, стали Обломовыми, как назвал их Добролюбов, заостряя свое классовое отношение к ним. Анненков — враг крепостного самодержавного порядка, но не вызывает в нем сочувствия и образ правления в Швейцарии, и совсем далек он от социализма. Дружинин был правее Анненкова. Дудышкин был в политике совершенно беспринципным, он совсем растерялся. Группа, к-рую они представляли, шла к вымиранию, но она сопротивлялась, находя смысл своего существования в созерцании, в отвлеченности, в искусстве, философии и культуре. Эти критики наиболее сильно чувствовали кризис дворянства и выступление преемников Белинского. Раздвоенные, они смотрели на жизнь со стороны, уступив, хотя и не без борьбы, свое место разночинцам. Линии у них не было, а был, как признается Анненков, ряд мнений. К. их естественно была эклектична, смутна, вяла и скучна. Они — сторонники строго эстетической К., чистого свободного искусства — пытались доказать, что искусство не должно служить «житейскому волнению», минуте, злобе дня,— искусство выражает вечные категории, истину, добро и красоту, искусство имеет свои внутренние цели и свои законы развития, и если оно поучает, влияет на общество, то не намеренно. Как все это убого и ничтожно по сравнению с Белинским! Да и что иное могла сказать умирающая группа, умирающая медленно, закономерно и безусловно. Молодые буржуазные группы общества, чувствующие свою силу, поднимающиеся по социальной лестнице, требовали идейного искусства, отмахивались от всяких вымыслов и искали решения конкретных вопросов времени. Анненков же все это отодвигает на задний план, доказывая, что художественность — прежде всего, что без нее лит-ра огрубеет, что художественность влияет даже на нравственность. Различая истину художественную и истину науки, Анненков рассматривает мир искусства и мир действительный как два противоположных мира. Мир действительности бил сторонников чисто эстетической К., мир искусства их укрывал, давая успокоение и даже наслаждение. Уходя в искусство, они прятались от своей грядущей гибели. Иногда они говорили другим языком,

признавали, хотя и с оговорками, дидактическое искусство. Теория искусства как служения обществу выросла в других общественных условиях, и Анненков с друзьями, говоря ее яз., «сражались чужим оружием и не вполне владели им», как признавался сам Анненков. Мы остановились на Анненкове, но все сказанное приложимо и к двум другим критикам. В наивности своей они пытались повернуть колесо истории назад, пытались свалить великана Белинского, живя его ошибками, бессильные подняться на вершину его мысли последних лет жизни. Они увязли в идеологии прекрасной, «очищенной» жизни. Новая жизнь их не ждала.

Промышленная буржуазия выставила против Белинского своего идеолога В. Н. Майкова [1823—1847] *(см.)*. Он заступил место великого критика в «Отечественных записках», когда Белинский ушел оттуда в 1846, возмущенный эксплоататорскими замашками Краевского. Не случайно и то, что Майкова рекомендовал И. С. Тургенев. Идеализм Гегеля, позитивизм Конта русскому либеральному дворянину нравились больше, чем материализм Фейербаха. Последнего он просто не выносил. Писавшие о Майкове говорили о его утопическом социализме и даже о его марксизме. Это конечно неверно. В своих экономических работах, исходя из принципов А. Смита, Майков определенно выступал на защиту промышленной буржуазии, в защиту городского промышленного строя. Из лит-ых статей Майкова особенного внимания заслуживает статья о Кольцове; в ней он восхваляет поэта за его сочувствие бедняку, за нарисованные им идеалы мещанского благополучия. Отрицая дворянский строй жизни, Майков видит трудовой идеал в индивидуальном хозяйстве, в деловитости крепкого хозяина. Как идеолог поднимающегося класса, Майков естественно против мистики, против идеализма, свойственных дворянско-землевладельческой культуре, он материалист-позитивист. Понятно, он выступает против той лит-ры, в к-рой находят отражение взгляды дворянства. Он против классицизма и романтизма, против «приятного» и «возвышенного» в поэзии, как против несуществующей жизни. Майков — за науку, за историю, политическую экономию, за естественные науки. Историю лит-ры и К. он рассматривает как историю общества в художественно-литературном оформлении. В эстетике он уничтожает догматизм. Майков требует, чтобы художник стоял на уровне современных ему знаний, чтобы он не оформлял художественные идеи, отвергнутые наукой, старые, отжившие. Лит-ра выражает дух народа, развитие общества. Художественное произведение поэтому должно выражать жизнь действительную, иначе оно не имеет цены. Идея произведения, данная в художественном оформлении, родится из чувства. Критик приветствует натуральную школу, он — за общественный реализм. Бросается в глаза, что Майков берет у Белинского все то, что не противоречит интересам промышленной буржуазии и, наоборот, умалчивает и даже оспаривает то, что не совпадает с ее интересами, а тем более — противоречит им и идет в направлении социализма и революции.

Противником Белинского была конечно и торговая буржуазия. Ее идеологом в критике был Аполлон Григорьев [1822—1864] *(см.)* и его друзья из молодой редакции «Москвитянина». Идеология Григорьева путанная, он сам себя не осознал, тем не менее и в этой путанице классовая сущность ясна. Григорьев известен как критик-«почвенник». Он выступает в защиту «коренного русского мировоззрения», «смышленого, здорового ума, соединенного с добротою», он против «наносной» западной культуры, он против аристократизма как явления, чуждого нам, он против идеализации мрачных сторон древней Руси. Он против культа личности, против сентиментального натурализма как апологии «застоя и морального мещанства». Он за искусство, оформляющее идеи национального развития. Историческую К. он делает нравственно-национальной. Идеологическая сущность Григорьева ясно выразилась в суждениях об Островском. Он пришел в восхищение от «нового слова» Островского — «народность». Эту «народность» Григорьев понимал как сумму черт всех слоев народа, богатых и бедных, высших и низших, образованных и необразованных. Народность переходит в национальность. Выразителями воли нации являются «передовые слои» общества. Помещичье-дворянское сословие, придворную знать, чиновничество Григорьев считает случайно выдвинувшимися кастами. Органическими ростками русской жизни он считает купечество, выросшее из крестьянства и мещан. В купечестве Григорьев видел класс, сохранивший веру, нравы, язык отцов. В противлении Западу, «фальши цивилизации», в симпатиях к славянофильству, сквозь романтизм и шеллингианство проявилась классовая сущность Григорьева. Западничество он отрицал как идеологию промышленной буржуазии, славянофильство — как идеологию помещиков. К социализму, особенно в 60-е гг., он относился резко отрицательно. Григорьев выступил против Гегеля с метафизикой Шеллинга, с формулой о том, что «народам и лицам возвращается их цельное самоответственное значение». В своей статье «Взгляд на современную К. искусства» он доказывал, что каждый народный организм «сам по себе замкнут, сам по себе необходим, сам по себе имеет полномочие жить по законам, ему свойственным, а не обязан служить переходной формой другого». Отрицая гегелевскую идею развития, Григорьев укреплял право на существование «русской народности» в его понимании «среднего класса», купечества. Григорьев был, естественно, против чистого искусства, его он считал принадлежностью упадочных эпох, класс же торговой бур-

жуазии рос и развивался. Самую эстетическую критику он считал технической критикой. На искусство он смотрел как на выражение жизни общественной. Художники «отражают то, что уже есть в жизни, и то, что носится в воздухе эпохи», уловляя «вечно текучую, вечно несущуюся жизнь, отливая моменты ее в вековечные формы». Поэт — голос масс, народности, глашатай великих истин. Однако Григорьев был противником К. революционно-демократической, К. Белинского, Чернышевского и Добролюбова; по его взглядам нельзя в искусстве «видеть рабское служение жизни». Отстаивая самобытность русского народа, видя ее в купечестве, Григорьев видел великие истины жизни в патриархальности и консерватизме торговой буржуазии, в купечестве времен Островского.

Как идеологи поднимающегося класса, Майков и Григорьев вместе с Белинским отстаивали общественную функцию лит-ры и К., но в эту формулу каждый из них вкладывал свое содержание. Все они признавали историческую К., но каждый из них историю понимал по-своему. Все они согласны были в том, что поэт — глашатай великих истин, но у каждого из них была своя великая истина. У Белинского она была в революции и социализме, у Майкова и Григорьева—в торжестве буржуазии, у одного—торговой, у другого—промышленной. Так в момент распада барщинного хозяйства столкнулись в К. помещики-дворяне, торговый капитал, промышленный капитал и революционный демократ-разночинец, мелкая буржуазия. Если внимательно всмотреться в идеологию указанных четырех групп, то легко будет установить, что идеология, как в хорошем зеркале, отражает исторический ход развития классовой борьбы в России. Торговый и промышленный капитал был против земельного дворянства, — так Григорьев и Майков—против славянофильства. Однако между земельным дворянством и торговым капиталом был блок против капитала промышленного. Постольку Григорьев как идеолог торговой буржуазии близок славянофильству: хотя и не вполне разделяет его, но резко враждебен Западу. Поскольку дворянство и буржуазия не давали ходу мелкой буржуазии, а тем более революционно-социалистически настроенной, то все они против Белинского. Развитие России однако шло таким путем, что мелкая буржуазия оформлялась в крепкую общественную революционную силу. Неизбежно оформлялась, оттачивалась, заострялась и ее идеология. Вступая на буржуазный путь развития, Россия вызвала к жизни так наз. разночинную интеллигенцию. Это были преимущественно дети среднего и бедного духовенства, провинциального чиновничества, низшего офицерства, дети разорившихся помещиков, дворян, учителей, купцов, мещан; люди свободных профессий, — химики, механики, врачи, юристы, специалисты, вызванные к жизни промышленным капиталом. Это была эпоха, когда крепостники отодвигались историей на задний план, либералы болтали о прогрессе, правде, народе и в известной мере переделывали старые порядки на новый лад. Либералы как идеологи буржуазии хотели «освобождение» народа провести сверху, не трогая ни царя, ни помещика, пытались найти компромиссную платформу для свободной эксплоатации «свободного» народа. Против крепостников и либералов выступили идеологи революционной демократии, которые смотрели далеко вперед, идеалом к-рых было социалистическое общество.

Мощной фигурой поднимается Н. Г. Чернышевский [1828—1889] *(см.)*. «Либералы 60-х гг. и Чернышевский суть представители двух исторических тенденций, двух исторических сил, к-рые с тех пор и вплоть до нашего времени определяют исход борьбы за новую Россию», писал В. И. Ленин в 1916. Начинался процесс размежевания тенденций демократических и социалистических от либеральных. Чернышевский был беспощадный революционер, последовательный демократ, либералов он третировал как «болтунов» и «дураков». Крестьянскую реформу он обозвал «мерзостью». Он за свержение самодержавия и крепостнического дворянства, он за крестьянскую революцию и за правительство из земледельцев, рабочих и поденщиков. Через крестьянскую общину он мечтал перейти к социализму. Это был великий русский социалист-утопист, представитель крестьянского социализма, в к-рый вливались идеи демократии. Чернышевский по своим взглядам был впереди всех. Он был угрозой существующему порядку. Его очень высоко ценил К. Маркс, интересуясь им как мыслителем и экономистом. Чернышевский в ту пору развития промышленного капитализма не мог осознать, что только развитие капитализма и пролетариата обеспечивает разрешение социальной проблемы. Чернышевский в силу этого не может быть назван основателем рабочего социализма, и все же страницы его работ продиктованы духом беспощадной классовой борьбы. Ленин считал Чернышевского наряду с Герценом и Белинским великим предшественником русской соц.-дем. Учителями Чернышевского были Гегель, Фейербах, Луи Блан, Фурье, Сен-Симон.

Как философ Чернышевский был строгим последователем Фейербаха, что было не под силу идеологам позднейшей революционной демократии, напр. П. Лаврову или Н. Михайловскому, или эсерам, не говоря уже о конституционных демократах, либералах, к-рые никак не могли признать материализма Чернышевского, отдав даже в XX в. в своем сб. «Вехи» предпочтение богослову Юркевичу. Белинский не успел внедрить идеи Фейербаха в сознание революционной демократии, Чернышевский выполнял эту задачу блестяще, в первую очередь—своей знаменитой диссертацией. Как философ Чернышевский нападает на метафизическую теорию Канта о

субъективности нашего познания. Он доказывает, что формы нашего чувственного восприятия мира не абсолютны, не существуют сами по себе как вечные категории, а обусловлены и даже сходны с формами действительности. «Вещь в себе» существует в действительности, вполне познаваема как в своем существовании, так и в своих качествах и действительных отношениях. Материализм Чернышевского был так глубоко последователен, что он без колебаний развивал мысль о том, что законы мышления обусловлены и отражают, сходствуют с формами действительности, бытия. В своей статье «Антропологический принцип в философии» он пишет: «Принципом философского воззрения на человеческую жизнь со всеми ее феноменами служит выработанная естественными науками идея о единстве человеческого организма... Принцип этот состоит в том, что на человека надо смотреть, как на одно существо, имеющее одну только натуру, чтобы не разрезывать человеческую жизнь на разные половины, принадлежащие разным натурам, чтобы рассматривать каждую сторону деятельности человека как деятельность или всего его организма, от головы до ног включительно, или, если она оказывается специальным отправлением какого-нибудь особенного органа в человеческом организме, то рассматривать этот орган в его натуральной связи со всем организмом». Вне этих положений Чернышевский видел идеализм, агностицизм. Чернышевский до самой смерти остался верен философии Фейербаха, он не смог подняться до диалектического материализма, но в своей критике Канта он стоит на высоте суждений Энгельса.

Идеи Фейербаха Чернышевский приложил в своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности». Немало писали, что Чернышевский разрушитель эстетики. Это глубоко неверно. Эстетику он признавал, но она была у него своя, классовая; она шла в разрез с эстетикой земельного дворянства и промышленной буржуазии; поэтому последние и кричали о разрушении эстетики. Чернышевский отрицал эстетизм как таковой, но не самую теорию эстетики. Наоборот, он ее глубоко разработал на основании философии Фейербаха, самой революционной философии домарксовского периода. Либералы как представители идеалистической философии никак не могли переварить основных положений Чернышевского, положений революционной мелкобуржуазной демократии. Выступая против эстетизма, Чернышевский выступал против привилегированных классов, в защиту широких масс демократии. Выставляя свой основной тезис «прекрасное есть жизнь», Чернышевский проявил последовательный материализм. Он выяснял, что «прекрасное как проявление идеи в отдельном существе» неизбежно ведет к выводу: «Прекрасное в действительности только призрак, влагаемый в нее нашей фантазией». Следовательно «в действительности прекрасного нет», искусство этот пробел и восполняет. Такого понимания идеи прекрасного входящая в жизнь демократия, полная сил и готовности к социальным битвам, принять не могла. Оно шло в разрез со всей ее классовой установкой. Надо признать красоту действительности, надо эту красоту показать и надо за нее бороться. Эта красота прежде всего обусловливается нравственными понятиями и требованиями людей в зависимости от их принадлежности к той или другой общественной группе, в зависимости от условий времени. Раз так, то перед искусством встают актуальные, боевые, отражающие злобу дня задачи. Отсюда настойчивое требование, что искусство должно быть учебником жизни. Этот боевой тезис революционера-демократа привел в смущение очень многих, даже Плеханова. Чернышевский был материалистом в вопросах философии, но он часто спускался на идеалистические, просветительские низины в области социальных вопросов. Он ведь был только предшественником марксистской мысли, он — представитель революционной демократии, крестьянской революции. Предъявлять ему требования, исходя из позиций нашего времени, нельзя. Для своего времени в области эстетики, несмотря на идеалистические срывы, Чернышевский занял самую революционную позицию, отвечающую классовым интересам представленной им общественной группы.

Задача искусства — воспроизвести жизнь, но воспроизвести жизнь не значит дать натуралистический снимок; воспроизводя жизнь, искусство должно объяснить жизнь, больше: оно должно вынести свой приговор об явлениях жизни, должно помочь людям вырабатывать отношение к разным сторонам действительности. Чернышевский, как и Белинский, не верил в силы народа, он не считал его готовым к революции, но он сознавал, что в народе таятся глубокие силы, их надо вызвать к жизни, разбудить, народ надо просвещать. Это — основная задача, решение ее обусловливает удачное разрешение революционной задачи. Если так, то как же отнять у искусства роль агитатора и пропагандиста? Не то же ли самое происходит в наше время, когда революционный коммунистический пролетариат предъявляет к своим писателям, да и не только к своим, но и к «попутчикам» требования, чтобы они воспроизводили и объясняли жизнь и определяли свое классовое отношение, хотя, естественно, современная постановка вопроса и разнится от постановки Чернышевского. Эти взгляды, понятно, и определили практическую деятельность Чернышевского как критика. Форму произведения он отодвигал на задний план, художника же он ценил в зависимости от того, насколько его искусство вскрывало, объясняло действительность и

было полезна для консолидации сознания и воли крестьянской революции.

Чернышевский однако был не столько критиком, сколько философом, социологом и историком, экономистом и политиком-революционером. От литературно-критической деятельности он отошел как только в число постоянных сотрудников «Современника» вошел другой великий демократ и революционер — Добролюбов.

Н. А. Добролюбов [1836—1861] *(см.)* был ближайшим соратником Чернышевского. Либеральное дворянство еще кое-как переносило Чернышевского, но оно совершенно не могло выносить имени Добролюбова, потому что последний не знал компромисса был беспощаден, бил своих противников, не взирая на лица, строго и последовательно отстаивая классовые интересы разночинно-демократической интеллигенции. Добролюбов был также просветителем, последователем Фейербаха. Отсюда, естественно, вытекали такие же идеалистические тенденции в социальных вопросах, как и у Чернышевского. Основные положения последнего Добролюбов разделял полностью, развивая и обосновывая их в своей практической работе критика. Как материалист Добролюбов утверждал, что «не жизнь идет по лит-ым теориям, а лит-ра применяется сообразно с направлением жизни». Более того, лит-ра всякое явление обсуждает «с различных точек зрения, сообразно интересам различных партий». Выдвигая, хотя и не совсем точно сформулированную, классовую точку зрения на литературную борьбу, он указывает, что в лит-ре не отражены интересы «партии народа», и требует, чтобы лит-ра взялась «за изучение всех общественных неправильностей, от к-рых страдает сам народ». Но чтобы суметь это сделать, автор сам должен проникнуться духом народа, и тогда произведение сможет отразить правду, соответствующую «естественным» потребностям народа. Выдвигая материалистически-классовую точку зрения, Добролюбов не опускается ни до натурализма, ни до наивного реализма, он подчеркивает, что под правдой и действительностью надо понимать не фотографическое отображение жизни, а «разумную вероятность и сообразность с существующим ходом вещей». Отражая «общий таинственный смысл» происходящих явлений, художник должен быть чуток «не к одной только внешней стороне явлений, но и к внутренней связи и последовательности». Требование по существу то же самое, к-рое предъявляет и марксистская критика художнику. Естественно, лит-ра служит обществу, она идейна. Художник велик в зависимости от того, на что обращен его взор, насколько он охватывает жизнь, как понимает и разрешает социальную проблему. Художник должен быть на уровне современных знаний, иначе он не сможет установить ни «общего смысла, ни разумной вероятности» хода вещей. Идейность Добролюбов не понимает как предвзятость. Идея вытекает независимо от воли художника, непосредственно из тех фактов, к-рые поразили его и к-рые он изображает, но эта идейность обусловливается классовым положением художника. Добролюбов прекрасно понимал, что Россия пройдет этап капиталистического развития, что в России неизбежна крестьянская революция. Он страстно этого ждал. Он был социалист-утопист, в переходный момент к социализму он мирился с общественным строем по типу американской демократии.

Свою критику Добролюбов назвал реальной, поскольку она подходила к художественному произведению как к явлению действительной жизни. Отвергая романтизм, эстетическую критику, Добролюбов, как и Чернышевский, объявил примат действительности над искусством; это определило не только характер его критической деятельности, но и самый выбор художественных произведений, подлежащих рассмотрению. Критическая деятельность Добролюбова была обоснованием следующих положений: русская действительность гнусна, ее надо разбить; привилегированное дворянство сделать этого в силу своего классового положения не может, сделает это народ, гл. обр. крестьянство, путем революции. Показывая русскую действительность, Добролюбов в своем обобщении поднимается до самодержавия. Он взял сочинения Островского, мир торговой буржуазии, чтобы вскрыть всю пошлость, гнет, самодурство в русской жизни. В своих статьях он не столько бичевал крепостное право (оно доживало последние минуты), сколько торговый капитал, к-рый торжествовал и в котором многие видели начало народной жизни. Призывая к борьбе с самодурством как символом самодержавного строя, Добролюбов искал героя, к-рый объявил бы войну самодержавию. Народ, по его мнению, еще не готов к этой войне, дворянство — не способно: оно не может подрубать тот сук, на к-ром сидит; лучшие представители дворянства — Обломовы. Отсюда интерес Добролюбова к сочинениям Гончарова и Тургенева, в которых он находил поразительные характеристики дворянской интеллигенции как лишних людей. Кто же герой? Кто совершит переворот? В России героя Добролюбов не находит. Герой—болгарский революционер Инсаров. Но российская действительность уже складывается так, что Инсаровы возможны и у нас, выдвинет героя сам народ, в нем уже накопляется и гнев и протест. Зарождение этого протеста Добролюбов показывает на образе Катерины из «Грозы». К. Добролюбова многие называли К. «по поводу», «публицистикой», — это глубокое заблуждение и непонимание того, что каждый класс придает своей К. характер, нужный для разрешения его классовых задач. Публицистическая критика Добролюбова и Чернышевского как нельзя более соответствовала задачам той общественной группы, идеологами которой они были.

Третьим знаменитым критиком 60-х гг. был Д. И. Писарев [1840—1868] *(см.)*—тоже разночинец, но из дворянской среды. По философским взглядам Писарев — последователь вульгарного материализма Бюхнера, Молешотта и Фохта. Под влиянием Конта материализм Писарева приобрел окраску позитивизма. Проповедуя эволюционный взгляд на развитие, критик был убежден в непознаваемости сущности вещей. Политически Писарев все время колебался. Начал он с нападок на социализм, затем выступал как защитник социализма, а кончил апологетикой собственности, культурного капитализма. Таково же его отношение и к революции. В итоге своей неустойчивости он укрепляется во взгляде, что выход из создавшегося положения не в революции, а в распространении естественно-научного образования и в увеличении числа «мыслящих реалистов». Последние и разрешат социальную задачу. Если Чернышевский и Добролюбов были непоследовательными просветителями, то Писарев, наоборот, — самый последовательный просветитель того времени. Полагая, что господство человека над человеком — неизбежный социальный закон, он верит в возможность превратить капиталистов в «мыслящих реалистов». В конце концов наступит примирение интересов труда и капитала как в области промышленности, так и в сельском хозяйстве. На основы нарождающейся буржуазной России Писарев не посягал, он их укреплял.

Как материалист, хотя бы и вульгарный, Писарев был врагом идеалистической критики в тогдашнем понимании. Он отрицает чистое искусство и эстетическую критику. Искусство идейно, служит обществу, содержание его — на первом плане, писатель должен быть на уровне современных знаний. Искусство пропагандирует. Тут взгляды Писарева совпадают со взглядами Чернышевского и Добролюбова. Это совпадение обусловливается тем, что критики представляли хотя и различные общественные группы, но восходящие, выступающие на историческую арену. Но в их временами совпадающих интересах было много враждебного. Писарев, как известно, впоследствии восстал против искусства и даже пробовал опереться на авторитет Чернышевского, объявив его разрушителем эстетики. Идея технического строительства капитализма отодвинула временно искусство на задний план. Как стилист Писарев был самым блестящим из плеяды 60-х гг., его статьями зачитывались, влияние его было огромно.

Последователем Писарева был В. А. Зайцев [1842—1882] *(см.)*.

Чернышевский, Добролюбов и Писарев — люди 60-х годов, такого исторического момента, когда крепостное барщинное хозяйство уступало место промышленному капитализму. Если раньше К. была отражением классовой борьбы между феодальными и буржуазными тенденциями в развитии России и выражала классовые интересы общественных групп, идущих по этим двум руслам, то в 60-е гг. К. решала вопрос об отношении к промышленному капитализму. Разночинная интеллигенция, размещаясь в капиталистическом обществе, занимает в нем различное положение, выполняет различные хозяйственные функции; различно также экономическое и политическое ее положение, естественно, различна и идеология, отражающая существующее положение вещей. Чернышевский и Добролюбов, признавая неизбежность капиталистического развития России, были одновременно выразителями крестьянского социализма, были революционеры-демократы, они смотрели далеко вперед, за капитализм. Они отрицали капитализм и готовились к борьбе с ним. Писарев, признав неизбежность капитализма в России как идеолог мелкобуржуазной городской интеллигенции, стал идеологом культурного капитализма. Эта часть разночинной интеллигенции, способствуя своими экономическими, юридическими и техническими знаниями развитию и укреплению капитализма, сама становилась неразрывною частью капитализма. Она укрепляла свое экономическое и правовое положение в зависимости от степени укрепления капитализма, от степени своего участия в этом процессе. Блестящим примером может быть суд над «промышленной партией», над вредительством технической интеллигенции, к-рая после Октябрьской революции не сумела встать на сторону народа (пролетариата и крестьянства), а ушла в лагерь контрреволюционной промышленной буржуазии. В то время как одна часть мелкобуржуазной интеллигенции, Чернышевский и Добролюбов, видя неизбежность буржуазного порядка в России, ставила себе революционные задачи, надеясь через крестьянское восстание, через крестьянскую общину установить социализм, другая, — Писарев и Зайцев, —поколебавшись, явилась идеологом культуртрегерского капитализма. Деятельность «мыслящих реалистов», их пропаганда естественных знаний свелась фактически к распространению технических знаний в области промышленности и сельского хозяйства.

На фоне борьбы этих двух общественных сил вырисовывалась третья группа мелкобуржуазной разночинной интеллигенции. Уходя своими корнями в славянофильство, она боялась прихода промышленного капитализма и буржуазной власти, боялась, что капитализм сломает старые устои крестьянской России и принесет много новых бед и зол. В мужике есть человек, он носитель элементов высшей жизни, но этого человека разрушает грядущий капитализм; поэтому мужика надо всеми силами защитить. Наблюдая картины капиталистического развития Западной Европы, видя все «несправедливости» капитализма, эта часть интеллигенции противопоставила истине справедливость, заговорила о гармонически красивом человеке

и, положив основание субъективной социологии, поставила вопрос о роли личности в истории, разрешив его в том смысле, что историю делают выдающиеся люди, критически мыслящая личность. «Мыслящий реалист» был поставлен в новую историческую плоскость. В своей теории социологи-субъективисты примиряли правду-истину с правдой-справедливостью, они заговорили не только о необходимом, но и о должном. Отказавшись от материализма Чернышевского и Добролюбова, они спустились до эклектического позитивизма, с вершин революции они спускались временами в трясину соглашательства с либеральной буржуазией и даже до отказа от революции. Корни этой идеологии кроются, с одной стороны, в разочаровании крестьянской реформой, произведенной сверху и не разрешившей исторической задачи, стоящей перед буржуазной Россией, с другой стороны, в спаде революционных настроений в крестьянстве. Выразителями этой идеологии в К. был Лавров и гл. обр. Михайловский.

П. Л. Лавров [1823—1900] *(см.)* в своих «Исторических письмах» обосновал идею долга интеллигенции перед народом, идею уплаты этого долга. В центре истории он поставил критически мыслящую личность. Это — типичный идеалист, утопист, эклектик. Свое учение, свой субъективный метод исследования он пытался соединить даже с теорией Маркса. Наивно полагая, что историю делают борющиеся личности, Лавров требует, чтобы они объединились. Перед общественными формами личность бессильна до тех пор, пока она не сделается членом группы, «которая поставила бы себе одну общую цель, скрепилась бы солидарностью общего убеждения». Личности должны быть организованы в партию. Но партия не умаляет значения критически мыслящей личности. «С пробуждением критической мысли является противоположение личности обществу... Герой, пророк, законодатель, мудрец, философ выступают из массы, подчиненной обычной жизни, вырабатывают в себе идеал исключительно нравственной жизни не только независимо от жизни обычной, но весьма часто прямо противоположный ее идеалам». Рассматривая историю как историю прогресса, Лавров видит прогресс в умственном, нравственном и физическом развитии человека, в воплощении справедливости в общественных формах. Взгляды на государство у Лаврова претерпели ряд весьма существенных изменений. В своих «Исторических письмах» Лавров стоит на точке зрения «договора», позже он признал необходимую закономерность в образовании государства, подчеркнув, что оно превратилось в союз против угнетенного народа. Лавров ставит вопрос о классовой борьбе, классы и классовую борьбу он признает, но решает проблему в стиле своей социологии. Знал Лавров учение Маркса о роли «экономического фактора», но и это учение он обескровил, сведя его к либеральному пониманию. Если Чернышевский, Добролюбов и Писарев, несмотря на свои острые разногласия, стояли за буржуазное развитие России, то Лавров, а за ним и Михайловский выступали против буржуазности. На народ Лавров смотрел как на инертную массу, перед этой инертной массой Лавров каялся за грехи своих родителей, клялся освободить ее от существующего гнета через посредство интеллигенции. Лавров — идеолог верхов интеллигенции, вышедшей из рядов привилегированного дворянского класса, кающейся перед народом.

Естественно, что Лавров не «принижал» искусства по сравнению с жизнью, но он «избежал» крайностей Чернышевского, Добролюбова и даже Белинского, склоняясь в отдельных случаях к А. Григорьеву и раннему, идеалистически настроенному Белинскому. Требуя от искусства «стройной формы», Лавров кладет в основу искусства требование, чтобы поэт «эмоциональное содержание искусства», его «внутренний смысл» сочетал с идеалом. Где этого нет, там нет и искусства. Отсюда — позже Лавров ценит лишь то искусство, к-рое является художественным выразителем определенных идей. Лавров за сближение искусства с жизнью, он предпочитает идейность форме. Однако он все время предостерегает от смешения художественных и публицистических задач. И эстетически он предпочитает Пушкина Некрасову, все время настаивая на единстве «стройной формы» и «внутреннего смысла». Очень большую роль отводит Лавров биографии художника. Это естественно и понятно. В каждом произведении он прежде всего ищет индивидуальность, ищет критическую мысль и критическую личность. Эта личность через свои эстетические высказывания укрепляет социальные связи. Рассматривая искусство как особую отрасль знания, Лавров задачу критики сводит к задачам точной науки, разрешающей проблему исторического прогресса. Поэтому Лавров отмечает все то, что способствует прогрессу или задерживает его. Отыскивая индивидуальное, прогрессивное в искусстве, Лавров одновременно ищет «общечеловеческое», отрываясь от своего времени, от конкретной обстановки классовой борьбы. Отсюда его восхищение народным творчеством, Л. Толстым, Данте, Гёте, Шекспиром, поскольку они давали так наз. «общечеловеческие» черты, как бы предвосхищая творчество социалистического общества. Лавров критиком в полном смысле слова не был, он — социолог, философ, вопросам литературы он уделял внимания весьма мало и случайно.

В области эстетики и К. с наибольшей полнотой принципы субъективной социологии Лаврова развил его последователь и единомышленник Михайловский, тоже социолог и публицист по преимуществу, но вопросы литературы его волновали и вызывали на «отклики» значительно чаще и серьезнее.

Н. К. Михайловский [1842—1904] *(см.)* сначала выступил противником Писарева и Зайцева, объявив себя сторонником Чернышевского и Добролюбова, но это были пустые слова да и не надолго. Конечно Михайловский — против чистого искусства, конечно на нем силен след эпохи «разрушения эстетики», он требует не столько эстетической оценки, сколько выяснения нравственно-политических сторон дела. Как представитель разночинной интеллигенции, он выступает против дворянской литературы и ищет свою литературу, ищет в ней выражения своих классовых позиций, ищет в ней отражения своих нравственных и политических идеалов. Поэтому художник должен не только воспроизводить действительность, явление и предмет, но давать ему оценку с точки зрения своих идеалов. Михайловский пишет, что «роль (искусства) состоит не в щекотании эстетической способности, что оно может будить совесть, будить мысль и чувства». Главным образом Михайловский ищет в искусстве воздействия на чувства человека. Поскольку литература должна быть «голосом общественной совести и служительницей истины и справедливости», Михайловский много останавливается на вопросе об общественной совести, видя ее в покаянии перед народом за свое привилегированное положение. Как и Лавров, Михайловский убежден, что народ не в силах совершить революцию сам, ее совершит интеллигенция в интересах народа. Служа народу, интеллигенция не приспособляется к нему, не подделывается под народ, но, исходя от интересов народа в своем понимании, делает дело народа. Михайловский в литературе—субъективный идеалист. Характерны его отрицательное отношение к Золя и Чехову, его полемика с П. Струве по поводу «Мужиков» Чехова. Проблема совести заставила Михайловского обратить внимание на творчество Г. Успенского, проблема чести и совести — на Ибсена, проблема гармоничной личности — на Гаршина.

Сравнивая взгляды Лаврова и Михайловского со взглядами Чернышевского, Добролюбова и даже Писарева, легко видеть, что Лавров и Михайловский не смогли удержаться на той высоте мысли, к-рой достигли руководители «Современника» и «Русского слова», хотя они жили значительно позже их, когда общественные отношения стали определеннее, яснее, хотя они были знакомы с учением Маркса, причем один из них хотел это учение приспособить к субъективной социологии, другой же яростно на него нападал. Анненков, Дудышкин, Дружинин, как представители дворянской интеллигенции, выступили в 50-х гг. против материалистической, революционной и демократической критики Белинского последнего периода. Лавров и Михайловский уже как представители революционно-демократической критики выступили против Чернышевского и Добролюбова. Корни борьбы кроются в том, что Чернышевский и Добролюбов — идеологи низов разночинной интеллигенции, а Лавров и Михайловский—представители ее верхов, выходцев из дворянской среды. В теории о роли личности в истории отражена как преувеличенная оценка культурной роли дворянства в прошлом, так по аналогии с ним и преувеличение значения разночинной интеллигенции в будущем, чем грешил и предшественник Лаврова Писарев с его «мыслящими реалистами». Прошлое, духовная связь с дворянской интеллигенцией первой половины XIX века не дали возможности социологам-субъективистам удержаться на позициях своих предшественников, и их историческая роль — роль ликвидаторов заветов Чернышевского и Добролюбова.

К эпигонам Лаврова и Михайловского следует отнести А. М. Скабичевского [1838—1910] и М. А. Протопопова, хотя все эти критики были более умеренного направления—либерального с некоторой примесью народничества. Особо стоит Н. В. Шелгунов [1824—1891]. Он также ставил вопрос о мужике в центре общественного внимания, но концепция народничества ему была чужда. Он прекрасно понимал, что Россия пойдет по пути Запада. Он начал как последователь Чернышевского и Добролюбова, но ушел в русло либерализма, воспевая «освобождение» крестьян и через это порывая со своими учителями, к-рые указывали, что «освобождение»—«мерзость». Все трое—за искусство общественное, идейное, пропагандистское. Разница между ними только в том, как они понимают политические задачи дня и каков их общественный идеал. Исходя из него, они и произносили суждения о лит-ом явлении.

В то время как происходила по мере дифференциации разночинной интеллигенции ликвидация заветов Чернышевского и Добролюбова, на защиту реальной критики 60-х гг. выступил П. Н. Ткачев [1848—1886] *(см.)*. Ткачев был революционером. Интересы революции для него на первом плане, они и определили его отношение к лит-ре и искусству. Сильное влияние на мировоззрение Ткачева оказали К. Маркс и О. Бланки, он даже считал себя последователем Маркса. Это дало ему возможность высказать по тому времени весьма смелые и новые мысли о роли экономического фактора и классовой борьбы в образовании лит-ры. Но Ткачев не усвоил полностью метода диалектического материализма и часто сбивался на бланкизм, в силу чего он признал основным классом в России крестьянство, и революционную задачу, как и его предшественники и противники, возложил на революционную интеллигенцию. Защищая Чернышевского и Добролюбова, Ткачев упрекает своих учителей в том, что они недостаточно отмежевались от эстетической К. как К. чисто субъективной, требуя одновременно, чтобы критик подходил к художественному произведению, как подходит

к изучаемому явлению естественник. Критик должен анализировать творчество, беря его как оно есть, не вдаваясь в идеалистические размышления о том, чем оно должно было быть. Оценка с точки зрения идеала — идеалистическая К. В произведении Ткачев различает две стороны—явление, которое легло в основу произведения, и само произведение как воспроизведенное явление. К выяснению этих сторон критик подходит с социологической точки зрения и психологической, а это требует от него серьезных научных знаний. В произведении надо вскрыть жизненную правду, показать насколько оно прекрасно. Поскольку однако единого понятия о правде и красоте нет, эстетическая критика непонятна. Искусство общественно, его задача поучать. Как революционер Ткачев в каждом явлении ищет его сущность. Эту сущность он ищет и в художественном творчестве. В силу этого он крайне отрицательно относится к так наз. «эмпирической» беллетристике Н. Успенского, Слепцова и беллетристов натуралистической школы. В современном смысле Ткачев не был марксистом. Его, как и некоторых других числящихся в ряду марксистов, можно упрекать в идеализме, механизме, вульгаризаторстве и т. п., но несомненно в России Ткачев был первым критиком, в суждениях к-рого марксизм играл решающую, определяющую роль. В этом смысле он был первым критиком-марксистом, он стал между Чернышевским и Добролюбовым, с одной стороны, и Плехановым—с другой. Четкого классового характера критика Ткачева не носила. Поскольку Ткачев принял основные принципы марксизма, постольку он выражал настроения той части революционной демократически-социалистической интеллигенции, к-рая под влиянием рабочего вопроса, связанного с развитием капитализма, стала, хотя и робко, от крестьянской революции поворачивать в сторону пролетарской революции. Такой решительный поворот был сделан позже Плехановым, основоположником русского марксизма.

Г. В. Плеханов [1856—1918] *(см.)* первый из марксистов не только русских, но и зап.-европейских разработал принципы марксистской социологии искусства и заложил основы марксистского литературоведения. Плеханов был натурой глубоко-художественной. Его первыми учителями в области К. были Белинский, Чернышевский и Добролюбов. Их работами он интересовался всю жизнь, изучал их и оставил о них большие исследования, к-рые не исчерпаны в своем содержании даже до сего дня. Основную сущность идей Плеханова в области искусства можно кратко представить в следующей системе.

Эстетическое чувство родилось в борьбе человека за свое существование, корни чувства прекрасного лежат в основах биологии, но одна биология не решает вопроса, на помощь ей приходит социология. «Идеал красоты, господствующий в данное время, в данном обществе или в данном классе общества, коренится частью в биологических условиях развития человеческого рода, а частью в исторических условиях возникновения и существования общества или класса», писал Плеханов. Искусство возникло из труда, «труд старше искусства». Красивым может быть только полезное для общественного человека в его борьбе с природой и в классовой борьбе. Этот момент пользы Плеханов понимает не в узком, не в обывательском смысле, а глубоко научно, подчеркивая, что эта польза не всегда легко вскрывается путем даже научного анализа. Искусство утилитарно, идейно, общественно; поскольку же общество состоит из классов, а история человечества есть история борьбы классов, искусство носит чисто классовой характер. Отвергая непосредственное влияние на развитие, характер и содержание искусства географической среды, личности, других стран с их искусством и литературой, Плеханов основным фактором искусства считает состояние производительных сил, развитие к-рых изменяет и обусловливает экономические отношения людей. Остальные факторы влияют лишь «посредственно», через указанные экономические отношения людей. Художник, будь он гений, не создает эстетических взглядов, а только оформляет взгляды своего класса. Влияние другой страны, лит-ых школ и направлений возможно лишь тогда, когда есть общее в экономике, общественных отношениях, эстетическом понимании.

На самых низших ступенях цивилизации производительные силы непосредственно определяют искусство, в обществе же развитом, классовом, «непосредственное влияние экономики на искусство — крайне редко. Обычно влияют другие „факторы“: политика, философия и пр.», к-рые сами зависят в последнем счете от степени развития производительных сил страны. Таким образом в этом случае зависимость искусства от экономики значительно более сложна. Производительные силы (экономика) обусловливают экономические отношения людей (классы и классовая борьба); социально-политический строй и психика общественного человека находят отражение в различных идеологиях, в том числе в искусстве и в лит-ре. Значительные изменения в развитии производительных сил вызывают соответствующие перемены в общественной психологии. Эти перемены с большей или меньшей яркостью всегда отражаются в искусстве. Эта формула глубоко монистична, материалистична и диалектична. В своих работах Плеханов приводит многочисленные примеры обоснования этой формулы. Особенно наглядно Плеханов делает это в «Основных вопросах марксизма». В свою очередь и искусство влияет на общество. Плеханов высоко ценил Гизо, поскольку «он умел связать историю литературы с историей классов в новейшем обществе». История же классов — это прежде всего

экономическая и политическая борьба. Кто эти моменты и связанную с ними общественную психологию при изучении искусства отодвигает на задний план и опускает, тот совершенно не понимает Плеханова. Кто характер, содержание и особенности искусства непосредственно сводит к производительным силам, тот вульгаризирует диалектический материализм, впадает в грубый механизм и, отрывая искусство от общественной борьбы, отбрасывает объективно-познавательную функцию искусства и его социальную роль как орудия классовой борьбы. Таким вульгаризатором марксизма, грубым механистом, выхолостившим литературу, отнявшим у нее ее политическую функцию, в наши дни явился проф. В. Ф. Переверзев.

Писатель «является органом и выразителем своего времени, своего общества», своего класса; он велик, поскольку ранее своих современников «схватывает смысл новых, нарождающихся общественных отношений». Как продукт общественной среды и представитель класса он все же не теряет своей индивидуальности. Черты ее «могут и должны быть выяснены подробным изучением личного характера и частных обстоятельств жизни» писателя.

Процесс художественного творчества сводится к разработке типичного, к созданию образа. Искусство не только отражает жизнь, но и объясняет ее, поскольку отражает «многообразные перипетии» борьбы классов. Класс восходящий создает искусство идейное, общественное. Класс упадочный погружается в мистику, в безыдейность, в искусство ради искусства.

«Достоинство художественного произведения определяется в конечном счете удельным весом его содержания», но надо твердо помнить, что «форма должна соответствовать идее, а идея форме». «Форма тесно связана с содержанием», хотя в упадочном искусстве ничтожное идеологическое содержание часто прикрывается блестящей внешней формой, а в искусстве восходящего класса нередко своя несовершенная форма и заимствованная у другого класса отстает от значительного социального содержания. Форма, как и содержание, в своем развитии обусловливается законами развития общества.

Свою К. Плеханов называет научно-публицистической. Он предостерегает, что человек, не знающий истории общества, не может быть «сознательным художественным критиком». Он с настойчивостью подчеркивает, что критик, будучи «объективным», не требуя от художественного произведения желательного ему содержания, а беря то, что дает писатель, и вскрывая в нем моменты классовой борьбы, становится публицистом. Плеханов все время подчеркивает объективность К., отталкиваясь от просветительства Чернышевского и Добролюбова. Научная К.— «великая общественная сила». В марксистской К. Плеханов различает два акта. Во-первых, надо понять идею произведения, перевести ее с яз. образов на яз. социологии, т. е. найти социологический эквивалент данного лит-ого явления; во-вторых, оценить его форму. Это конечно не следует понимать в том смысле, что эти два акта должны итти в указанной последовательности. Совсем нет. Выступая против так наз. народнической эстетики, совершенно игнорировавшей форму и сосредоточивавшейся исключительно на содержании, Плеханов как идеолог восходящего класса, к-рого история призвала перестроить мир заново, не мог отбросить форму творчества, но он и не мог подчинить форме произведения его содержание. Поэтому, говоря о двух актах критики, Плеханов имел в виду не обязательную последовательность их, а необходимость решать судьбу произведения в первую голову в зависимости от его содержания, не игнорируя формы. В этом отношении должен быть какой-то минимум требований, а главное — критик сам должен быть в известной степени художником, чтобы чувствовать истинную красоту и силу произведения. Критик должен быть и мыслителем и эстетиком. Марксистская эстетика — научна, она «не дает искусству никаких предписаний». Она наблюдает, как возникают различные теории, правила и приемы в ту или иную эпоху. Она не открывает вечных законов искусства, к ним она подходит с исторической точкой зрения и понимает их относительность как относительность и обусловленность всякой идеологии. Марксистская эстетика «объективна, как физика, и именно потому, что чужда всякой метафизики». История лит-ры — это история борьбы классов, выраженная в художественных формах, это история классовых стилей.

Вряд ли нужно выяснять, что Плеханов — идеолог рабочего класса, но чтобы дать ему в этом отношении исчерпывающую характеристику, а это обязательно, надо вскрыть его социологические, философские и политические взгляды. В последнем случае много моментов, которые кладут темные пятна на идеологический портрет Плеханова. Сделано это будет в специальной статье о Плеханове, в которой с надлежащей полнотой должны быть разобраны и объяснены все стороны взглядов Плеханова. Как известно, Плеханов-политик активно не пошел против пролетарской революции, но он не принял диктатуры пролетариата. Октябрьскую революцию он считал безумием, построение в России социализма — невозможным, доказывая теоретически, что нет к тому «объективных» исторических условий. За эту «объективность» истории укрылись вместе с Плехановым очень многие. Такое отношение к диктатуре пролетариата не случайно у Плеханова, оно обусловлено всем ходом его развития и свойственно целому ряду соц.-дем., всем меньшевикам. Нам кажется, что Плеханов в борьбе гл. обр. с народниками, социологами-субъективистами всегда усиленно выдвигал объективный ход

исторического процесса, недооценивая значительную роль действующих классов, их партий, а это и заставило его настойчиво подчеркивать объективность К. и эстетики в том смысле, что они ничего художнику не предписывают. Понимая эти предписания не вульгарно, а научно, мы должны отметить, что в пределах, отведенных историей, общественная борьба обязывает художника откликаться на нее, и чем классовая борьба острее, тем более серьезные требования встают перед художником. Наглядным примером служит наше время. Рабочий класс диктует художнику свои требования. И если художник откажется от строительства социализма, если он запутается в проблемах реконструктивного периода и преподнесет художественную чепуху, пролетариат откинет такого художника, и художник вынужден будет отказаться от литературно-художественного творчества, или встать на сторону врагов пролетариата СССР. Враги же предъявят художнику свои твердые требования,—не удовлетвори их художник, они его вышвырнут с бо́льшей беспощадностью, чем пролетариат. «Объективность» привела В. Ф. Переверзева к тому, что детерминизм творчества он понял фаталистически, лишив художника возможности выйти из заколдованного круга образов своего класса, — к взгляду, что «переживаемая нами революция в значительной мере движется силами революционной мелкой буржуазии», а пролетариату предоставили лишь «роль передового застрельщика». Словом, «объективность», обусловленная историческим процессом, не лишает марксистскую К. и эстетику права предъявлять художнику свои требования, обусловленные в свою очередь объективными условиями момента.

На отдельных лит-ых суждениях Плеханова, особенно в области истории К. и истории общественной мысли, получил сильное отражение его взгляд на природу русского самодержавия как внеклассового организма. Работы Плеханова с этой стороны должны быть тщательно проанализированы, чтобы молодые литературоведы вслед за В. Переверзевым, усвоив меньшевистские взгляды Плеханова-историка, не переносили их в область литературоведения, как это сделал В. Ф. Переверзев в своих работах о Гоголе и Достоевском.

В XX в. Россия вступила промышленной капиталистически развитой страной, с оформившимся рабочим классом, с его самостоятельной партией РСДРП. Параллельно с этим и К. заговорила яз. рабочего класса.

Начало XX в. характеризуется быстрым развитием марксистской К. Эта К. не всегда марксистски выдержана и последовательна. В ней то сильны пережитки мелкобуржуазной народнической идеологии [Е. А. Соловьев-Андреевич (1866—1905) и А. И. Богданович (1860—1907)], то она, не обладая пролетарской революционной сущностью, несет в себе пороки ревизионизма, легального марксизма [В. Л. Львов-Рогачевский (1874—1930)], то в ней, наряду с революционной установкой и видимой ортодоксальностью, значительная доля упрощенства, примитивизма, вульгаризаторства марксизма [В. М. Шулятиков (1872—1912)], или же она расплывчата, неопределенна, не имеет цельности [М. П. Неведомский (1866—)]. Очень часто марксистская К. вынужденно превращалась в пропаганду принципов марксизма, политических и экономических требований рабочего класса, в К. существующего строя. Лит-ое произведение было только поводом к этой пропаганде.

Особенной популярностью в те годы пользовался А. В. Луначарский [1875—]; своими широкими социальными обобщениями, острым анализом классовой борьбы, блестящим, волнующим словом-призывом он захватывал читателя, особенно приобщающуюся к революции молодежь. Он всегда глубоко чувствует индивидуальность автора. Свои выводы он обосновывает не только социологически, но и психологически, освещая все принципами своих философских взглядов. Эстетические воззрения Луначарского впоследствии подверглись строгой К., поскольку на основах его «позитивной эстетики» сильно отразилось влияние Чернышевского, Фейербаха и Авенариуса, но в те годы это не было решающим моментом. В. М. Фриче [1870—1929] и В. В. Воровский [1872 — 1923] — наиболее последовательные проводники методов плехановской К. К. Воровского всегда глубока и строго выдержана в классовом отношении. Лит-ое наследство Фриче, ценное само по себе, одновременно является показателем, как развивалась, какие этапы прошла марксистская К. с начала века до наших дней, от пропаганды марксизма до его применения путем монистического, материалистического и диалектического анализа лит-ого факта как со стороны содержания, так и формы. П. С. Коган [1872—] всегда дает широкий культурно-исторический фон эпохи с изображением экономического состояния страны, политической борьбы, умственных течений и лит-ых направлений. На этом историческом фоне он анализирует, расценивает как произведение в целом, так и отдельных его героев как носителей определенных идей. Л. Н. Войтоловский [1875—] дал образец заостренно публицистической К. Устанавливая идеологическую связь писателя с эпохой и классом, он сосредоточивается исключительно на идее произведения. В это время начинают выступать как критики Л. М. Клейнборт [1875—] и А. А. Дивильковский [1873—].

Немало литературно-критических статей, значительных по своему содержанию и ценных по настоящее время, оставили люди, которые специально литературно-художественной К. не занимались — М. С. Ольминский [1863—], Л. Б. Каменев [1883—], Н. А. Рожков [1868—1927]. А. Н. Потресов [1869—]. Ю. М. Стеклов [1873—]

Исключительное значение имеют немногочисленные, но гениальные высказывания В. И. Ленина *(см.)* [1870—1924] о Л. Толстом, Герцене, Чернышевском, Михайловском и других.

Позже выступили: М. В. Морозов, Л. Д. Троцкий [1877—], И. Н. Кубиков [1877—], Р. Григорьев, А. К. Воронский [1884—], В. Ф. Переверзев [1882—], Ф. И. Калинин [1882—], Н. С. Ангарский [1873—], В. П. Полонский [1886—], В. Ф. Плетнев [1886—], Вал. Полянский (П. И. Лебедев) [1881—] и ряд других лиц, выступавших с литературно-критическими статьями случайно и редко.

Одновременно необходимо указать, что В. Б. Кранихфельд [1865—1918] и Н. И. Коробка [1872—], имеющие большое количество литературно-критических статей, хотя и пытаются пользоваться марксистским методом, но пользуются им неудачно, непоследовательно, эклектически. Называть их марксистами можно лишь в условном, относительном смысле, хотя они и выступали часто рядом с марксистами и в марксистских журналах.

Мелкобуржуазная эпигонствующая интеллигенция, жившая клочками народнической идеологии, отражающая интересы деревни, «народа» и бедноты вообще, интеллигенция эсерствующая, выдвинула своего критика — Р. В. Иванова-Разумника [1879—]. Этот имманентный субъективист полагал, что содержание русской лит-ры — борьба внеклассовой интеллигенции за этический индивидуализм против все пожирающего, все стирающего мещанства. Но под острым анализом марксистской К. (Плеханов, Луначарский) он оказался сам типичным мещанином своего времени.

Одновременно с К., отражающей классовую сущность пролетариата и крестьянства, достаточно ярко была представлена К. буржуазной интеллигенции, чисто городской и со следами дворянских настроений. Поэты-символисты — К. Д. Бальмонт [1867—], А. Белый [1880—], В. Я. Брюсов [1873—1924], В. И. Иванов [1866—] — писали также и критические статьи. Конечно в их статьях много разнообразных точек зрения, но все же они исходят из единого принципа. «Роль К.—извлечь новые душевные ноты в нас». Художник же «пересказывает свои настроения», «все настроения в искусстве равноценны», «единственный признак нового искусства — своеобразие». Выразителем интересов дворянской интеллигенции был Д. С. Мережковский [1865—]. Он испугался и роста капитализма и развития рабочего движения; разрешение проблемы революции он видел в слиянии революции с религией. Рядом следует поставить З. Н. Гиппиус [Антон Крайний (1869—)] и Д. Философова. Вся эта группа буржуазно-дворянской К., выражая упадочные настроения, стремилась уйти в иные миры, оторвавшись от живой жизни. Особо надо отметить А. Л. Волынского [1863—1926] — раннего идеолога русского символизма. Этот сторонник «критического идеализма», фактически метафизик-индивидуалист, — враг Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Писарева, апологет Достоевского. Это — наиболее реакционный представитель все той же буржуазно-дворянской интеллигенции. Крупная промышленная буржуазия и крупнопомещичье землевладение видных своих критиков не выдвинули.

После поражения революции пятого года наступила полоса, названная марксистской критикой «литературным распадом». Реакция задушила все. Царствовал Столыпин. Страна была уставлена виселицами. Затем — империалистическая война, революция. К. молчала. Бурное развитие лит-ая К. получила после Октябрьской революции семнадцатого года. Буржуазная К. первое время выступала довольно открыто и находила приют в отдельных кратковременных и незначительных изданиях; в настоящее время она представлена формалистами и одиночками типа Л. Гроссмана. Развертывалась марксистская К. Выдвинулось много новых, сейчас довольно известных имен. К. занялась вопросами методологии, вопросами поэтики, творчества, она стала углубленнее, тоньше, специфичнее.

По литературным группировкам критические силы после 1918 распределились примерно так:

В Пролеткульте были: А. А. Богданов, А. В. Луначарский, Валерьян Полянский, Ф. И. Калинин, В. Ф. Плетнев.

В журнале «На посту»: Г. Лелевич, С. Родов, И. Вардин, Ф. Ф. Раскольников, Б. М. Волин, М. С. Ольминский.

В журнале «На лит-ом посту»: Л. Л. Авербах, В. В. Ермилов, И. С. Гросман-Рощин, Ж. Эльсберг, А. П. Селивановский и др.

В лит-ой группе «Кузница»: Г. Якубовский, В. Красильников.

Переверзевская школа: В. Ф. Переверзев, И. М. Беспалов, М. С. Гельфанд, А. И. Зонин.

«Лит-ый фронт» объединил б. переверзевскую школу, после дискуссии отрекшуюся от своего учителя (Беспалов, Зонин, Гельфанд, Бочачер, Вовсы), оппозицию группе «На литпосту» — Г. Е. Горбачева, С. Родова, кроме того отдельных лиц — О. М. Бескина, Камегулова, Горелова и других.

Идеологами лит-ой группы «Перевал» являются А. К. Воронский, А. З. Лежнев, Д. А. Горбов и В. П. Полонский (к-рый, правда, формально не принадлежал к этой группе).

А. Луначарский, В. Полянский, В. Фриче, П. Коган за последние годы стояли вне группировок. Вне группировок все время стоял И. М. Нусинов.

Критики «лефовцы»: Б. М. Арватов, О. М. Брик, В. О. Перцов, С. М. Третьяков, Н. Ф. Чужак, В. Б. Шкловский.

«Формалисты»: Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, В. М. Жирмунский, Ю. Н. Тынянов.

Трудно писать о марксистской К. начала века: она совершенно еще не изучена и ждет исследователя, к-рый установил бы пути ее развития, ее особенности, дабы углубить и уточнить социологический эквивалент того или иного ее представителя. Еще труднее писать о марксистской К. за годы советской власти. Многое в ней не определилось, не устоялось, многие вопросы только еще поставлены, и вокруг них идет горячая дискуссия. Несомненно, однако, марксистская К. в этих боях растет, укрепляясь теоретически и углубляясь классово. Перед К. стоит задача твердо стать на позиции марксистско-ленинской философии, чтобы не впасть в механистическую концепцию или в меньшевистский идеализм. Без овладения материалистической диалектикой К. не сможет двигаться вперед по пути революционного марксизма. В своей практической деятельности, в оценке лит-ого явления, исходя из конкретных задач современного момента, когда по всему фронту идет развернутое наступление социализма, К. должна стать всецело К. коммунистической партии. Вне этого она будет служить силам, враждебным пролетариату и пролетарской революции. Критика должна стать строительницей социализма.

Библиография: Коган П. С., Наши лит-ые споры, М., 1927; Полонский Вяч., Очерки лит-ого движения революционной эпохи, М.—Л., 1928; Скабичевский А., Сочин., т. I, статья «Сорок лет русской критики» (1820—1860); Волынский А., Русские критики, 1895; Иванов И., История русской критики, 4 чч., СПБ., 1898; Морозов П., Минувший век, Сб. статей; Статья «Из истории русской литературной критики», 1902; Очерки по истории русской критики, под ред. А. Луначарского и Вал. Полянского, Гиз, т. I, 1929; т. II, III, 1931.

Лит-ру об отдельных критиках *см.* в соответствующих статьях «Л. Э.». *Валерьян Полянский*

«КРИТИКА» — украинский ежемесячный журнал, посвященный вопросам марксистского литературоведения, критики и библиографии; является проводником линии партии в литературно-художественной политике. Издается Гизом Украины в Харькове с февраля 1928, размером в 10 печ. листов. Появление журнала явилось ответом на потребность в боевом руководящем внегрупповом органе марксистской критики на Украине в обстановке обострения классовой борьбы в лит-ре и дифференциации лит-ых сил. Журнал ведет борьбу против реакционных течений в литературоведении (формализма и эклектики) и углубленную работу над марксистской методологией литературоведения. Активно борясь за ленинские пути культурного строительства на Украине, К. дает классовую пролетарскую оценку новых явлений художественной лит-ры с точки зрения задач социалистического строительства. «К.» ведет, наконец, непрерывную борьбу против классово-враждебных вылазок и тенденций в искусстве.

Журнал состоит из следующих отделов: 1. Вопросы культурной и лит-ой политики и методологии литературо- и искусствоведения. 2. Лит-ра украинская, народов СССР и иностранная. 3. Отдел дискуссионный (обсуждение всех спорных вопросов культурной политики и методологии). 4. Трибуна искусств (театр, музыка, кино, изо). 5. Ежемесячные обзоры журналов — украинских, русских и главнейших иностранных (Германия, Франция, Англия, США). 6. Рецензии на литературу научную и художественную. 7. Иностранная книжная хроника — ежемесячные краткие сведения о текущей книжной продукции Германии, Франции, Англии, Италии.

За 1928—1929 вышло 22 номера журнала, в к-рых помещено 200 статей и 218 рецензий. Журнал рассчитан на научные, лит-ые и журналистские кадры, на передового библиотекаря, студенчество, сов., парт.-, профактив. Опирается главным образом на марксистов-литературоведов и критиков Украины, привлекая одновременно отдельных работников, приближающихся к марксистским позициям. Журнал связан также с рядом сотрудников из РСФСР, БССР и т. д., а также с отдельными революционными литераторами и журналистами Запада.

Редактирует журнал редколлегия в следующем составе: В. Г. Десняк, В. Д. Коряк, И. Е. Кулык, Г. Ф. Овчаров, Н. А. Скрыпник, В. И. Сухино-Хоменко, Ф. Таран и А. А. Хвыля. *К. Довгань*

КРЛЕЖА Мирослав [Krleza, 1884 —] — современный хорватский писатель. С самого начала своей литературной деятельности К. занял по отношению к существовавшим и существующим в Хорватии идейным течениям, как художественно-литературным, так и социально-политическим, непримиримую революционную позицию и ведет неустанную борьбу с реакцией, охватившей, особенно в последние годы, Хорватию. К. — член Международного бюро революционной лит-ры; недавно был арестован по обвинению в большевистской пропаганде.

В развитии своих философских и политических взглядов К. прошел сложный путь от анархо-индивидуализма (Ницше, Штирнер) к идеям Октябрьской революции; в творчестве своем — от космополитизма к отображению реальной действительности. Характернейшими произведениями Крлежа первого периода являются поэмы: «Пан» [1914], «Три симфонии» и «Хорватская рапсодия» [1917], и драмы: «Кристовал Колон» и «Микель-Анджело Буонаротти» [1918—1919], в к-рых он славословит бунтарей. Среди прозаических произведений этого периода выделяются военные повести («Трое рядовых», «Барак 5 Б» и др.), рисующие борьбу солдатской массы с начальством. Интересна повесть К. «Veliki mestar sviju huija» (Великий мастер подлецов), в к-рой он изображает психику «великого мастера» —

капиталиста, хорошо знающего слабые стороны своих «клиентов» и умеющего их эксплоатировать.

За последние годы К. написал несколько драм: «Галиция», «Адам и Ева» [1922], «Голгофа» [1923], «В агонии» [1928], «Clambays» [1929], ряд стихотворений и новелл, весьма разнообразных по своей тематике. В этих произведениях Крлежа выступает уже как художник-аналитик, обнажающий неизлечимые язвы капиталистического общества.

Начиная с 1917 К. выступает как смелый публицист и полемист (статьи о хорватской лит-ре, о Ленине, о культуре и пр.). К. также редактировал журналы «Plamen» [1921]—вместе с революционным писателем А. Цезарцем *(см.)*—«Knjizevna republika» [до 1925], к-рые оказали огромное влияние на современную сербо-хорватскую лит-ру. одним из выдающихся представителей к-рой является К. Его произведения переведены на несколько европейских яз. *Мих. Скачков*

КРОГ Кристиан [Krohg, 1852—1925]—норвежский писатель и художник-натуралист, портретист, зарисовщик типов и сцен из жизни больших городов (цикл «Борьба за существование»). К. был ярким выразителем настроений норвежской интеллигенции, лит-ой и артистической богемы 80-х гг. Большой шум в буржуазных кругах вызвал его роман «Альбертина» (Albertine, 1887), изображающий в сугубо реалистических чертах историю одной проститутки; бойкоту подверглась также полная правдивого художественного реализма большая картина К. «Альбертина в полицейской приемной». Принимая деятельное участие в художественной жизни Норвегии, возглавляя Академию художеств и О-во норвежских художников, К. пользовался известностью и за границей. В своем романе «Дуэль» (Duelle, 1888) он изобразил жизнь берлинской богемы. К. писал также статьи в социалистических («Ravnen») и художественных журналах (Verdens Gang Tidens Tegn), иллюстрируя их своими рисунками. Из этих статей составился ряд сборников [1895—1905]. В 1920—1921 вышли со снимками его картин 4 тома художественных произведений под общим заглавием «Борьба за существование» (Kampen for Tilvaerelsen—по названию серии картин Крога в национальной норвежской галерее).

Библиография: I. Imaa dogsreiser til og fra, P., Kristiania, 1897; Egte Bergensere, Kristiania, 1905; Dissonantser, Kristiania, 1906.

II. Lexow E., Norges Kunst, Oslo, 1926; Der Cicerone, XVII, 1925. *Г. П.*

КРОММЕЛИНК Фернан [Fernand Crommelynk, 1888—] — бельгийский писатель. На лит-ое поприще вступил уже во время господства символистов—в начале XX в. Первая его крупная работа—драматическая поэма «Ваятель масок»—написана под сильным влиянием драматургии Эмиля Верхарна, к-рый и являлся ближайшим руководителем молодого поэта. Верхарн же обратил внимание своих русских друзей на рукопись К., не находившего себе издателя, и «Ваятель масок» был переведен Бальмонтом для московского журнала «Весы», где впервые и появилась эта поэма, уже впоследствии изданная на французском яз. Успеха она не имела, и К. на долгое время занялся классической филологией и историей германских литератур. Под влиянием Жоржа Эккоута, пропагандировавшего в то время в Бельгии драматургию Бен-Джонсона, К. обратил внимание на творчество этого елисаветинца. Результатом изучения последнего явились две прозаические пьесы. Одна из них называется «Мнимые любовники», другая—«Великодушный рогоносец». Как легко видеть, заглавия этих комедий образованы из заголовков Мольера перестановкой эпитетов. Влиянием Мольера и Джонсона характеризуется метод послевоенного Кроммелинка.

Комедия «Великодушный рогоносец» принесла автору мировую известность. Продолжая традиции символистов, автор построил это произведение на развитии отвлеченного положения, олицетворенного драматическими характерами, к-рые можно воспринимать и как живых людей и как образные обозначения понятий (в данном случае ревности). Ревнуя свою жену, поэт сначала запирает ее, заставляет носить уродливую маску и т. п. Но средства эти недостаточны, т. к. контролируют только реальность, а фантазия (мысли и сны)—вне воздействия таких мероприятий. Поэтому герой предпочитает перенести возможность измены в область реальную и требует от жены измены с лицами, к-рых он ей укажет. Развязка комедии—бегство жены, убедившейся в безысходности положения.

Следующей работой К. была комедия «Златопуз» (титул опять пародический — от «Златоглава» Клоделя). Задачей было показать развитие чувства стяжательности, подобно тому как ревность была изображена в «Великодушном рогоносце».

Творчество К. представляет собой талантливую попытку выйти за пределы идеалистических построений символизма, сохраняя обобщенную манеру сценической композиции. Попытка эта обречена однако на неудачу, поскольку К. исходит не из материалистического понимания изображаемых им явлений, а из предположения о существовании неизменных и вечных начал—«ревности вообще», «стяжательности вообще» и т. д.; это неизбежно возвращает К. в область идеалистических построений того самого символизма, к-рый он хотел бы преодолеть и с к-рым борется бытовым материалом своих прозаических комедий. Творчество К. в довоенный период отражает растерянную беспомощность мелкого буржуа, ощущающего надвигающийся кризис и неспособного повернуть в сторону восхваления господства физической силы, капиталистической конкуренции, войны как «лучшей гигиены...»

Послевоенное творчество К. отражает попытки того же образованного мелкого бур-

жуа реставрировать свое мировоззрение, доказать, что изменчивая и изменившаяся действительность может быть сведена к вечной игре неизменных начал и таким образом стабилизована.

Библиография: На русск. яз.: Ваятель масок, перев. К. Д. Бальмонта, изд. К. Ф. Некрасова, М., 1912 (первоначально в журн. «Весы», 1909, V); Великодушный рогоносец, перев. И. А. Аксенова, Гиз, М.—Л., 1926 («Универсальная библиотека»). Le sculpteur de masques, Bruxelles, 1909; Les amants puérils, P.; Le cocu magnifique, P., 1920; Tripe d'Ore, Paris, 1929.

И. А.

КРОПИВНИЦКИЙ Марко Лукич [1840—1910] — украинский драматург, артист, режиссер и один из основателей постоянного профессионального украинского театра. Кропивницкий происходил из обедневшего дворянского рода; он окончил двухклассное училище, был вольнослушателем Киевского университета, служил долгое время в



канцелярии ратуши в Бобринце. Еще в училище К. начал выступать в любительских спектаклях, с 1871 К. — артист-профессионал; вначале работал в русских труппах на Украине, ставивших иногда также и украинские пьесы. Первая половина жизни его мало исследована; не приходится поэтому говорить о сколько-нибудь определившемся миросозерцании К. в начале его литературной деятельности. Будучи уже известным актером, К. писал: «Меня обстоятельства и пережитое горе научили... питать к панам вечное чувство негодования»; с большой искренностью говорит К. также о любви ко «всему человечеству, угнетенному и приниженному». Все же сделать определенные выводы из своей любви и ненависти, выработать определенное отношение к явлениям общественной жизни К. не мог даже и в зрелые годы.

Темы первых пьес К., написанных в 60—70-х гг., большей частью взяты из современной ему сельской жизни, в чем сказалось влияние на него лучших традиций украинской драмы. Уже в этот период К. не проходит мимо общественных противоречий. Однако темы свои К. втискивает в малоподходящие для них мелодраматические и водевильные формы, подражая образцам, ходким в начале его сценической карьеры и оказавшим сильное влияние на формирование его театральных вкусов. Не только его первая пьеса «Дай серцеві волю, заведе у неволю» [1863] демонстрирует несоответствие между ее реально-бытовой основой и резко подчеркнутой мелодраматической сценичностью — последняя характерна и в дальнейшем, в более значительных пьесах Кропивницкого.

Став во главе молодого бытового театра, К. испытал значительное влияние со стороны передовых кругов украинской интеллигенции, восторженно встречавшей его спектакли. Начиная с 80-х гг. творчество Кропивницкого проникнуто стремлением к «правде», и на большинстве его пьес вполне отчетливо отражается влияние народнической идеологии.

К. в продолжение почти 25 лет был организатором и драматургом этнографического бытового театра. Потребности театра, задыхавшегося без репертуара, стимулировали творчество К. как драматурга. Ранние народнические иллюзии о социальной однородности села рассеялись очень быстро. Его пьесы («Глитай Кулак» и «Доки сонце зійде, роса очі виість») разрабатывают преимущественно любовную интригу, подавая ее в мелодраматической манере и с неизменными этнографическими прикрасами, однако зритель и критика расценивали эти пьесы, особенно «Глитай», как произведения насыщенно-социальные. К. сумел вместо обычного для мелодрамы нагромождения случайностей и психологической упрощенности построить конфликты, закономерно вытекающие из имущественного и сословного неравенства героев. В дальнейшем социальный элемент усиливается за счет романтического, однако его попытки дать широкое отображение социально-политических сдвигов (гл. обр. в последних произведениях периода 1905) в большинстве своем неудачны как с лит-ой, так и со сценической стороны. К. сильнее в отображении ломки быта, разложения деревенской семьи под влиянием эволюции экономических форм последней четверти XIX в. Усложнение хозяйственных отношений и классовое расслоение разрушают семейные устои, покоившиеся на замкнутости сельской ячейки с ее полунатуральным хозяйством. К., не уяснивший причин кризиса и ломки быта, во многом, если не во всем, склонен обвинять город. Сельским богатеям, подверженным гибельному влиянию города, он неизменно противопоставляет людей, в поте лица добывающих свой хлеб, хранителей крепкой старозаветной морали, обычаев и чистой народной речи.

Рисуя (в 4 пьесах) картины разрушения семейного и бытового уклада деревни под влиянием городской культуры, К. показывает (пьеса «Зайдиголова», приблизительно

1890) идеального селянина Захара Лободу, крестьянина среднего достатка, богобоязненного и справедливого. Лобода в результате упорной борьбы преодолевает дурные влияния, угрожающие его жене и сорвиголове-сыну со стороны семьи кулака-кабатчика, — народническая сентиментальная добродетель торжествует. Критика с похвалой отозвалась о пьесе, отметив влияние Л. Толстого на ее автора. В последующей драме «Дві сем'ї» [1891] тема загнивания семьи и быта взята значительно глубже; пьеса дает мрачную картину распада семьи (кулацко-мещанской), рисует невыносимо тяжелое положение женщины. Вместе с тем здесь уже терпит крах попытка К. художественно обосновать теорийку мелкобуржуазной пассивности: что счастье там, где живут, хотя бы и в бедности, «по-божьему». В нескольких пьесах делится К. и своими «наблюдениями над помещичьим оскудением и замещением прежних землевладельцев» представителями новой буржуазии, но чего-либо значительного К. здесь не дал,— лучше других в этом отношении «Олеся».

Долго прослужив в канцеляриях, Кропивницкий хорошо и всесторонне знал административный мир; его одноактная комедия-водевиль «По ревизії»—изображение нравов и деятельности волостного начальства—глубокой, тонкой наблюдательностью, острым юмором и сценичностью достигает очень большой художественности. Практик театра, К. больше всего заботится не о содержательности, а о зрелищно-театральной притягательности, имея в виду вкусы и требования зрителя. Поэтому мелодрама, водевиль, оперетта — излюбленные жанры у К., ими он владел достаточно хорошо. Характерно, что пьесы, критикой и самим К. расценивавшиеся ниже других его произведений, оказались в ряду наиболее живучих; две из них—«Пошились у дурні» и фантастический «Вій»—в переделках идут на Украине и теперь. Удачно иногда также пользуется К. этнографическим материалом, сообщая ему действенную, активную роль. От К. дошло 37 пьес; из них в наше время на сцене, гл. обр. деревенской и клубной, изредка появляется 8—9 пьес. Но даже и в свое время большинство его пьес по разным причинам успеха не имело: в них слишком много несущественных бытовых деталей, они часто страдают длиннотами, среди положительных героев встречаются у него надуманные, холодно резонерствующие фигуры. Когда К. пытается изображать социальные сдвиги (пьесы 1900-х гг.), ему не удается творчески обобщить свои наблюдения, и он дает разрозненные эпизоды, лишенные действенного стержня. Между создавшим основную массу пьес из украинск. быта романтиком-эстетом Старицким и реалистом Карпенко-Карым *(см.)* К. занимает промежуточную ступень.

Библиография: Твори, тт. I—V, ред., вступна ст. та примітки П. Руліна, ДВУ, 1929—1930.

П. Огоновський, Історія літератури руської, ч. 2, Львів, 1889; Корифеи украинской сцены, Киев, 1901; Суворин А., Хохлы и хохлушки, СПБ., 1907; «Исторический вестник», 1910, VI; Уманов-Каплуновский И., Памяти М. Кропивницкого, 1915, XI; Дувин И., М. Л. Кропивницкий (воспоминания земляка); «Вестник Европы», 1916, II и III, М. Л. Кропивницкий — автобиография; Антонович Д., Триста років українського театру, Прага, 1925; Слабченко Т., З листування М. Л. Кропивницкого, ДВУ, Одеса, 1927; Шевченко И., Українські драматурги, «Український робітник», Харків, 1929. *И. Шевченко*

КРОСБИ Гарри [Crosby Harry, 1900—1929] — современный американский писатель (поэт и прозаик) из группы «Transition»; редактор изд-ва «Black Sun Press» в Париже. Его творчество, выражающее психоидеологию послевоенной мелкой буржуазии Америки, синтезировало все достижения французских дадаистов и английского утонченного психологизма школы Лоуренса. Произведения Кросби создавали «реальный мир иллюзий». Они противопоставляли объективной действительности идеальную вселенную, над к-рой всецело властна человеческая воля. Молодые американские поэты называют К. новым Рембо.

Библиография: I. Стихи: Sonnets for Caresse; Red Skeletons; Chariot of the Sun; Transit of Venus, 1929; Mad Queen, P., 1929 (стихи и проза). Проза: Shadows of the Sun.

II. Lawrence D. H., Предисловие к «Chariot of the Sun»; Специальный номер журнала «Морада»; журн. «Transition», № 19. *Т. Л.*

КРОХМАЛЬ—*см.* «Древнееврейская лит-ра».

КРОЧЕ Бенедетто [Benedetto Croce, 1866—] — итальянский философ и литературовед. Р. в Абруццах в богатой буржуазной семье. Круг научных интересов К. отличается редкой разнообразием: он писал по вопросам философии, эстетики, экономики, истории, истории лит-ры итальянской и иностранной, истории театра и др. В последнем кабинете Джоллити [1920—1921] был министром народного просвещения. В пору фашистской диктатуры он, единственный из крупных писателей Италии, объявил себя открытым противником Муссолини и сгруппировал небольшую кучку независимых литераторов.

Мировоззрение К. слагалось под рядом разнообразных воздействий: литературоведа Имбриани, социолога Лабриолы, философа Спавента и др. Под влиянием Лабриолы К. увлекается марксизмом, примыкает к социалистам, переписывается с Либкнехтом. Но это увлечение не было продолжительным. Представитель мелкобуржуазной интеллигенции, К. отошел от философии социальной революции как только ему стало ясно, что она не академическая теория, а «руководство к действию» (ср. его книгу «Исторический материализм и марксистская экономия», 1900—есть русск. перев.); эволюция итальянского мыслителя «от марксизма к идеализму» аналогична эволюции русских «легальных марксистов», напр. Струве, Булгакова и др., к идеалистическим учениям. Эта интеллигенция слишком связана с буржуазным строем и буржуазной культурой, чтобы в испуге не отшатнуться от идеологии пролетариата, ставшего сознающей себя реальной силой, направленной против самых основ буржуазного общества. Классовый

инстинкт увлек К. от Маркса к Гегелю, воспринятому в чисто идеалистическом аспекте. Спекулятивный идеализм Гегеля в сочетании с учением буквально «открытого» К. великого итальянского мыслителя XVIII в. Вико—база мировоззрения К. Построенная им система «Философии духа» (4 чч., 1902—1916), охватывающая единым идеалистическим методом все области познания и активности,— естественный результат экономического и культурного роста итальянской буржуазии после объединения Италии. Вступив в фазу своего культурного самоопределения, шедшего рука об-руку с ее капиталистической



экспансией, она не удовлетворяется ни либеральным национализмом Рисорджименто, ни лит-ым академизмом Кардуччи и ищет более солидных оснований для построения своей новой культуры. Задача критического пересмотра всех старых позиций и философского обоснования новых культурных идеалов буржуазии и выпала на долю К., к-рый и стал в XX в. властителем дум итальянской интеллигенции, лит-ым диктатором, сменившим Кардуччи. К. выступает защитником эстетической критики де-Санктиса от натиска позитивизма филологической школы д'Анкона. Ведя борьбу с ползучим эмпиризмом профессорской науки, К., будучи сам хорошим филологом, не отрицает важности филологических штудий, но признает за ними подсобное значение. Основной же задачей литературоведа он считает, вслед за де-Санктисом, постижение эстетической ценности произведения, философское раскрытие породившей его интуиции художника. Под совокупным влиянием де-Санктиса, Гегеля и Вико сложилась эстетическая теория Кроче *(см. «Эстетика»)*, из которой он и исходит в своих критических и историко-литературных работах. Кроче противопоставляет интуитивное познание, создаваемое фантазией и формирующее образы, логическому,— создаваемому интеллектом и образующему понятия. Искусство — высшая форма интуитивного познания. Всякая подлинная интуиция тождественна со своим выражением; она — «язык» в широком смысле слова. Поэтому эстетический факт для К.— форма и только форма. В законченном поэтическом произведении все логические, экономические и моральные проблемы, владевшие сознанием поэта, перерабатываются в эстетическую проблему и получают чисто художественное разрешение. Гармоническое подчинение всех духовных деятельностей художественной интуиции — критерий полноценности поэзии. Чтобы установить степень поглощения внеэстетических моментов эстетическими, критик должен изучить психическую организацию поэта, особенности его характера и темперамента. Но знание эмпирической личности поэта должно быть углублено до постижения трансцендентальной сущности его поэзии. Эта последняя — творческое видение действительности, носящее в себе самом и мерило и законы. Тождество произведения с самим собой — вот положительный критерий эстетической критики, дающий познание неповторимого «лирического» своеобразия произведения искусства. «Лиризм» для К. — специфический признак всякого искусства, даже архитектуры. К. изгоняет из области искусства всякое рассудочное построение, выявляя внеэстетические элементы и в великих художественных произведениях, напр. в поэме Данте («La poesia di Dante», 1920).

Эстетическая критика К. крайне догматична; разграничение «поэзии» от «не-поэзии» отдает доктринерством и педантизмом, в котором его часто упрекали противники. Объяснение тому—в стремлении К. дисциплинировать критику, внедрить в ее сознание свою идеалистическую концепцию искусства. Отвергая подход к произведению искусства как к вещи, фабрикату, сделанному по определенным предписаниям, К. отвергает все концепции жанров, лит-ые правила и законы, к-рые скорее затрудняют, чем помогают пониманию эстетической ценности поэзии. Конкретная иллюстрация к эстетике К.—его критические очерки о новых итальянских писателях, помещенные в издаваемом им журнале «La Critica» (3 серии: 1903—1914, 1915—1926, 1927— и позже) и перепечатанные в книге «Letteratura della Nuova Italia» (4 тт., 1914—1915). Сам К. придает этим блестящим éssais чисто методическое значение, хотя на практике он подчас и отходит от собственных предписаний. Как критик К. особенно силен в отрицательной части своих анализов, мастерски улавливая гетерогенные, внеэстетические моменты у крупных писателей (ст. о Фогаццаро, Пасколи, Аннунцио), развенчивая признанные авторитеты (Праги, Гверацци и др.). Позиция его по отношению к итальянской лит-ре несколько горделива: «Он смотрит на нее как бы сверху вниз и говорит с ней слишком отеческим тоном» (Фосслер). Но и по отношению к таким поэтам, как Данте, Шекспир, Гёте, Корнель, он сохраняет независимость и смелость суждения.

Влияние К. велико. Все новаторские течения в итальянской лит-ре в большей или

меньшей степени опирались на эстетику К. Его борьба с рассудочностью поэзии, пропаганда интуиции и лиризма были подхвачены и развиты футуристами и «фрагментистами» *(см. «Итальянская лит-ра»)*, от которых однако сам К. отмежевывался. Метод Кроче воспитал целое поколение итальянских критиков. Кроче—один из крупных стилистов в итальянской литературе. Его проза отличается большой легкостью и гибкостью, оживляясь скрытым юмором и язвительным афоризмом.

За пределами Италии К. оказал особенно сильное влияние на немецкую идеалистическую мысль (Фосслер и др.).

Библиография: I. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика, ч. 1, Теория, перев. В. Яковенко, М., 1920; на русском языке имеются и некоторые др. философские работы Кроче. I Teatri di Napoli, 1891 (То же, изд. 3-е, 1927); La letteratura della Nuova Italia, 4 тт., 1914—1915 (ч. 1, изд. 3-е, 1929); Contributo alla storia di se stesso (автобиография К.), изд. 2-е, 1918; Conversazioni critiche, 1918; Goethe, 1919; Ariosto, Shakespeare e Corneille, 1920; La poesia di Dante, 1920; Giosuè Carducci, 1920; Poesia e non poesia, 1923; Saggi sulla letteratura italiana del Seicento, изд. 2-е, 1924; Poeti e scrittori d'Italia, 2 тт., 1927.

II. Анонимная заметка «Бенедетто Кроче» в журн. «Начала», 1921, № 1, стр. 264—266; Плеханов Г. В., О книге Кроче, Сочин., т. XI, изд. 3-е, Гиз, М., 1928; Зивельчинская Л. Я., Опыт марксистского анализа истории эстетики, М., 1928; Prezzolini G., B. Croce, Napoli, 1909; Richard G., B. Croce esthéticien, critique littéraire et historien de la litterature italienne, «Bulletin italien», Bordeaux, 1917; Castellano G., B. Croce, Napoli, 1924; Vossler K., Italienische Literatur der Gegenwart, Heidelberg, 1924; Carr H. W., The philosophy of B. Croce: the problem of Art and History, 2 ed., L., 1927; Crémieux B., Panorama de la littérature italienne contemporaine, 1928; Bulferetti D., Storia della letteratura italiana e della estetica, v. III, 1928.

III. Castellano G., Introduzione allo studio della opera di B. Croce, note bibliografiche e critiche, 1919.

С. Мокульский

«КРУГ» — артель писателей, организовавшаяся в Москве в 1922. В артели принимали участие почти исключительно попутчики (Всеволод Иванов, Л. Сейфуллина, Б. Пастернак, А. Аросев и др.) и явно буржуазные писатели (Е. Замятин, Б. Пильняк, И. Эренбург). Ею было организовано издательство с одноименным названием, занявшееся выпуском литературно-художественной русской и переводной лит-ры (проза, стихи). Кроме того выпущено шесть номеров альманаха «Круг», небольшая критическая библиотека (сб. статей А. Воронского и примыкавших к его концепции Д. Горбова, А. Лежнева, В. Полонского), «Библиотека пролетарских писателей» (Р. Акульшин, Е. Бражнев, А. Зуев, Д. Семеновский, А. Ширяевец и др.). В правление артели входили А. Воронский, Б. Пильняк, И. Никитин, В. Казин, К. Федин, Богомильский, Вс. Иванов. «К.» в своей работе проявил лит-ые тенденции, свойственные журналу «Красная новь» *(см.)*. «К.» издал ряд книг, выдвинувших некоторых крупных современных писателей-попутчиков (впервые в «К.» вышла напр. «Улялаевщина» Сельвинского); из переводной лит-ры можно отметить книги Ж. Жироду, П. Морана, С. Могама, А. Жида, Ж. Дюамеля.

В начале 1929 «К.» влился в изд-во «Федерация». Некоторое количество книг было издано под их общей маркой. *Ан. Т.*

«КРУГЛЫЙ СТОЛ»—*см. «Романрыцарский»*.

КРУЖКИ ЛИТ-ЫЕ — *см. «Объединения литературные»*.

КРУЧЕНЫХ Алексей Елисеевич [1886—]— поэт и теоретик русского кубо-футуризма *(см. «Футуризм»)*. Р. в крестьянской семье, окончил Одесское художественное училище.

Вместе с Хлебниковым К.— создатель заумного яз. *(см. «Заумь»)*, практике и теории к-рого им посвящен ряд работ. Основным положением К. является утверждение, что «мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного; поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятие), но и личным (творец индивидуален) яз., не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным». В этом стремлении к «наибольшей выразительности, к-рой отличается яз. строительной современности», К. на первый план выдвигал близость к звуковому строю русского яз., в связи с чем отрицал предшествовавшую поэзию, в к-рой повторялись созвучия «пе-пе-пе-пи-пи-пи, се-се-се» и т. д., доказывал, что в «Евгении Онегине» только и слышно гнусавое «ени-ани» да пронизывающее уши «с-с-с», и утверждал, что счет из прачечной («2 крахмальные рубахи, 3 наволочки» и т. д.) по своему стилю выше пушкинского, т. к. «на восьми строчках счета мы видим такие резкие и звучные буквы русичей: ы, щ, крн, ф, ю, ж...» Отыскивая доказательства для оправдания «зауми», К. создает особую «науку» — «сдвигологию», находит на стыках слов новые словообразования (напр. «Узрю ли русской Терпсихоры»: «узрюли» — глазница и т. п.), вносящие новые смыслы и доказывающие необходимость внимания к звучанию речи, исследует у ряда авторов употребление ими тех или иных звукообразований, иноязычных слов и т. п., к-рые К. считает проявлением «зауми» и доказательством ее «победы». В своей творческой деятельности К. не идет дальше работы в этой же заумной области, создавая или «словоновеллы» (неологизмы) по линии хлебниковского «корнесловия» (напр. «зудеса», «зудок», «зудило», «зудесник», «зудийца», «зудрец» и т. д.), или такие стихотворения, как напр. «Разрез завода»:

«Земля . . . зл . . . зк . . . чи . . . бронзы
Завьюзг—завиток . . . зарр—
Стружки—ж—ж—з—з—з!
— Завод в ходу» . . .

представляющие те или иные звуковые построения.

Творчество и научная работа К. характерны как доведение до абсурда положений футуризма и являются выражением внутренней опустошенности той богемной части деградировавшей мелкобуржуазной городской интеллигенции, к-рая в значительной степени питала дореволюционный футуризм *(см.)*. Глубокая упадочность психики, потеря социальных связей, выпадение из произ-

водственного процесса и вытекавшая отсюда социальная изолированность создавали почву для такого творчества и для таких взглядов на него, когда не только выхолащивалось все содержание, вся образная сущность лит-ры и оставлялась лишь звуковая, лишенная всякого смысла сторона ее, но даже и яз. терял свое коммуникативное значение и превращался в оторванное от общества индивидуалистическое построение. Тем самым и деятельность К. имеет не субъективное, а объективное значение как показатель степени лит-ой деградации этой группы; и даже некоторое здоровое ядро в его работах, в смысле наблюдений над теми или иными звуковыми особенностями лит-ого яз., основанных на остром звуковом чутье, бесследно пропадает для читателя благодаря пренебрежению Крученых к научной лингвистике и загромождению всякими «заумными» домыслами.

Библиография: I. Апокалипсис в русской лит-ре, «МАФ», М., 1923; Фактура слова, «МАФ», М., 1923; Сдвигология русского стиха, «МАФ», М., 1923; Новое в писательской технике (переизд. «Заумный язык»), ВСП, М., 1927; 15 лет русского футуризма, изд. ВСП, М., 1928. Стихи: Голодняк, М., 1922; Зудесник, М., 1922; Четыре фонетические романа, М., 1927.

II. Шапиршейн-Лерс Я., Общественный смысл русского литературного футуризма, М., 1922; Чуковский К., Футуристы, П., 1922; Горлов Н., Футуризм и революция, М., 1924; Малахов С., Заумники, «На литературном посту», 1926, VII—VIII; Его же, Русский футуризм после революции, «Молодая гвардия», 1926, X.

III. Подробную библиографию многочисленных работ Крученых см. в его работе «Новое в писательской технике», и Владиславлева И. В., Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928. *Л. Т.*

КРУШЕЛЬНИЦКИЙ Антон—современный украинский (галицийский) писатель; принадлежит к старшему поколению украинской интеллигенции [конца XIX в.]; галицийский общественный деятель, публицист и педагог. Миросозерцание К. складывалось под влиянием М. Драгоманова, Ив. Франка, Терлецкого, Павлика и др. представителей радикальной и революционной западноукраинской интеллигенции, лит-ое творчество — под влиянием О. Кобылянской и В. Стефаныка. Начало лит-ой деятельности К.—1898. Основная тема произведений (рассказы, романы, повести и пьесы)—жизнь самых разнообразных социальных слоев Галиции, начиная от буржуазии и интеллигенции и кончая угнетенными рабочими и крестьянскими массами. В повести «Рубають ліс» [1914] изображается борьба крестьянства с хищническим капиталом. В повести «Буденний хліб» показана борьба двух поколений галицкой украинской интеллигенции: старшего, обюрократившегося и порвавшего связи с народной массой, и младшего, близкого революционным идеям. В большом романе «Гомін Галицькоі землі» дана картина революционного восстания рабоче-крестьянских масс Галиции в 1918 и его крушения вследствие недостаточной организованности и измены вождей-соглашателей. Художественный метод К. представляет своеобразное соединение бытового реализма и импрессионистской манеры. Его повесть и роман тяготеют к хронике и претендуют на простое лит-ое воспроизведение действительных событий вплоть до сохранения подлинных имен. При всем своем сочувствии к угнетенным рабоче-крестьянским массам К. не возвысился однако до подлинно революционного марксистского миросозерцания. Крушельницкий—типичный представитель радикально настроенной мелкобуржуазной интеллигенции.

Библиография: I. Пролетарі, 1898; Світло і тіні, 1902; Артист, Орлі, Тривога, Пьесы, 1910; Буденний хліб, Повість, вид. «Рух», 1929; Гомін Галицькоі землі, Роман, ДВУ, 1930; Рубають ліс, Повість.

II. Статьи А. Березинского в приложении к советскому изд. произведений «Буденний хліб» и «Гомін Галицькоі землі». *Н. Ч.*

КРЫЛОВ Виктор Александрович (псевдоним Виктор Александров) [1838—1906]—драматург. Начал свою литературную деятельность в «СПБ. ведомостях» в 60-х — 70-х годах прошлого столетия как театральный фельетонист и рецензент. Вначале отдает некоторую дань тенденциозной «просветительной» драме и дебютирует в 1865 пьесой из крепостного быта «Против течения». Но вскоре сам начинает плыть «по течению» и выпускает с неимоверной быстротой одну пьесу за другой. Не ставя перед собой никаких задач художественного порядка, Крылов просто переделывает, заимствует, соединяет несколько пьес в одну, заботясь только о том, чтобы была роль для выдающегося актера или актрисы и чтобы пьеса таким образом имела театральный «успех». Это было ему тем легче, что с 1893 по 1898 К. был начальником репертуарной части петербургских императорских театров. Неразборчивый в средствах, К. согласился на соавторство в антисемитской пьесе Эфрона «Контрабандисты», вызвавшей шумные протесты публики при постановке ее на сцене в Петербурге. Драматические сочинения его изданы в 8 тт. и содержат около 125 произведений. К. вместе с Сутугиным принадлежит между прочим инсценировка «Идиота» Достоевского.

Библиография: I. Драмат. сочин., 8 тт., СПБ., 1877 — 1894; Стих., СПБ., 1898; Проза, 2 тт., СПБ., 1908; из журнальных статей о театре главные: Драма страстей господних в Обер-Аммергау, «Вестник Европы», 1881, III—IV; Очерки театрального дела в Европе, «Русская мысль», 1893.

II. Два очерка о Крылове и его биографию см. при указанных выше изд. его сочин.; Крылов, Воспоминания, «Исторический Вестник», 1906, V (автобиография); Эфрон С. К., Воспоминания, там же, 1906, IV.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914. *Э. Б.*

КРЫЛОВ Иван Андреевич [1768—1844]—русский писатель. Р. в Москве в семье армейского офицера. Ранние годы К. протекали в убогой домашней обстановке, в богатых домах «покровителей», где он занимал положение среднее между лакеем и воспитанником, в мещанской уличной толпе, среди повытчиков и приказных губернского магистрата, куда он был записан на службу подканцеляристом девяти лет от роду. Обильное чтение, занятия самоучкой французским

яз. заменили ему школу. В 1783 при содействии одного из «покровителей» К. удалось перевестись на службу в Петербург, где он принужден был на грошевое жалование содержать мать и брата. Жизнь в столице скоро вызвала в К. сильное увлечение театром и лит-рой, и у него завязались знакомства в актерской (Дмитревский) и писательской среде. После первых лит-ых попыток в драматическом роде К. всецело отдается журнальной деятельности.

Резкая сатирическая направленность его пьес и журнальных статей, равно как и язвительные личные выпады против лиц, имевших власть в театральном и лит-ом мире (Соймов, Княжнин), доставили К. много врагов и побудили временно отойти от лит-ры. 1793 — 1806 К. проводит в провин-


БАСНИ

ИВАНА КРЫЛОВА

ВЪ СЕМИ КНИГАХЪ

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.

1825.

ции, предаваясь азартной карточной игре в сомнительных притонах, проживая в качестве не то приживальщика, не то секретаря и учителя в богатых помещичьих домах (Бенкендорфа, Голицына, Лопухина, Шанинцева). К этим годам относится создание лучших комедий К. и первых его басен. С 1806 К. поселяется в СПБ., поступает на службу и, благодаря сближению с влиятельной и культурной семьей Олениных, быстро начинает приобретать лит-ую известность и прочное материальное положение. Его определяют в Императорскую публичную библиотеку, назначают ему пожизненную пенсию, представляют ко двору, где к нему благоволят как Александр, так и Николай I. Появляющиеся время от времени новые басни укрепляют популярность К. и постепенно создают ему исключительную славу. Жизнь писателя протекает чрезвычайно однообразно, он не выказывает интереса ни к современной лит-ре, ни к служебной деятельности, продолжая числиться в Публичной библиотеке до отставки в 1841. Центром его интересов становится вкусная пища и покой; неумеренность в еде, ожирение в соединении с крайней неподвижностью ускорили кончину Крылова.

Прежде чем избрать прославивший его жанр басни, К. стал известен как драматург, сатирик-журналист и лирик. Его оды («На заключение мира России со Швецией» и др.) шумно риторичны, архаичны для эпохи Державина и тяготеют более к традициям Ломоносова. Интереснее его «Подражания псалмам», проникнутые одной тенденцией: бог могущественный, но милостивый, «смиренных щит, смиритель гордых», неизменно противопоставляется в них земным богам, распространяющим вокруг себя горе и слезы. В дидактических посланиях К. по-своему трактует излюбленную тему XVIII в.— сопоставление городской и сельской жизни. Типичный продукт городской мещанской среды, ее будущий блестящий идеолог, К. уже в конце XVIII в. резко отмежевывается от среднепоместного сентиментализма Карамзина и не прочь задеть последнего в комедиях и журнальных статьях. Если послания К. и содержат иногда традиционное обличение развращенности городской культуры и идиллическое изображение сельских «цветочков» и «зефиров», то эти ходовые штампы заменяются другими, ярко реалистическими картинами, в к-рых он смеется над «золотым веком», «когда как скот, так пасся человек», и противопоставляет ему современную, кипящую деятельностью жизнь столиц. В послании «К другу моему», «О пользе страстей», «Письме о пользе желаний», «Блаженстве» К. изображает мятущуюся натуру человека, вечно неудовлетворенного, всегда борющегося с противостоящей ему природой, создающего городскую культуру. К. создает в этих произведениях своеобразный апофеоз торговли, промышленности, к-рая движет жизнью города. «Все движется и все живет мечтой,/В к-рой нам указчик первый страсти,/Где ни взгляну, торговлю вижу я;/Дальнейшие знакомятся края»... и т. д.

Однако К. отлично видел уродливые стороны городской жизни, и их обличению посвящены его многочисленные статьи в журналах «Почта духов», «Зритель». Объектами наблюдения и сатиры К. являются две группы столичного населения: прожигающее свою жизнь и расточающее отцовские имения богатое дворянство и крупная бюрократия, накопляющая состояние взятками,



И. А. КРЫЛОВ

кражей и т. д. Среди статей особо выделяется «Похвальная речь в память моему дедушке», к-рая обличает помещиков-крепостников, проматывающих родовое наследство. Драматическая деятельность К. отмечена сильным влиянием классицизма. Начав с комической оперы «Кофейница» [1782—1784], в к-рой, при всей условности композиции, развязки сюжета, образов добродетельных «пейзан», все же есть ярко-реалистические черты как в обрисовке модной барыни и пройдохи-гадальщицы, так и в откликах на крепостное право, К. переходит к совершенно чуждому ему жанру высоких трагедий. Он пишет «Клеопатру» (не сохранилась), «Филомелу» под явным влиянием Сумарокова и Княжнина, но не получает одобрения своих друзей, сам сознает несвойственность ему этого рода и возвращается к комедии. Ранние комедии К. слабы, написаны с заметным влиянием французских образцов как в плане, так и в интриге. Они отличаются грубостью, вульгарностью художественных приемов, характеры в них заменяются карикатурами и шаржами, часто направленными на личных врагов К. Достоинство ранних комедий Крылова заключается в том сочном, красочном, хотя и грубоватом, народном языке, которым говорят все действующие лица, не исключая «графов». Наиболее сильными являются две последние комедии К.: «Модная лавка» [1806] и «Урок дочкам» [1807], имевшие в свое время большой успех на сцене. Глупым обезьяноподобным господам К. противопоставляет ловких, умных слуг, к-рые своими проделками оставляют господ в дураках. Слуги у К. не имеют ничего общего с забитой крепостной дворней, — это скорее типы из мелкой чиновно-мещанской среды, секретари, умеющие водить за нос своих владетельных начальников, к-рых так любил изображать К. в статьях и баснях. Слугам принадлежат первые роли в комедиях «Пирог», «Урок дочкам», «Лентяй». Заостряя по преимуществу свои комедии против столичного дворянства, его галломании, мотовства, невежества, развращенности и т. п., К. мимоходом сводит также счеты с представителями враждебных лит-ых направлений, осмеивая авторов, пишущих в «высоком стиле», в комедии «Сочинитель в прихожей» и сентименталистов в образе Ужимы («Пирог»). Особое место среди комедий К. занимает шуто-трагедия «Трумф» или «Подщипа» [1800]. С одной стороны, это явное осмеяние подлинной русской действительности времен Павла, с другой — пародия на господствовавший жанр высоких трагедий с национально-историческим сюжетом (Княжнин). «Трумф» был напечатан в России только 70 лет спустя после его написания, т. к. в нем не без основания усматривали смелые политические шаржи в образе царя Вакулы, пускающего кубарь в сенате, в лице вельможи Дурдурала и Слюняя и немецкого принца Трумфа, напоминающего о немецком засильи в эпоху Павла.

К. завоевал всемирную известность своими баснями (они переведены на десятки иностранных яз.). Обращение К. к этому жанру характерно для представителя подчиненного в ту пору третьего сословия, лишь «вполоткрыта» выражающего свое суждение. Но смиренная форма басни под пером К. получает, как это отметил еще Белинский, «жгучий характер сатиры и памфле-



И. В. Чесский. Гравюра к басне «Конь и всадник» Крылова [1825]

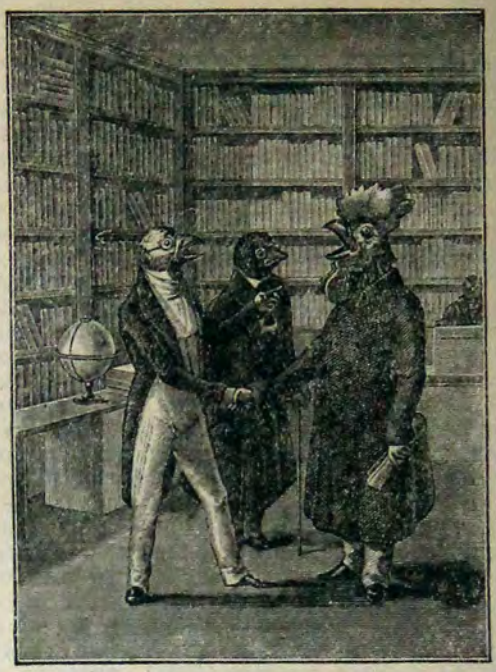
та». Предмет сатиры все тот же, что и в комедиях и статьях. Только в связи с изменившимся соотношением социальных групп в первой трети XIX в. дворянство как таковое обращает на себя внимание Крылова в меньшей мере, чем бюрократия. Но мы встретим в его баснях насмешки над чванством «породой» («Гуси»), над увлечением иностранцами («Обезьяны»), над уродливым воспитанием («Воспитание льва»), мотовством, непрактичностью и т. д. Высшее сословие выводится в баснях иронически не только в виде символических животных (львы, обезьяны и т. д.), но и в реалистически-бытовом изображении (князь в «Лжеце», семья дворян в «Муха и дорожные» и др.). В лице львов, медведей, волков и лисиц К. бичует жестокий произвол бюрократии и полиции, состоящей у нее на службе, хищение казны, взяточничество, несправедливый кляузный суд, обирание беззащитных «овец», символически изображающих

собою бесправный и нищий крепостной народ. Наряду с обличением мы встречаем в баснях и изображение его положительных идеалов, всецело буржуазных по существу своему. Тщеславной гордости «родом» К. противопоставляет личные способности и заслуги («Осел»), внешнему блеску и примерному безделью высших классов — терпеливый, настойчивый труд («Листья и корни»). Однако буржуазия, к-рую представляет К., — не та передовая воинствующая группа, которая несет гибель и разложение сословно-дворянскому строю; он выражает психоидеологию консервативной ее части, связанной с этим строем. Рядом басен К. проповедует низшим классам довольство тем состоянием, в к-ром они находятся, и предлагает им постоянным трудом и терпением улучшать свое благосостояние. Пчелы и муравьи, незаметные труженики, довольствующиеся своим скромным положением и той «пользой», к-рую они приносят обществу, противопоставляются у К. легкомысленным стрекозам, праздношатающимся мухам и прославленным орлам. Философия практицизма, эгоистического самодовольства, часто узко-ограниченная до пошлости, — вот поло-



А. Сапожников. Иллюстрация к басне Крылова «Разборчивая невеста» [1834]

жительный идеал К. И тем злобнее становятся его нападки на все, что способно поколебать этот идеал мещанского благополучия, — на «дерзкий» ум, рвущийся к знанию и разлагающий «устои» общественной жизни («Водолазы», «Сочинитель и разбойник»), на ученые теории, которые только затемняют практическую сметку («Огородник и философ», «Ларчик», «Механик»). Крылов считает необходимой для народа крепкую «узду



Дезарно [1788—1840]. Гравюра к басне Крылова «Кукушка и петух»

власти» («Конь и всадник») и ясно высказывается за ее преимущества перед идейным воздействием («Кот и повар»). Эта консервативная философия басен К. была использована бюрократически-полицейским государством Николая I: злая критика басен была направлена не против строя в целом, а только против его недостатков, извращений, причем самые извращения показывались не как характерные особенности данного строя, а как продукты общечеловеческих слабостей, всегда и всюду возможные; последнее, разумеется, значительно ослабляло действие сатиры.

К. создал особый басенный яз., до сих пор поражающий силой и энергичностью выражения; для своего же времени яз. К. был явлением исключительным. Несмотря на некоторое влияние старинного классического стиля, правда, сильно вульгаризированного К. (в баснях встречается ряд мифологических имен, античных героев и т. д.), в целом яз. басен производит впечатление народного разговорного яз. со всеми свойственными ему особенностями. Богатый словарь басен, пословицы и поговорки, включенные в повествование, идиотизмы, особые приемы образования и использования словесных (глагольных и иных) форм, живая диалогическая речь, богатая интонациями — таковы главные средства этого басенного яз. Вольность стиха басен, различное



К. Трутовский. Иллюстрация к басне Крылова «Прохожие и собаки» (СПБ., 1864)



Г. Нарбут. Иллюстрация к басне Крылова «Ворона и курица»



Иллюстрация к басне Крылова «Зеркало и обезьяна» (из изд. Вхутемаса, 1922)

количество стоп в стихе всегда связывается у Крылова с содержанием басен и зависит от предмета и действия, о к-рых он повествует: напр. прыгающие хореические стихи в басне о стрекозе сменяются тяжеловатым пяти- шестистопным ямбом в басне о пустыннике и медведе. То же надо сказать о звуковом подборе словесного материала, способствующем обрисовке характеров и действия.

Басни К. в начале XIX века, в эпоху преобладания дворянской критики, встречали сдержанную оценку и иногда даже упреки в грубости и нечистоплотности (Вяземский напр. ставил их ниже басен Дмитриева). Только представители буржуазной критики восторженно приветствовали талант К. и взяли его под защиту от критики аристократической (статья Булгарина, 1824). Позднее Белинский провозгласил К. «единственным», «истинным и великим баснописцем». Усмотрев в его баснях «сатиру» и «народность», Белинский не вскрыл однако консервативной направленности этих произведений. Позднейшая буржуазная критика превознесла басни К. как достижение русской народной мудрости. С такой репутацией басни К. стали обязательным предметом дореволюционного школьного воспитания и обучения и вскоре стали рассматриваться как специфический педагогический материал. К. был отдан школьникам. Историко-социологическое изучение басен показывает всю опасность такого их использования в наше время. Представитель консервативного мещанства эпохи сословно-бюрократического строя, великолепный художник характеров, создававшихся этим строем, и удивительный мастер яз., К. ни в коем случае не может быть привлечен как моралист и воспитатель в стены советской школы.

Библиография: I. Полн. собр. сочин. в 4 тт., под ред. В. Каллаша, изд. «Просвещение», СПБ., 1904—1905 (переизд. Наркомпросом в 1918).

II. Кеневич В., Библиографические и исторические примечания к басням Крылова, изд. 2-е, СПБ., 1878 (здесь библиография ранней лит-ры о Крылове); Майков Л., Первые годы Крылова на литературном поприще, «Русский вестник», 1889, № 5; Его же, Историко-литературные очерки, СПБ., 1895; Нечаев А., Об отношении Крылова к науке, «ЖМНП», 1895, VII; Лященко А., Басня И. А. Крылова «Водолазы», СПБ., 1895 (по поводу указанной выше ст. Нечаева); Амон Н., Жизненная правда и теоретические взгляды в баснях Крылова, там же, 1895, VIII; Истомин В., Главнейшие особенности языка и слога произведений Крылова, «Русский филологический вестник», 1895, № 1—2; Сиповский В., Загадочный писатель, «Образование», 1896, № 2; Петухов Е., О некоторых баснях Крылова в педагогическом отношении, «Сб. Историко-философского о-ва при ин-те кн. Безбородко в Нежине», т. I, Киев, 1896; Иванов И., История русской критики, ч. 1, СПБ., 1898 (публицистическая деятельность Крылова); Щеголев П. Е., Из истории журнальной деятельности Радищева, «Исторические этюды», СПБ., 1913). Тимофеев Л., Басни Крылова, «Русский язык в советской школе», 1930; Архангельский, Творчество Крылова, «Литература и марксизм», 1930, IV—V.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX столетие включительно, ч. 2, СПБ., 1902; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928.

В. Нечаева

КРЫМСКО-ТАТАРСКАЯ ЛИТ-РА—*см. «Татарские лит-ры».*

КРЫМСКО-ТАТАРСКИЙ ЯЗ.—*см. «Татарский язык».*

КРЫМСКИЙ Агатангел (Агафангел) Ефимович [1871 —] — академик-ориенталист и украинский писатель и поэт. Сын учителя гимназии, окончил Лазаревский институт восточных яз. в Москве [1892] и историко-филологический факультет Московского университета; был оставлен при кафедрах обоих высших учебных заведений, впоследствии — академик ВУАН; одно время был непременным секретарем ВУАН, но затем при перевыборах забаллотирован, т. к. при внешнем признании совласти К. на деле поддерживал группу академика Ефремова, основавшего в ВУАН контрреволюционную организацию СВУ (Спилка вызволення Украины).

Уже в ранних произведениях К. — рассказах «Батьківське право», «Перши дебюти одного радикала», «Та хто ж таки справді винен» [1890] намечается отказ от традиционного для украинской лит-ры того времени народничества; К. даже пародирует реалистически-народнические схемы, напр. в рассказе «В народ» высмеивается украинское народничество и пр. В дальнейшем и по манере письма ближе всего примыкает к натуралистам («Із життя істериків», «Матеріали для діягнозу»). В миропонимании своем К. близок к мистицизму. Последним проникнуты наиболее характерные для творчества К. рассказы «Дивна пригода» и «Виривки з мемуарів одного старого гріховоди» [1894].

К. переводил Гейне, Гёте, Байрона и др., а также восточных поэтов (особенно персидских).

Творчество К. выражает психоидеологию рафинированной украинской интеллигенции в эпоху раннего декадентства в украинской литературе.

Библиография: Образцы лирики Крымского в русск. перев. Л. Старицкой, см. «Русская мысль», 1902, кн. 10. Андрій Лаговський, Роман, чч. 1 и 2, Львов, 1905; Собрание мелких прозаических произведений К. вышло в Киеве, 1919; вошедшие в него «Повістки та ескізи з українського життя» (1890—1894) вышли так. обр. 5-м изд., «Бейрутські оповідання»—2-м изд.; «Пальмове гилля», Собр. стих., ч. 3, изд. 1-е (преимущественно переводы), Киев, 1922; Історія Персії та її письменства, Киев, 1923; Хафіз та його пісні, Киев, 1924; Історія Туреччини, Киев, 1924; Перський театр, Киев, 1925; Історія Туреччини та її письменства, Киев, 1927, и мн. др.

II. Евшан М., З нагоди останньої збірки поезій А. Кримского, ЛНВ, 1909; Его же, ст. в «Під прапором мистецтва», Киев, 1910; В современной критической литературе—только статьи в курсах Дорошкевича [1924] и В. Коряка и в хрестоматии М. Плевака [1923].

III. «Словарь членов О-ва любителей росс. словесности при Моск. университете», М., 1911, стр. 153—159 (биогр. сведения, основанные на его собственных показаниях, и список трудов); полный указатель научных трудов К. см. «Записки історично-філологічного відділу Української Академії наук», 1, Киев, 1919; Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури, Харків, 1928.

М. Степная

КРЭЙН Стивн [Stephan Crane, 1871—1900]—американский писатель. Его первый роман «Maggie, a Girl of the Streets» (Мэгги, девушка с улицы) сначала [1893] был напечатан для тесного кружка друзей и только в 1896 стал доступен читающей публике. В

1895 вышел сборник стихов Крэйна «The Black Ridders and other Lines» (Черные всадники и др.) и известнейший из его романов «The Red Badge of Courage, an Episode of the American Civil War» (Алый знак доблести. Эпизод из гражданской войны в Америке). Этими произведениями вполне определился писательский облик К., типичного мелкобуржуазного интеллигента, увлеченного упадочническими настроениями fin de siècle. В лице К. американский модернизм имел одного из своих ярких выразителей: романтик по темпераменту, К. занялся большими социальными проблемами под влиянием чтения Л. Толстого, пацифистскую проповедь к-рого он сочетал с тематикой А. Бирса *(см.)*; так, в результате получилась фантастика «ужасов войны», к-рой К. никогда до того не видел. По манере К.— импрессионист и настолько яркий, что оказал влияние на ряд писателей не только американских, но и английских. К. много скитался. Поселившись в Лондоне, он сблизился с Дж. Конрадом. Когда вспыхнула война на Балканах, К. отправился корреспондентом на театр военных действий, пролежал однако в госпитале в Афинах всю кампанию и писал свои корреспонденции так же, как писал книги о войне, следуя своему воображению. Война между Испанией и США вновь увлекла его на Кубу. После этой поездки К. прожил недолго. Все написанное К. связано с темой войны и страданий, к-рые он рисует напряженно и болезненно, соответственно пессимистическому восприятию жизни, трагически преломлявшейся в его психике «декадента». Талант свой К. питал этой тематикой, но не имел сил развернуть ее в большой форме. Поэтому К. сильнее в новелле, ставшей модной в ту эпоху «short story», чем в романе, к-рый у него «новеллистичен». Сборники новелл К. имели в свое время очень большой успех. Романы К. обнаруживают его слабость перед трудностями большой формы. Не говоря уже о первом романе, написанном в духе юношеского увлечения всеми проблемами до «проблемы пола» и проституции включительно, немногочисленные романы К. подкупают и эмоционально-нервным протестом против жестокости и ужасов жизни, но ни глубиной социологического анализа, ни достоинствами большой эпики не блещут. Поэтому в настоящее время они совсем забыты, кроме разве «The Red Badge of Courage», «George's Mother» (Мать Джорджа, 1896), «Active Service» (На действительной службе, 1899); новеллы же читаются и переводятся и поныне.

Библиография: I. Алый знак доблести, Цикл рассказов «Маленький полк», Повести, перев. А. В. Кривцовой и Евг. Ланна, вступит. ст. Евг. Ланна, предисл. Дж. Конрада, «ЗИФ», М.—Л., 1930 (там же библиография оригинальных изданий—14 назв.); Бог юности (рассказы), перев. Н. Камионской, с предисл. Рут Кеннель, изд. «Огонек», М., 1929. «The little Regiment and other Episods of the American Civil War», 1896, переиздано в Лондоне в 1916 под загл. «Pictures of the War»; «The Third Violet», 1897; «The open Boat and other tales of Adventures», 1898; «The Monster and other stories», 1899; «Wounds in the Rain, war stories», 1900; «Whilomville stories», 1900; «Great Battle of the World», 1901.

II. Boez Th., A study in American Letters, 1924; Conrad J. N., Notes on Life and Letters; Beer, Biography of St. Crane; Garland H., St. Crane as I knew him, «Vale Review», April, 1914; Wells H. C., St. Crane from an english standpoint, «North-American Review», Aug., 1900; The Letters of J. Conrad to Stephen und Cora Crane, edited by Carl Bohnenberger and Noman Milchel Hill. Статья об этой переписке в «The Bookman», 1929, V, VI. *Р. К.*

КСАВЬЕ ДЕ МЕСТР — *см. «Местр».*

КУБАЛОВ — *см. «Осетинская лит-ра».*

КУБИКОВ Иван Николаевич (псевдоним И. Н. Дементьева) [1877 —] — современный литературовед. К.—один из первых критиков, вышедших из рабочей среды (бывший типографский рабочий). До революции принимал участие в рабочем движении (меньшевик), позднее был преподавателем и лектором по вопросам лит-ры. Работы К. посвящены как отдельным историко-литературным проблемам («Рабочий класс в русской лит-ре»), так и творчеству отдельных писателей («Литературные очерки», «Классики русской лит-ры», 1930). Методологические воззрения К. представляют собой эклектическое сочетание воззрений культурно-исторической школы с марксистской фразеологией.

Не владея марксистским методом, К., установив влияние одного автора на другого, не умеет правильно объяснить его; анализы стиля, даваемые подчас К., не выходят за пределы импрессионистских оценок. Одним из первых выступив против Переверзева, К. однако критиковал методологию последнего с позиций, далеких от точки зрения диалектического материализма. Так, правильно возражая против свойственного Переверзеву игнорирования политической надстройки, К. впадал в противоположную крайность, совершенно игнорируя ее детерминированность социально-экономическим базисом. Отсюда у него постоянная подмена четких классовых характеристик писателей расплывчатыми квалификациями: Тренев — «представитель демократической интеллигенции», Серафимович—«старый писатель-общественник» и т. д.

Представляя некоторую относительную ценность на начальном этапе формирования марксистского литературоведения, работы Кубикова в настоящее время научного значения не имеют.

Библиография: Брейтбург С. М., Основные противоречия «социологического метода», «Русский язык в советской школе», 1929, I; Кубиков И. Н., Несколько замечаний по поводу статьи С. Брейтбурга, там же, 1929, III; Брейтбург С. М., Принципиальный ответ на разрозненные замечания (Еще о «социологическом методе»), там же, 1929, III; Федосеев Г., Эклектизм под маской ортодоксальности, «Печать и революция», 1930, I.

Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, под ред. Н. К. Пиксанова, изд. 4-е, Гиз, М.—Л., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАХН, М., 1928. *А. Т.*

КУБОФУТУРИСТЫ — *см. «Футуризм».*

КУДИРКА [Vincas Kudirka, 1858 — 1899]—один из видных литовских писателей и публицистов конца XIX века. К. — основоположник реализма в литовской лит-ре.

Главные произведения Кудирки — сатиры на царских «начальников» и чиновников: «Viršininkai», «Censuros klausimu» и др. Он также автор ряда стихов и басен социального характера («Laisvos valandos») и многочисленных очерков, фельетонов и статей, печатавшихся под общим названием «Tevynės vardai» в основанном и редактировавшемся К. журн. «Varpas». Как в художественных, так и в публицистических произведениях К. выступает идеологом либеральной части кулачества, его интеллигенции и нарождающейся литовской буржуазии. Он известен также своими переводами из Адама Мицкевича, Шиллера, Байрона и мн. др.

Библиография: I. Vinco Kudirkos raštai (собр. сочин.), 7 тт., Тильзит, 1909.
II. Юбилейный номер журнала «Varpas» за 1924; Jeimanta A., Kudirka; Rimka A., Kudirka savo raštuose; Tumas J., Kudirka — Kapsas, и ряд статей в литовских периодических изданиях. *Б. П.*

КУДРУН (Kūdrūn, измененное в верхненемецком яз. англо-фризское имя Gūdrūn)— героиня одноименного средневекового немецкого эпоса, составленного ок. 1240 в Австрии, но сохранившегося только в рукописи начала XVI в. Тематически эпос распадается на два самостоятельных сюжета— историю Хильды, матери К. (сюжет похищения невесты переодетым купцом-королевичем) и историю К. (сюжет—королевна-полонянка, превращенная в рабыню злой хозяйкой и освобожденная прибывшими из-за моря родичами), к-рым предпослана в качестве Vorgeschichte история отца Хильды—Хагена (сюжет — похищение сказочной птицей отрока и его воспитание на таинственном острове).

Совпадение отдельных элементов первого сюжета с сагой о вечной битве Хёгни и Хедина из-за похищенной Хедином дочери Хёгни—Хильды, огромное значение в развитии сюжетов обоих эпизодов, приобретаемое морским пейзажем и морскими набегами, наконец характер имен собственных — все это заставляет исследователей искать родины эпоса в Фрисландии и видеть в нем отображение дофеодальной эпохи викингов; делались попытки, в настоящее время отвергаемые, связать эпос с солнечными мифами Эдды.

В том оформлении, в к-ром он дошел до нас, эпос о К. являет все черты поздней шпильманской поэзии, в значительной степени обслуживавшей крестьянство. Отсюда своеобразное наслоение на первоначальный образ К. — гордой в величайшем унижении, непокорной королевны дружинного эпоса — черт кроткой страдалицы, смиренной и долготерпеливой рабыни, роднящих ее с Золушкой *(см.)* и другими героинями народной сказки; отсюда обилие песенных (песни о полонянке и освобождающих ее родичах) и сказочных реминисценций и типичное для шпильманов прославление скоморошества в первом эпизоде; отсюда наконец многочисленные формальные соприкосновения эпоса о К. с Нибелунгами (строфа К. отличается от строфы «Нибелунгов» наличием лишнего ударения в 4-й строке и спондеической рифмой в 3-й и 4-й строках).

Библиография: I. Перев. на современный немецкий яз. K. Simrock; см. также *«Эпос»*.
II. Panzer, Hilde — Gudrun, 1901. *R. S.*

КУЗМИН Михаил Алексеевич [1875—]— поэт и беллетрист. Р. в Ярославле в дворянской семье. Детство провел в Саратове; с 1885 жил в Петербурге, где учился в гимназии, а затем в консерватории. Совершил длительное путешествие в Италию и Египет. По возвращении сблизился со старообрядцами, с к-рыми ездил в поисках древних икон по северным губерниям. В печати выступил лишь в 1905. Творчество К. знаменует процесс буржуазного перерождения дворянской интеллигенции XX в. Оно выражает собой экспансию в область искусства буржуазно-помещичьего блока эпохи буржуазного подновления царизма (столыпинщина), блока, восторжествовавшего после 1905, стремившегося к всестороннему использованию своего положения, к утонченному наслаждению жизнью, к художественной сублимации своего бытия, к эстетизации своего быта, вариант к-рого и представляет «кларизм» К. Отталкиваясь от упадочно-дворянского символизма и импрессионизма, К. противопоставляет им тенденции кларизма (см. его декларативную статью «О прекрасной ясности» в журн. «Аполлон», 1910, № 4). Искусство для К. уже не религиозное священнодействие, как у символистов, а «веселое ремесло», требующее рационального оформления художественной материи, строгой логической оправданности каждой композиционной детали. Поэзия К. реализует классические принципы раздельности (отчетливости, меры, строя), гармонии, равновесия формы и содержания. Для нее характерны размеренные периоды, господствует классический размер стиха—4-стопный ямб. Стих К. не напевен; его свободные стихи близятся к разговорной речи, имеют характер интимной непринужденной беседы. К. выдвигает классический принцип четких границ жанров: «...в рассказе пусть рассказывается, в драме пусть действуют, лирику сохраните для стихов». Проза у К. вновь приобретает повествовательный характер, ситуация господствует над типажем, нет описания деталей среды, быта, обстановки, если они не необходимы для хода действия. Психологизм вытесняется фабульностью, развитием занимательной интриги авантюрного романа, преобладает изображение внешних событий и предметов. К. восстанавливает начало пластической формы, предметности. Если импрессионизм растворял вещи в потоке ощущений, а символизм изображал их лишь как означения потустороннего, то Кузмин выдвигает значимость вещно-предметного мира самого по себе, самоценность материального, телесного, конечного, в связи с чем в его поэзии большую роль играет натюрморт, «дух мелочей прелестных и воздушных». Психика деклассирующегося дворянина, захватываемого в орбиту буржуазного мира, влекуще-

го, но во многом еще чуждого, закрепляется у К. также в образах героев его авантюрных повестей (Лебеф, Фирфакс, Элевсипп и др.). Характерные их черты: сильное чувство жизни, всепоглощающая жажда наслаждений, постоянная готовность к авантюрам, но в то же время отсутствие свободного почина, организующей воли, полагания каких-либо целей; действование по чужой воле, пассивное отдание себя потоку случайностей, направляемых роком, влекущих их от мирного старозаветного жития в пеструю смену новой кипучей жизни. К. выражает психологию буржуазного виверства рантьерского типа «буржуазной аристократии» и т. п.

Основным мотивом творчества К. является радостное приятие и утверждение мира в его данности («Все, что случается, то свято»), беспечное, изощренное и жадное наслаждение жизнью, тяготение к «земному», «языческому», чувственному («Веселой легкости бездумного житья, /Ах, верен я, далек чудес послушных, Твоим цветам, веселая земля!»). Значительное место занимает у К. тема любви, к-рая трактуется уже не как мистическое переживание в духе символизма, но как чувственная эротика, часто извращенная (апология гомосексуализма в повести «Крылья») и т. п.

Наиболее характерна и значительна стилизаторская линия творчества К. Он черпает сюжетику и образность из мира александрийской культуры, Рима эпохи упадка, Византии, XVIII в. во Франции, Италии, оттоманского Востока и т. д. Особенно показательно его тяготение к XVIII в., к Рококо. В стихах и пьесах К. часты мотивы и образы пасторали, идиллии, популярной в XVIII в. анакреонтики, мифологические образы, трактованные как изящные украшения во вкусе Рококо, восточная экзотика в духе балетов XVIII в. Перекликаясь с живописью Сомова, художников «Мира искусства», К. погружается в мир арлекинад, фейерверков, маркизов, любовных затей. Его поэзия усваивает



ВЕСНА

Судейкин. Иллюстрация к «Курантам любви» Кузмина

легкость, жеманность, всезаполняющий дух утонченной эротики Рококо, стилю к-рого соответствует и палитра эпитетов К. Наряду с этим главным руслом творчества у К. намечен ряд романов, рассказов, носящих совершенно иной характер («Нежный Иосиф», «Мечтатели», «Тихий страж», «Плавающие-путешествующие» и др.). Здесь изображается современный быт буржуазных дам, чиновников, офицеров, прогоревших дворян, патриархального купечества, старообрядцев и т. д. Эта малозначительная линия творчества К. продолжает традиции романов Лескова, правда, в чрезвычайно опошленном виде.

Библиография: I. Крылья, Повесть, М., 1907 (изд. 2-е, П., 1923); Три пьесы, СПБ., 1907 (конфискованы); Приключения Эме-Лебефа, Повесть, СПБ., 1907; Сети, 1-я кн. стихов, М., 1908, изд. 2-е (т. I Собр. сочин.), П., 1915, изд. 3-е, Берлин, 1923); Комедии, СПБ., 1909; Первая книга рассказов, М., 1910; Вторая книга рассказов, М., 1910; Куранты любви, Стихи и музыка, М., 1911; Осенние озера, 2-я кн. стихов, М., 1912; Третья книга рассказов, М., 1913; Глиняные голубки, Стихи, Сочин., т. III, П., 1914 (изд. 2-е, Берлин, 1923); Покойница в доме, Рассказы, Сочин., т. IV, П., 1914; Военные рассказы, П., 1915; Венецианские безумцы, Комедия, М., 1915; Плавающие-путешествующие, Роман, Сочин., т. VI, П., 1915 (изд. 2-е, П., 1923); Тихий страж, Роман, Сочин., т. VII, П., 1916; Антракт в овраге, Рассказы, Сочин., т. VIII, П., 1916; Бабушкина шкатулка, Рассказы, Сочин., т. II, П., 1918; Девственный Виктор, Рассказы, Сочин., т. IX, П., 1918; Вожатый, Стихи, П., 1918; Двум, Стихи, П., 1918; Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро, в трех кн. (Новый Плутарх, I), П., 1919; Занавешенные картинки, Стихи, Амстердам, 1920; Александрийские песни, Стихи,

М. КузминЪ

ТРИ ПЬЕСЫ



1907

П., 1921; Нездешние вечера, Стихи, П., 1921; Это, Стихи, П., 1921; Вторник Мэри, представление в 3 ч., для кукол живых или деревянных, П., 1921; Лесок, Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой в 3 ч., П., 1922; Параболы, Стихи 1921—1922, П., 1923; Условности, Статьи об искусстве, П., 1923; Зеленый соловей, Рассказы, Сочин., т. V., изд. 2-е, П., 1923; Новый Гуль, Стихи, Л., 1924.

П. Белый А., ст. в «Перевале», 1907, №№ 6 и 10; Иванов В., ст. в «Аполлоне», 1910, № 7; Гуревич Л., Литература и эстетика, ст. «О прозе Кузмина», М., 1912; Жирмунский В. М., Преодолевшие символизм, «Русская мысль», 1916, № 12; Зноска-Боровский Е., О творчестве М. Кузмина, «Аполлон», 1917, № 4—5; Голлербах Э., Радостный путник, «Книга и революция», 1922, 3 (15); Гумилев Н., Письма о русской поэзии, П., 1923 (об «Осенних озерах»); Эйхенбаум Б., Сквозь литературу, ст. о прозе Кузмина, Л., 1924; Горбачев Г., Очерки современной русской литературы, Л., 1925.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, Л., 1928; Писатели современной эпохи, т. I, ред. Б. П. Козьмина, изд. ГАХН, М., 1928.

Б. Михайловский

КУЗНЕЦОВ Николай Адрианович [1904—1924]—пролетарский поэт, сын даниловского ткача, сам — рабочий завода «Мотор». С 15-ти лет — комсомолец и сотрудник комсомольской печати. С 1922 член лит-ых групп «Рабочая весна» и «Октябрь». В 1924 вместе с М. Голодным, Артемом Веселым и др. перешел в «Перевал». Перейдя на учобу, бросил завод, выбыл из комсомола. Покончил самоубийством в ночь на 20/IX 1924.

В формально незрелых, но глубоко искренних («Я кусочки сердца в виде строчек положу на белые листы») стихах К. отразился переход от абстрактной героики «Кузницы» к конкретному реалистическому пафосу «Октября». Вместе с Безыменским, Дорониным, Светловым и др. К. пролагает пути реалистической пролетарской лирике восстановительного периода. Стихи К. отличаются не ораторской, а интимно-говорной интонацией. Повседневные переживания и быт рабочего молодняка воспроизведены в лирике К. с особой теплотой. Даже героические темы («Радио-башня») К. умел окрашивать в свои задушевно-интимные тона.

Отрыв писателя от заводской и комсомольской среды, соприкосновение с богемой, материальная необеспеченность — все это обусловило острый кризис, приведший К. к катастрофе. Этот кризис сказался и в творчестве К. элементами болезненной романтики («Пойманный бандит»). Самоубийство К. поставило перед пролетарской общественностью во весь рост проблему деклассирования рабочего лит-ого молодняка и вызвало ряд откликов как в статьях, так и в стихах (напр. «Ночные встречи» Светлова, «О знамени и поросенке» Безыменского и т. д.).

Библиография: I. Стихи, изд. «Молодая гвардия», М., 1925; Рабочее сердце, М., 1925.

II. Бариль Л., Памяти Николая Кузнецова, «Комсомолия», 1926, III; Костерин А., Н. Кузнецов, «Рабочий журнал», 1925, II; Лелевич Г., О пролетарском литературном молодняке, М., 1926.

Г. Л.

«КУЗНИЦА» — Всесоюзное о-во пролетарских писателей (ВОПП «К.»). Вначале это была небольшая группа пролетарских писателей, к-рые в 1920, выйдя из московского Пролеткульта, образовали при открывшемся в том же году Литотделе (ЛИТО) Наркомпроса подотдел пролетарской лит-ры и стали выпускать журнал «Кузница». Название журнала перешло потом и на новый кружок. Первоначальное ядро «К.» составили московские пролеткультовцы: В. Александровский, С. Обрадович, Василий Казин, Николай Полетаев, Семен Родов, Мих. Волков, Мих. Герасимов, Гр. Санников и др., бывшие в 1919 главными сотрудниками журнала Пролеткульта «Гудки». К ним примкнули Владимир Кириллов (из петроградского Пролеткульта), Н. Ляшко, Иван Филиппченко и др. Молодой кружок вскоре становится в центре развития пролетарской лит-ры. В мае 1920 «К.» собирает на первое совещание пролетписателей до 150 участников, а осенью того же года по ее инициативе созывается уже Всероссийский съезд, на к-ром было положено начало Всероссийской ассоциации пролетарских писателей (ВАПП). «К.» привлекает в свой состав новых членов, выдвигает целый ряд талантливых художников слова. Творчество поэтов «К.» (прозаики в этот период 1920—1922 оставались на втором плане) было ярким выражением пролетарского поэтического стиля военного коммунизма, с его пафосом крушения старого мира, с его повышенным чувством интернационализма и коллективизма, с его культом труда и индустрии, с его революционной романтикой, символичностью и абстрактностью.

Однако уже тогда в «К.», являвшейся подлинным сгустком лучших сил пролетарской поэзии, намечался отрыв от повседневной политической практики пролетариата и его партии (достаточно сравнить поэзию «кузнецов» с поэзией Демьяна Бедного того же времени, чтобы убедиться в этом), тенденция, связанная с непреодоленным до конца влиянием А. Богданова *(см.)*. Эта тенденция углубила и обострила трудности, возникшие в связи с переходом от гражданской войны к восстановительному периоду и необходимостью коренной творческой перестройки. «К.» не сумела остаться в авангарде пролетарского лит-ого движения на новом этапе. Ее крупнейшие поэты — Кириллов и Герасимов — «не приняли» нэпа и вышли из партии. В их творчестве, а равно и в поэзии Санникова, Обрадовича, нэп освещается как гибель революции. Абстрактно-символистические позиции превращаются в тормоз дальнейшего движения пролетлитературы. Одновременно «К.» отрывается от низового рабочего лит-ого движения, выдвигая кастовую идею включения в пролетписательские организации только вполне созревших и выявивших себя мастеров слова. Это приводит к расколу «К.» и к созданию новой группы пролетписателей «Октябрь» *(см.)*, возглавившей пролетарское лит-ое движение на новом этапе и осуществившей переход от своеобразного революционного «символизма» к реалистическому показу действительности в эпоху строительства социализма.

В ответ на опубликование платформы Октября», ставшей творческим знаменем пролетарской лит-ры восстановительного ериода, «К.» выступила с пространной деларацией («Правда», 1923, № 186). В реакционной статье № 1 «Кузницы» за 1920 «К.» ставила себе скромные цели пока чисто чебного характера. Декларация 1921 («Кузница», № 7) стоит в сущности еще на прежей позиции, лишь конкретнее определяя адачи и содержание поэтической «учобы». В декларации 1923 «К.» провозглашает переод от учобы к наступлению по всему фрону искусства, назвав свою платформу «красым флагом». Вместо школы ученичества «К.» называет себя «ударным отрядом на пеедовых позициях идеологического и художественного фронта» в борьбе за «дело крепления диктатуры и осуществления рабоче-крестьянской демократии на путях к оммунистическому о-ву». От критического преодоления, изучения и усвоения «К.» пеходит к отрицанию и ниспровержению буржуазного искусства в лице символизма, футуризма и имажинизма и вместо него декларирует пролетарское искусство большого монументального стиля. Эта декларация была равнодействующей инерции абстрактно-символического этапа и уступок требованиям нового этапа и как половинчатый документ была сметена живым лит-ым развитием. Творческое отставание и организационные ошибки «К.» в 1923 — 1924 нашли себе дополнение в литературно-политических ошибках: нередкое блокирование с А. Воронским против ВАПП (см. участие «Кузницы» в специальной конференции совместно с «Перевалом» осенью 1924 года, конференции, ставившей целью создание антиВАППовского блока на основе отрицания массового характера пролетписательских организаций).

Чрезвычайно медленно совершалась творческая перестройка «кузнецов» в соответствии с задачами строительного периода революции. Только в 1925 — 1926 появляются произведения писателей «К.», знаменующие изживание творческого кризиса «К.» и приближение к общим творческим позициям пролетарского лит-ого движения. В осуществлении этой перестройки решающую роль сыграло прозаическое крыло «К.», отодвинутое на задний план в 1920 — 1924 и сейчас занявшее ведущее положение в «К.»: Ф. Гладков, Н. Ляшко, В. Бахметьев и др. Эта перестройка, хотя и запоздалая, привела и к организационному оживлению «К». «К.» издает «Рабочий журнал» [с 1924], затем «Журнал для всех» [с 1927], «Пролетарский авангард» [с 1929]. В нее входят новые силы: Г. Никифоров, Ф. Березовский и др.; вокруг нее группируются кружки рабочего молодняка: «Твори», «Рабочая весна», «Вагранка», «Коллектив имени Неверова» и др. Примыкают к ней национальные группы, открываются кружки в провинции. От обычных занятий в форме чтений «К.» переходит на работу по секциям: критической, прозаической, поэтической, кино-драматической. «К.» открывает литературно-художественные мастерские, кружок очеркистов и т. д. На московском совещании примыкающих к «К.» пролетарских писателей в мае 1928 было решено все существующие группы «К.» объединить во Всесоюзное о-во по принципу индивидуального членства и с правом добровольного объединения членов в кружки и группы. Устав О-ва был утвержден в январе 1929. К этому же времени была разработана новая декларация, утвержденная на I Всесоюзном совещании О-ва в апреле 1930, отражающая взгляды «К.» на пролетарское искусство и его роль в эпоху индустриализации и социалистической реконструкции СССР. Стилем пролетарского искусства провозглашается реализм как «реализм пролетарской борьбы», как «энергия пролетариата в битвах за свое самоутверждение, за социалистическое переустройство о-ва, за коммунистический мир». Совещание в обширной резолюции намечает меры к развитию «К.» в массовую организацию широких рабочих писательских сил, объявляет мобилизацию всех членов О-ва, учитывая обострение классовой борьбы в стране и необходимость большевистской непримиримости в деле обороны пролетарского искусства от влияния враждебных ему идеологий правого оппортунизма и «левых» загибов, выражает свое отношение к попутчикам и крестьянским поэтам, устанавливает свое понимание творческих путей пролетарской лит-ры и высказывается за консолидацию всех пролетарских литературных организаций. В мае 1928 — на Всесоюзном съезде пролетарских писателей — «Кузница» вошла в состав образованного этим съездом Всесоюзного объединения ассоциаций пролетарских писателей (ВОАПП) на правах самостоятельного члена, наряду с республиканскими ассоциациями.

Однако массовой организацией «К.» стать все же не удалось. Это объясняется рядом причин. С одной стороны, творчество «кузнецов» крайне пестро: в «К.» объединились писатели с различными художественными методами и даже различной классовой природой: художники школы «психологизма» — Бахметьев и отчасти Никифоров, — романтик и публицист Гладков, очеркист-бытописатель Жига, мелкобуржуазный романтик Низовой, ряд крестьянских писателей, Волков и др. Это не позволяет говорить об едином творческом облике «К.». Долгая борьба «К.» с ВАППом и РАППом приводила в ряды «К.» писателей, тяготеющих к «К.» исключительно по признаку несогласия с литературно-политической или организационной линией РАППа, творчески же совершенно несхожих между собой. Часть «кузнецов», хотя и обладала рабочими корнями, долго изживала меньшевистские предрассудки (Бибик, Ляшко) Наконец традиция кастового взгляда на пролетписательскую организацию как на группу только зрелых художников на

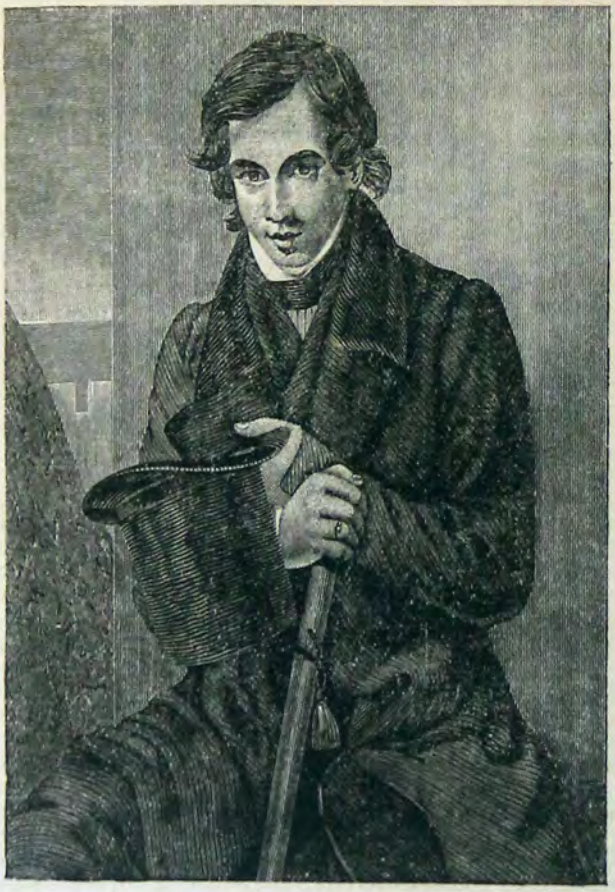
практике тормозила превращение в массовую организацию. Все это мешало и осуществлению курса на консолидацию и вхождению «К.» в РАПП. Новый этап пролетарского лит-ого движения обнаружил ошибочность прежних установок «К.». В октябре-ноябре 1930 произошел раскол. Обе части, на к-рые распалась «К.», подали заявление о вступлении в РАПП, куда и были приняты после предварительной чистки. Группы «Кузницы» в настоящее время существуют на правах творческих группировок при местных АПП.

Библиография: I. «Кузница», 1920 — 1921; «Рабочий журнал», 1923 — 1925; «Журнал для всех», 1928 — 1929; «Пролетарский авангард», 1930; сб. «Твори», «Земля и фабрика», «Рабочая весна», Антология «К.» вышла в издании ФОСП в 1930.

II. Декларация писателей и поэтов группы «Кузница», «Кузница», 1921, VII; Якубовский Г. В., Практика и теория в творчестве «Кузницы» как проблема материалистического искусства, «Красная новь», 1923, VI; Ингулов С., На ущербе, «На посту», 1923, I; Его же, О живом человеке, «На посту», 1923, IV; Воронский А. К., О группе писателей «Кузница», в кн. его «Искусство и жизнь», М., 1924; Троцкий Л. Д., Литература и революция, ч. 1, гл. VI, изд. 2-е, Гиз, М., 1924; Лелевич Г., Творческие пути пролетарской литературы, М., 1925, стр. 27 — 34; Наказ делегату «Кузницы», входящему в комиссию по вопросам пролетарской литературы в Политбюро ЦК РКП(б), «Рабочий журнал», 1925, III; Родов С., Организация пролетарской литературы, изд. БАПП, 1925; Горбачев Г., Два года литературной эволюции, Гиз., Л., 1926, стр. 64 — 79, 89 — 101; Якубовский Г., Литературные портреты писателей «Кузницы», Гиз., М., 1926; Родов С., В литературных боях, «Жизнь и знание», 1926; Коган П., Пролетарская литература, Иваново-Вознесенск, 1926; Задонский М., Вопросы объединения, «Журнал для всех», 1929, II; «Кузница», Всесоюзное общество пролетарских писателей, изд. ВОПП, «К.», М., 1929 (Материалы о целях и организации о-ва); Полонский В. П., Очерки литературного движения революционной эпохи, изд. 2-е, Гиз., М., 1929, стр. 51 — 55; Литературные манифесты: От символизма к Октябрю, Сборник материалов, подготовили к печати: Н. Л. Бродский и др., изд. 2-е, М., 1929; Серебрянский М., Романтика медиумов (О декларации «Кузницы»), «На литературном посту», 1929, XXIII (Декларацию см. в «Лит-ой газете», 18/XI 1929, № 31); Черняв ский Е., За реконструкцию пролетлитературы (О разногласиях «Кузницы» и РАППа), «Журнал для всех», 1929, XI; Якубовский Г. В., Писатели «Кузницы», М., 1929, Саянов В., Современные литературные группировки, изд. 2-е, Л., 1930, стр. 109—111; Жига И., За пересмотр и перестройку, «Литературная газета», 24/X 1930, № 49. *См. также ст. об отдельных писателях «Кузницы».* *Е. и Л.*

КУЗЬМЫЧ — *см. «Украинская лит-ра».*

КУКОЛЬНИК Нестор Васильевич [1809 — 1868] — русский драматург и беллетрист. Учился в нежинском лицее, был учителем русского яз. и словесности, служил в министерстве финансов и в военном министерстве. Дебютировал в лит-ре в 1833 «драматической фантазией» «Торквато Тассо», за которой последовал длинный ряд его пьес и повестей.



Брюлов. Н. В. Кукольник

В творчестве К. получили чрезвычайно рельефное выражение те патриотически-националистические настроения, которые были так характерны для зажиточных слоев русской буржуазии в эпоху 30-х годов и которые обусловливались подъемом ее политического самосознания под эгидой николаевской монархии, покровительствовавшей «отечественному» капитализму. Вместе с поэтом Бенедиктовым и прозаиком Лажечниковым драматург К. является одним из вождей русского буржуазного романтизма. Как и автор «Ледяного дома», К. был одним из канонизаторов историко-патриотического жанра, прославляющего величие русского «народа» в самые критические моменты его истории. В этом плане особенно характерна пьеса К. «Рука всевышнего отечество спасла», с чрезвычайной выспренностью изображавшая избрание на престол Михаила Романова. Драма эта была поставлена в 1834 и произвела такой огромный эффект, что критиковавший ее «Московский телеграф» Н. Полевого за этот «антипатриотический» выпад подвергся правительственному запрещению (до нас дош-

ла язвительная эпиграмма современника: «„Рука всевышнего“ три дела совершила: отечество спасла, крест автору дала и Полевого задушила»). Написанная годом позже, драма К. «Князь Михайло Васильевич Скопин-Шуйский» еще сильнее подчеркнула националистические тенденции его классовой группы.

Драматические фантазии К. («Торквато Тассо», «Джакобо Санназар», «Джулио Мости» и мн. др.) по своей структуре сходны



Дезарно. Иллюстрация к драматической фантазии Кукольника «Иоанн Антон Лейзевиц» [1837]

с его патриотическими драмами, изобилуя патетическими монологами, обильными метафорами, антитезами и пр. Защищая в большинстве своих «фантазий» идею чистого искусства, К. отнюдь не оказывается в противоречии со своими политическими убеждениями. Характерно, что избранная им тема о трагической судьбе Тассо разработана в соответствии с буржуазным генезисом его творчества. «Французы—классики и рады бы вклеить Тассо в трагедию,— писал по этому поводу еще Н. Полевой,— но как? Ведь он не король и не принц! и кто тут будет герой? Тассо — мещанин! не годится...» Пламенная защита Тассо чистого искусства ни в коей мере не исключала, по К., того, что в тех случаях, когда отечество потребует от поэта служения себе, последний должен настроить свою лиру на торжественно-патриотический лад.

Слава К. была недолговечна; уже Белинский сурово осуждал риторику его драм. В 40-х годах — эпоху окончательного разложения романтизма и утверждения «натуральной школы»—К. вместе с Марлинским и Бенедиктовым делается объектом насмешек передовой критики. Одна из наиболее язвительных оценок драмы «Генерал-поручик фон Паткуль» принадлежит молодому Тургеневу; Достоевский пародировал «фантазию» «Джакобо Санназар» в своей «Неточке Незвановой».

Перу К. принадлежат кроме пьес несколько романов и множество рассказов, проводивших в историко-бытовом плане те же тенденции, но не пользовавшихся и малой долей популярности его драматургии.

Библиография: I. Повести и рассказы, т. I и II, СПБ., 1843; Сочинения, 10 тт., СПБ., 1851—1853; Исторические повести, 6 кн., СПБ., 1886.

II. Скабичевский А., Сочинения, т. II (ст. «Наш исторический роман в прошлом и настоящем»); Панаев И., Литературные воспоминания, Сочин., т. VI; Полевой Н., Очерки русской литературы, ч. 4, СПБ., 1839; Записки Глинки, М., 1871; Сакулин П. Н., Русская литература, ч. 2, М., 1929.

III. Мезьер А., Русская словесность с XI по XIX ст. включит., ч. 2, СПБ., 1902. *А.*

КУКУКЧИН Мартин [Kukučin, 1860—1929] — псевдоним словацкого писателя Матвея Бенцура. Происходит из обедневшей земанской (помещичьей) семьи. Начав свою лит-ую деятельность с середины 90-х гг. в эпоху господства романтико-идеалистического течения в словацкой лит-ре, К. первый повел борьбу за реализм. Им написано свыше 50 рассказов, ряд очерков, повестей и романов. Из его произведений наиболее значительными являются: «Мишо» [1892], «Dies irae» [1893] и романы «Дом на косогоре» [Dom v strani, 1903], «Мать зовет». Темы его произведений весьма разнообразны. В первых своих рассказах и повестях К. зарисовывает жизнь и быт оравских и липтовецких деревень, среди к-рых долгое время жил, затем после переселения на далматский остров Браче К. пишет романы из хорватской жизни, а живя в Южной Америке — роман из жизни далматских переселенцев в Америке. Эта пестрая тематика скрепляется у К. проповедью сохранения первоначальной «народной чистоты» быта патриархальной деревни, распадающейся под напором капиталистической стихии. Типичный мелкий буржуа, К. противопоставляет надвигающемуся капитализму «народность». Капитализм гибелен, он разрушает семью, заставляет словаков, хорватов, русинов бросать родину и денационализироваться.

Многие произведения К. переведены на сербский, чешский и итальянский языки.

Библиография: II. Prakak A., Martin Kukučin, «Sõõv. Pojlady», 1928, VI; Novak A., Prebleohie dejiny česke literatury, Olomauc, 1922. *М. С.*

КУЛАЕВ Созырыко — один из крупных современных прозаиков Осетии, член ВКП(б), секретарь ЮгосАППа, автор перевода на осетинский яз. «Молодой гвардии», один из первых зиуовцев (зиуовцы—осетинские пролетписатели; зиу — «коммуна»). Своим рассказом «Любовница» он поднял осетинскую прозаическую лит-ру на большую высоту. «Стальным гигантом» К. открыл в осетинской прозе новую страницу. Характерные

черты творчества К. — реализм, тематическая сращенность с проблемами социалистического строительства на всех его участках: культурном («Школа Мусса»), индустриализации (поэма «Сегодня»), коллективизации («Афсан-Уаиг») и др. К. не чужда и тематика прошлого, он обрабатывает также мотивы «народного» эпоса Осетии, но и здесь остается новатором; он не только не затушевывает, а, наоборот, старается выявить социальные мотивы народного эпоса. Правда, в этой области Кулаев пока слаб, он не совсем еще освободился от влияния русской классической лит-ры, являющейся буквально воспитательницей всей плеяды дореволюционных осетинских писателей, воспевавших «общегорских», общенациональных героев («Песнь Тотрадза»). Отсюда и «теоретические» промахи К., некритическое восприятие лит-ого наследия прошлого; берясь за переоценку чуждых или устарелых элементов осетинской лит-ры, писатель сам подпадает под их влияние и объективно становится проводником чуждых пролетариату теорий в осетинской лит-ре. Это стало сказываться и в художественных произведениях писателя. Последние рассказы его, более совершенные по форме, менее значительны по содержанию.

Библиография: I. Литературный журнал «ЗИУ», сб. рассказов «Taurcehtce», Цхинвали, 1928; Литературный журнал «Fidiog».

II. «Известия Осетинского нучно-исследовательского института краеведения», вып. II, ст. Г. Г. Беноева; Журн. «Fidiog», 1929, № 4, ст. А. А. Тибилова «Стальной гигант» Кулаева. *А. Болаев*

КУЛАХМЕТОВ Гафур [1881—1918] — татарский революционный драматург. Будучи учителем в Пороховой Слободе в Казани, с 1902 начал общение с рабочими, принимал участие в подпольных кругах большевиков, был ближайшим другом и соратником известного татарского большевика Х. Ямашева (редактора первой татарской большевистской газеты «Урал» в 1907). Лит-ую деятельность начал в период революции 1905. Первая его пьеса «Ике фикир» (Две мысли), полусимволически изображавшая борьбу двух идей—красной и черной, борьбу, кончающуюся победой «красной мысли» — пролетарской революции,—до Октябрьской революции была запрещена цензурой. Также не были разрешены цензурой пьесы «Кем гаепле» (Кто виноват) и «Абу-Джехль» (последнюю — антирелигиозную по содержанию—изъяли из типографии, где она была уже наполовину набрана).

В напечатанной в 1908 пьесе «Яш гумр» (Молодая жизнь) изображена жизнь революционной молодежи. Кроме того К. написано несколько рассказов и газетных статей.

В своих произведениях Кулахметов, отражая борьбу пролетариата в революции 1905, дает правильную оценку соотношению классовых сил.

К. справедливо может именоваться первым татарским пролетарским писателем. *С.*

КУЛАЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА (русская).—В отношении деревенск. лит-ры послеоктябрьская критика до последних лет в большинстве своем обнаружила недостаточно дифференцированный классовый подход. Все деревенские писатели, вне зависимости от того, какую классовую группу они по генезису своего творчества представляли (беднота и середнячество или кулачество), попадали фактически в единое русло крестьянской литературы. Школьные пособия, хрестоматии еще до самого последнего времени не проводили грани, отделяющей от бедняцкой и середняцкой крестьянской лит-ры лит-ру деревенско-буржуазную.

С особенной остротой вопрос этот стал на рубеже реконструктивного периода нашего строительства, когда реакционно-патриархальные тенденции части деревенской литературы оказались уже явно направленными на защиту лапотной, кабальной Руси против первых же мероприятий по реконструкции сельского хозяйства. Оживление откровенно реакционных тенденций в деревенской литературе как раз совпало со временем активизации кулачества на селе [1927], сопровождавшейся несдачей хлеба государству, террористическими актами и т. п. и являвшейся решительной классовой контратакой кулачества в отношении социалистических мероприятий в сельском хозяйстве, в деревенском быту. Естественно, что лозунг уничтожения кулачества как класса во всей остроте поставил вопрос о противоположности крестьянской и кулацкой лит-р. Надо отметить впрочем, что лит-ые споры предшествующего периода в этой области активно подготовляли те решения, к-рые были приняты О-вом крестьянских писателей (ВОКП) на пленуме в ноябре 1929. Решения эти подчеркивали, что крестьянской может называться лишь «лит-ра, отражающая интересы основных крестьянских масс на путях к социализму». Эти решения категорически отмежевывали от революционной крестьянской лит-ры лит-ру, выражающую реакционно-патриархальные тенденции, кулацкую, справедливо рассматривая ее как деревенский отряд буржуазной лит-ры. Докладу по вопросу о К. л. было противопоставлено выступление (фактически содоклад) В. Полонского, на основных тенденциях к-рого приходится остановиться, т. к. последний является основным лидером классово-смазанного, по существу правооппортунистического подхода к крестьянской литературе, защитником «единства» этой литературы. Полонский и его сторонники проходят фактически мимо грандиозных реконструктивных процессов в деревне, мимо нового качества этих процессов. Основного — борьбы двух производственных укладов (нового — колхозно-социалистического — и старого — индивидуально-накопительского, патриархального)—они не учитывают, классовую борьбу в деревенской художественной литературе снимают путем подмены классового анализа литературных явлений локальным, географическим признаком. Отсюда следующее определение ими крестьян-

ского писателя: «Крестьянским писателем, по моему мнению, следует называть такого писателя, в творчестве к-рого, в художественных образах к-рого выражается мироощущение, характерное именно для человека, выросшего в деревне, выражающего взгляд на мир деревенский, а не городской, мироощущение к-рого оформилось в производственных условиях сельскохозяйственных, а не индустриальных, в подходе к-рого к миру сказывается точка зрения человека, имеющего дело не с фабричными корпусами, а с землей, не с промышленностью, а с природой, не с городом и пролетарской коллективистической психологией, а с деревенской, в значительной степени индивидуалистической, пока еще мелкохозяйственной и собственнической». Какого писателя в эту алгебраическую формулу ни подставить, он окажется крестьянским писателем, вне зависимости от его классовой идеологии.

Под крестьянским писателем мы разумеем писателя, выражающего с той или иной степенью приближения (но не слияния еще в настоящий момент) к пролетарской идеологии, с той или иной степенью мелкобуржуазных шатаний, специфической для новой деревни системой образов—волю крестьянства к социалистическому переустройству хозяйства, быта, сознания. Само собою разумеется, что реакционно-патриархальная (кулацкая) лит-ра должна быть отнесена к лит-ре буржуазной.

Подчеркивая противоположность бедняцкой и середняцкой крестьянской лит-ры и лит-ры сельской буржуазии, необходимо учитывать и диалектический момент связи между ними: поскольку мелкое товарное хозяйство «химически» (Ленин) выделяет капитализм, поскольку в мелком товаропроизводителе борются «две души»—собственника и труженика, постольку в творчестве середняцких и даже бедняцких крестьянских писателей закономерно заключается наряду с тенденциями социалистического развития деревни и возможность проявления некоторых буржуазных тенденций. Социалистическое наступление пролетариата в деревне, перспектива абсолютного перевеса социалистических элементов над индивидуальным сектором в деревне неизменно усиливают бешеное сопротивление классового врага. В деревне еще кипит острая классовая борьба. Коренная социалистическая переделка всей экономики деревни, сплошная коллективизация и ликвидация кулачества как класса обусловливают победу социалистических тенденций в творчестве крестьянских писателей, сопротивление к-рым одновременно порождает контрреволюционные кулацкие вылазки, разрывая всякую связь между бедняцко-середняцкой колхозной и К. л.

К К. л. должны быть отнесены в полной мере Клюев *(см.)*, Клычков *(см.)*, в значительной степени Есенин *(см.)*, Орешин *(см.)*, Шишков *(см.)* и др. Отличие приходится устанавливать в соответствии с сохранением полностью выраженной, «чистой» кулацкой идеологии в одних случаях и значительной деклассацией, потерей классового «чистого» вида творчества—в других. Мы убедимся в том, что перечисляемые ниже черты, характеризующие художественную К. л., в отдельности свойственны целому ряду писателей, к-рых критика не отбрасывает сейчас в кулацкий стан, но творчество к-рых стоит на грани крестьянской (точнее скажем—середняцкой) и К. л. Только дальнейшее их развитие даст возможность выяснить глубинные классовые корни их творчества.

Кулацкое творчество отмечено следующими специфическими, характерными чертами:

1. Националистическая окраска с откровенной «благоговейной» идеализацией старой Руси, ее традиций, ее иерархических установлений, ее «душевности» в отношении «меньшого брата», служащих фактически моральным прикрытием методов закабаления. Российское противопоставлено советскому. Великодержавный шовинизм облечен в форму лирических ламентаций. Панегиризм в отношении Руси («Все прошлое прекрасно и любимо»—Орешин) противопоставлен «бездушному» СССР, всему нашему строительству.

2. Пролетариат, опираясь на бедноту, преодолевает колебания середняка, руководит широчайшими массами крестьянства и организует их на борьбу против капиталистических элементов деревни. Пролетарский г о р о д идет в деревню, г о р о д переделывает экономически-политическими мероприятиями крестьянское сознание. Естественно, что ненависть кулацких писателей к современности сконцентрирована особенно ярко именно в ненависти к городу (по Клычкову напр. город—порождение сатаны, почва здесь утрамбована чугунным сатанинским копытом; Орешин стремится средь полей и лесов «отдохнуть от неласковых дней, и от шума больших городов, и от звона железных оков»).

3. Город угрожает кулацкому накоплению, кладет предел ему железом, машиной. Ненависть кулацких писателей к последним исключительна (у Клюева стих. «Железо»—символический приговор современности, стонущей «от железной пяты безголовых владык»; в книгах Клычкова «железный чорт» специально призван символизировать современность; «Как ярый спрут ползет по свету слепая мертвенная сталь»—Орешин).

4. Последовательно и закономерно ополчаясь на все, что сдвигает патриархальные устои как базу кабальных производственных отношений, эти писатели отрицают науку как величину враждебную, противопоставляя ей душевность и «избяную мудрость».

5. Всему этому враждебному комплексу противопоставляется нетронутая, девственная природа—«божья» природа. В этом смысле весьма характерно изображение почти всеми кулацкими писателями пейзажей церковными, религиозными приемами. Этот

своеобразный пантеизм политически, классово расшифровывается достаточно легко: все от бога,—как природа, так и зависящие только от нее (так хотят представить кулацкие писатели) человеческие отношения; божья природа дает удачу, отмечает удачника (накопителя, кулака); нерушимость одного—залог нерушимости другого.

6. Яро защищая, трогательно живописуя святость, душевность, уютность патриархального уклада, К. л. выпячивает свой основной социальный вывод: бесклассовость деревенского (понимать, конечно, надо расширительно) общества. Нет кулаков и бедняков, а есть старательные, трудолюбивые крестьяне и лодыри, — поучает Шишков своим «Дикольче»,— и надо, чтобы люди любили и помогали друг другу. Клычков создает свою почти «философскую» систему двуипостасности мира (от бога!), где зло и добро смешаны в нужную меру, чтобы... слабые не обленились; сильных по его совету трогать не надо—пусть они друг другом занимаются; слабых же спасет опять-таки... душевная солидарность друг с другом. Орешин, хотящий «прозвенеть Российским», видит панацею от всех зол в душевности и т. д. и т. п. Душевность, человечность призваны закрепить кабальные отношения, сделать естественной кулацкую эксплоатацию.

Таковы в общих чертах основные черты К. л. (более подробно об отдельных кулацких писателях читатель узнает из соответствующих статей). К этому надо добавить еще, что творчество их всегда густо окрашено мистикой, религиозностью. Особенно характерна религиозная мистификация процессов потребления и производства (см. романы Клычкова, стихи Клюева).

Одной из боевых задач современной критики является разоблачение К. л. и сигнализирование кулацких черт у шатких по своей идеологии крестьянских писателей. (О кулацкой струе в крестьянской лит-ре эпохи феодализма и начала промышленного капитализма — *см. «Крестьянская лит-ра»*).

Библиография: Замойский П., Кнутом направо, «Земля советская», 1929, I; Полонский В., Листы из блокнота, «Новый мир», 1929, II (ответ П. Замойскому); Карпинский В., Кого же считать крестьянским писателем, «Земля советская», 1929, IV; Луначарский А. В., Крестьянская литература и генеральная линия партии, «Земля советская», 1929, VIII; Полонский В., Проблемы литературы. Кого же наконец считать крестьянским писателем, «Новый мир», 1929, X; Клычков С., О зайце, зажигающем спички (По поводу статьи О. Бескина «Бард кулацкой деревни», «Печать и революция», 1929, VII), «Литературная газета», 1929, № 24; Полонский В., Товарищ Батрак и его учитель Бескин, «Литературная газета», 1930, № 1 (38); Бескин О., Кулацкий писатель и его правозаступник Вяч. Полонский, «Литературная газета», 1930, № 1 (38); Его же, Кулацкая художественная лит-ра и оппортунистическая критика, ИКА, 1930; Батрак Ив., В чем мы расходимся с Полонским, «Литературная газета», 1930, № 3 (40), № 4 (41); Его же, Крестьянская литература к XVI съезду ВКП(б), «Литературная газета», 1930, № 25 (62); Очередные задачи ВОКП (Резолюция, принятая на ноябрьском пленуме ЦС ВОКП), «Земля советская», 1930 I; Ревякин А., На пороге новых побед, «Книга и революция», 1930, XVI; Пути развития крестьянской литературы. Стеногр. и матер. I всеросс. съезда крестьянск. писат., под ред. ЦС ВОКП М.—Л., 1930. *О. Бескин*

КУЛИЕВ Мустафа [1893 —] — тюркский критик-марксист, член ВКП (б). С первых лет советизации Азербайджана ведет ответственную партийно-советскую работу. Несколько лет подряд был наркомом просвещения Азербайджана, состоял секретарем Аз.АППа. Он вел систематическую борьбу с национализмом, с проповедью чистого искусства, с упадочничеством в области литературы. Значительная часть статей К. последнего периода посвящена пролетарской лит-ре. Правильно оценивая некоторые произведения пролетарской лит-ры, он однако недостаточно правильно вскрывает классовую сущность процессов, происходящих в пролетарской лит-ре и среди попутчиков: К. смешивает близких нам писателей попутчиков с пролетарской лит-рой.

Литературно-критическая деятельность К. распространяется также на театр и музыкальную жизнь Азербайджана; в области музыки К.—сторонник коренной реформы музыкальной культуры и перехода от восточной музыкальной техники к европейской. Кулиев несколько лет подряд редактировал литературно-художественные и педагогические журналы.

Библиография: Журн. «Инклаб ве Медениэт», 1926—1930; газ. «Бакинский рабочий», «Коммунист» (тюркский); в этих журналах разбросаны многочисленные статьи Кулиева.

А. Н.

КУЛИШ Мыкола Гурович [1892—] — современный украинский писатель и драматург. Р. в бедняцкой крестьянской семье, учился в сельской школе, затем в городском училище и в прогимназии, экстерном сдал экзамен за курс гимназии. Участвовал в империалистической войне [1915—1917]; член компартии. С 1925—исключительно на литературной работе. Был [1924—1925] членом



лит-ой организации «Гарт» *(см.)*, затем вместе с Хвыльовым *(см.)* и др. вышел из нее и стал во главе «Вапліте» *(см.)*, разделяя с руководящим ядром этой группы националистические ее тенденции (теорию «борьбы двух культур»). После самоликвидации «Вапліте» [1928] К. вместе с основным ее ядром участвует в альманахе «Літературний ярма-

рок», где эта группа, возглавляемая Хвыльовым, играла руководящую роль. Одновременно К. принимает активное участие в о-ве драматургов «Кореліс» и в работе театра «Березіль». После прекращения «Літературного ярмарка», в к-ром тенденции «Вапліте» также находили некоторое отражение, К. вместе с Хвыльовым и др. образуют новую лит-ую организацию «Пролітфронт» [1928], вошедшую в федерацию пролетарских писателей.

Произведением, сразу создавшим К. крупное лит-ое имя, была пьеса «97» [1925]. Пьеса эта, проникнутая революционным пафосом, изображает борьбу комитета незаможных селян с голодом и кулачеством в период 1920—1922. Высокая художественность, яркая правдивость образов и положений делают «97» одним из крупнейших художественных произведений революционной эпохи. Так же насыщена пафосом революции и верой в ее непреодолимость и другая пьеса К.—«Комуна в степах».

Со вхождением К. в «Вапліте» совпадает некоторое изменение в характере его творчества—переход от патетики революции к критике современного советского быта. Комедия К. «Хулио-Хурына»—сильно сгущенный шарж на советскую «провинцию». Здесь автор показывает прикрытую советскими ярлычками уездную обывательщину. Последующая трагикомедия «Народній Малахій» [1928—1929] показывает столкновение мелкобуржуазных идеалов с советской действительностью, с пролетарской диктатурой. Преобладание трагического элемента в первых редакциях пьесы, явное сочувствие автора к потерпевшему крах мелкому буржуа, наличие ряда идеологически двусмысленных положений и реплик вызвали большие споры вокруг произведений К. Особенно много споров вызвала пьеса «Мина Мазайло», в к-рой объектом комедийно-сатирической художественной интерпретации является борьба между великорусским и украинским шовинизмом в быту служилой мещанской обывательщины. Кроме некоторой искусственности положений, обусловливаемой преувеличением значения национальной проблемы для самосознания отображаемой среды, существенный идеологический порок пьесы — пропаганда национального культуртрегерства в советских условиях.

В области формальных достижений для Кулиша характерен гибкий и выразительный диалог.

Библиография: П. Хмурий В., Микола Кулиш, «Нове мистецтво», 1925, № 3; Смолич Ю., Драматичне письменство наших днів, «Червоний шлях», 1927, № 4, и др.

Ш. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури (1917—1927), том I, Харків, 1928.

Ник. Новицкий

КУЛИШ Пантелеймон Александрович [1819—1897] (псевдонимы: Вешняк Т., Кирока П., Никола М., Роман П. и др.)—известный украинский писатель, критик-публицист, историк и общественно-культурный деятель. Р. в семье мелкопоместного хуторянина. Учился в новгород-северской гимназии, был вольнослушателем Киевского университета. С 1847 К.—учитель петербургской гимназии, преподаватель университета и кандидат на кафедру славистики. К этому периоду относится начало его лит-ой и культурно-общественной деятельности: он устанавливает связи с представителями польской дворянской общественности (Грабовский и др.) и с Кирилло-мефодиевским братством *(см. «Украинская лит-ра»)*. Участь членов последнего К. однако не разделил, т. к. вместо политической борьбы им был выдвинут лозунг лояльного культурничества.



П

Кулишу запретили только печататься, и произведения, уже изданные, были конфискованы. Он был административно выслан в Тулу; там находился на государственной службе; в ссылке пробыл недолго. После упорных и верноподданнических ходатайств ему разрешили вернуться в столицу. Убедившись в невозможности сделать служебную карьеру и вести легальную литературную работу, Кулиш приобрел хутор, где поселился и занялся сельским хозяйством. В этот период он сходится близко с Аксаковым и с московскими славянофилами. Вступление на престол Александра II дало К. возможность выступать в печати под своей фамилией. После этого он развивает большую деятельность, публикует ряд своих крупных произведений, среди них роман «Чорна рада» и др. В 1861 начал выходить украинский журнал «Основа», в к-ром К. принимает активное участие. На страницах этого журнала появляются известные работы К.: «Обзор украинской словесности», «Чого стоить Шевченко, яко поет походній» и др., положившие начало украинской критике. В этих критических работах К. устанавливает зависимость писателя от этнографических условий и читателей, к-рые его окружают. Индиферентное, а подчас и недоброжелательное отношение помещиков украинофилов к деятельности К. заставляет его скоро прекратить ее. Просуществовав 2 года, закрывается и журн. «Основа».

Поднявшаяся в начале 60-х гг. волна русского шовинизма, направленная против движения угнетенных царской Россией национальностей, в особенности против поляков, увлекает К. Он сотрудничает в реакционном журн. «Вестник Юго-западной и Западной России». После подавления польского восстания [1863] К. поступает в Варшаве на службу, связанную с активным проведением руссификаторской политики и уничтожением остатков польской автономии. Эта деятельность К., а также отрицательная оценка им наиболее революционных произведений Шевченко окончательно оттолкнула от него радикальную мелкобуржуазную украинскую интеллигенцию. К. связывается теснее с более близкой ему западно-украинской (галицийской) буржуазно-националистической интеллигенцией и сотрудничает с ней. Все его попытки издавать журнал и продолжать издательскую деятельность окончились неудачей. Продолжая работать в западно-украинских изданиях, он пишет свою известную «Историю воссоединения Руси» из эпохи XVI и XVII вв. на Украине, а также ряд других исторических работ, в к-рых резко критикует романтические традиции и взгляды казакофильской украинской историографии (в частности Костомарова). Будучи идеологом буржуазии, К. однако в указанных исследованиях впервые в украинской историографии обращает внимание на роль экономических факторов и классовой борьбы в истории, расценивая их конечно с буржуазной точки зрения.

С 1881 К. живет в Западной Украине (Галиции), где на базе сотрудничества польских помещиков с западно-украинской буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенцией пытается широко развернуть культурную деятельность. Последние годы жизни Кулиш проводит на своем хуторе, где занимается лит-ой работой, в частности художественными переводами на украинский язык иностранных классиков.

Творчество К. можно разделить на два периода: романтический и реалистический. Первый период охватывает все ранние произведения К. (40-е гг.): фантастическо-народные («О том, отчего в местечке Воронеже высох Пешевцев став», «Цыган», «Огненный змей» и др.) и историко-бытовые рассказы («Орися») и роман «Михайло Чернышенко». Народно-фантастические рассказы, не отличаясь особой художественностью, представляют собой лит-ую обработку народных легенд с их обычной примитивной моралью. Роман «Михайло Чернышенко» носит яркие следы подражания модному в то время Вальтер Скотту *(см.)* и не отличается ни идейностью, ни богатством исторического содержания. Зато роман «Чорна рада», претерпевший несколько редакций, является уже в полном смысле социальным романом, изображающим эпоху борьбы на Украине в связи с выборами гетмана Ивана Брюховецкого. В этом произведении, богатом и ярком по своему историческому содержанию, писатель проводит свой взгляд на социальную борьбу на Украине в прошлом, на казацкую революцию 1684. Националистическая романтика К. полна глубокого классового содержания. Писатель сам в своей автобиографии—«Жизнь Кулиша», напечатанной в западно-украинском журн. «Правда», подчеркивает свою социальную и психологическую близость с казацкой украинской старшиной-шляхтой, в противоположность Т. Шевченку, к-рого К. относит к казацкой голытьбе. Героев из среды старшины-шляхты К. идеализирует, представителей же «черни» всячески поносит или изображает их слепым орудием в руках других. К романтическим произведениям К. нужно отнести его эпопею «Україна», составленную из народных дум, вкрапленных в стилизованный под эти думы собственный текст К., а также и некоторые исторические поэмы, как напр. «Великі проводі» (из сб. стихотворений «Досвидки», 1862), где К. выводит идеализированного героя-рыцаря казака Голку, колеблющегося между своей казацкой братией, к к-рой у него отрицательное и даже презрительное отношение, и польским панством, к к-рому он тянется. Другой роман К.—«Алексей Однорог»—из смутного времени начала XVII в., написанный в большой степени с целью реабилитации и поэтому выдержанный сплошь и рядом в официальном духе, художественного значения не имеет.

К 50-м гг. относятся первые реалистические произведения К.: автобиографические—«История Ульяны Терентьевны» [1852], «Яков Яковлевич» [1853] и «Феклуша» [1858], повести «Майор» и «Другой человек». В первом из них К. предвосхищает «Семейную хронику» С. Аксакова *(см.)*, хотя в художественном отношении оно значительно ниже. В «Майоре» и «Другом человеке» К. идеализирует старые национальные традиции и простой народ, восстает против земельной аристократии, бичует разложившиеся элементы дворянства и его интеллигенции и выдвигает как идеал хуторянство. Особенно сильно проявилось отрицательное отношение К. к только что названной части дворянства в его сочинениях, печатавшихся в юмористическом журн. «Искра» («Пан Мурло», «На почтовой дороге в Малороссии», «Семейные беседы исправника» и др.).

Работая над историческими проблемами, К. отражает их и в своих беллетристических произведениях. Взгляды К. на гайдамакское движение нашли свое отражение в рассказах «Січеві гості» [1862] и «Мартин Гак» [1863], причем К. относится к нему как к разбойничьему движению, а отнюдь не как к революционному.

В романе «Липовые пущи» К. пытался изобразить социальные отношения старой украинской гетманщины, причем самую гетманщину писатель оценивает как «дерево, подгнившее в корне и не приносящее никаких плодов». Почти все беллетристические произведения К., за исключением действительно замечательной и выдающейся «Чор-

ной рады», не принесли писателю особой популярности. При всех своих положительных художественных данных К. остался автором по преимуществу посредственных произведений. В области поэтического творчества К. тоже не удалось достичь той идейной глубины, художественной завершенности, какие были у Шевченко, хотя Кулиш и поставил своею целью продолжить деятельность гениального поэта. Стихи К. в двух сборниках,—«Хуторна поезія» [60—70-е гг.] и «Дзвін» [80-е гг.],—отражавшие различные этапы его общественно-культурной деятельности, не отличаются оригинальностью. Будучи направлены в ряде случаев против Тараса Шевченко, они все же перепевают его.

Переоценивая исторические ценности в некоторых произведениях, К. воздает хвалу «единому царю» (Петру I), «единой царице» (Екатерине II) и вообще всему русскому царизму, к-рый помог расправиться с анархической казацко-запорожской и гайдамацкой чернью. Наконец К. принадлежит ряд поэм на исторические темы, в частности украинско-турецкие («Магомет і Хадиза», «Маруся Богуславка»), и др. («Григорий Сковорода», «Куліш у пеклі» и т. д.), в к-рых выявляется концепция К.—туркофильство, сменившее славянофильство и русофильство, разочаровавшие его. Турок К. воспевает как народ добрососедский, культурный и высоко моральный. Однако все эти сочинения, как и напечатанные позже отрывки из уничтоженных пожаром поэм («Хуторні недогарки»), не представляют ничего художественно выдающегося. В такой же степени не были особенно примечательны и драматические произведения К. («Колії», «Хуторянка», «Дрнована трилогія», «Байда», «Сагайдачний», «Наливай», а также «Хмель Хмельницький»), к-рые так и не увидели сцены. Зато многочисленные переводы К. из иностранных классиков были и остались выдающимся явлением в украинской лит-ре. К. первый ощутил потребность в них. К. один из первых отрешился от той национально-провинциальной в культурном отношении ограниченности, к-рой так страдала украинская буржуазная культура. Им переведен на украинский яз. ряд произведений Шекспира, Байрона, Гёте, Шиллера и Гейне. В истории украинской лит-ры К. оставил свой след также введением нового украинского алфавита. «Кулішівка» в основном употребляется и теперь; она заменила так наз. «ярыжку»—своеобразное приспособление к украинскому языку русской азбуки; принятая украинской письменностью, «кулішівка» обеспечила имени писателя широкую популярность.

Творчество К. отражает в общем буржуазно-помещичью идеологию. Неустойчивость и невыкристаллизованность взглядов его, а также колебания в ориентациях объясняются тем, что К. был в общем разночинцем по происхождению и положению, а кроме того еще и тем, что украинские буржуазно-помещичьи элементы не представляли в то время классово консолидировавшейся и сформировавшейся политической силы. Принимая во внимание разнообразную деятельность К. и классовую заостренность его произведений, нетрудно представить, какую роль сыграл К. в процессе формирования мысли украинской буржуазии. Не даром буржуазная лит-ра считает своим отправным пунктом творчество и деятельность К., а современные украинские фашисты, ревизуя украинское культурное наследие, в К. находят лучшие свои традиции и его имя пишут на знамени фашистской националистической культуры.

Библиография: I. Сочин. и письма П. А. Кулиша, тт. I, II, 1908; III, IV, 1909; V, 1910, изд. А. М. Кулиш, под ред. И. Кананина, Киев (это изд. после т. V прекратилось); Твори Пантелеймона Куліша, тт. I, 1908; II, III, IV, 1909; V, VI, 1910, изд. т-ва «Просвіта», Львов.

II. «Пантелеймон Куліш», Сб. Всеукр. академии наук, Київ, 1927; Коряк В., Нарис історії української літератури, т. II, ДВУ, 1929, стр. 163—196; Кирилюк Евг., Пантеліймон Куліш, ДВУ, 1929; Петров В., Пантеліймон Куліш у пятьдесяті роки, Всеукр. акад. наук, Киев, 1929.

III. Кирилюк Евг., Бібліографія праць П. О. Куліша та писань про нього, Всеукраїнська академія наук, Киев, 1929. *В. Василенко*

КУЛЛЕН Каунти [Countee Cullen, 1901—]—американский поэт, негр. Р. в Нью-Йорке, воспитывался в консервативной среде методистской секты. Кончил Нью-йоркский университет. В 1925 выходит первый сб. стихов К. «Цвет» (Colour), выдвинувший К. в первые ряды молодых негритянских поэтов. В 1927 появляется его второй сб. «Медное солнце» (Copper Sun) и «Баллада о смуглой девушке» (The Ballad of The Brown Girl). Главные мотивы его лирики—любовь и смерть. К. не намечает новых путей негритянской поэзии, подобно своим современникам Лэнгстону Хьюз и Клоду Маккею *(см.)*, он только завершает лит-ую традицию предыдущих поколений негритянских поэтов, преодолевая их сентиментальность и неуклюжесть формы. К. консервативен в своих устремлениях. Он целиком принимает американскую буржуазную культуру. Поэт принадлежит к консервативному слою мелкобуржуазной негритянской интеллигенции, захваченному американскими «просперити» и всемогущей «силой» доллара. Эта группа, заинтересованная лишь в собственном «благополучии», проходит мимо социальных противоречий эпохи. Замкнувшись в узкой поэтической сфере, К. стоит в стороне от окружающей действительности. Негритянский вопрос в Америке почти не затрагивается Кулленом. Редкие нотки протеста лишены у него актуальности и остроты. Куллен—представитель «чистого» искусства, которое лишь услаждает и убаюкивает.

Библиография: I. Colour, 1925; Copper Sun, 1927; The Ballad of the Brown Girl, 1927; Caroline Dusk, 1927.

II. Рецензии о К. в журн.: «Bookman», 1928, VII; «New Masses», 1928, X.

III. Manly J. M. and Rickert E., Contemporary American Literature (библиография). *Л. Ф.*

КУЛЛЭ Роберт Фредерикович [1885—]—филолог и историк лит-ры Запада. В 1921—

1923 занимал кафедру истории европейской лит-ры в Ташкенте. С 1923 работает в области современной лит-ры, о к-рой им написан ряд статей в толстых журналах.

К. писал на французском, английском, немецком и итальянском яз.

Библиография: I. Принципы работы литкружков, изд. «Былое», Л., 1925; Этюды современной зап.-европейской литературы, Гиз, 1931; История современной литературы Европы и Америки, чч. 1 и 2. Статьи в журналах: «Красная новь», «Новый мир», «Сибирские огни», «Октябрь», «Искусство», «Вестник иностранной литературы», «Вестник знания», «Звезда» и других.

КУЛЬБАК Моисей [Moiše Kulbak, 1896—] —современный еврейский поэт. Р. в Сморгони, Виленской губ. Отец его был приказчиком в крупном лесном деле; мать происходит из семьи зажиточных еврейских селян-арендаторов. К. получил религиозное воспитание. Его творчество глубоко проникнуто гебраистской культурой; его образы — образы старого еврейского быта.

Революционные события поразили поэта, он сразу был увлечен революционной стихией. К. пишет большую поэму «Город» (Di Štot), где взывает к молодежи: «Вперед, вперед, оставим слабых позади». Пресыщенность старой еврейской культурой и отсутствие непосредственной связи с революционным движением чрезвычайно отразились на этой мастерски написанной поэме, к-рая тоже далеко не революционна.

Находясь в 1920 в Вильне, оккупированной белополяками, когда шовинистические страсти все сильнее разгорались, Кульбак подпал под националистические влияния. Его творчество принимает националистически-народнический характер. Он обращается к далекому прошлому и все больше и больше погружается в мистику (роман «Мессия бен Эфроим» — «Mošiach ben Efraim»). Мистико-символистическим духом проникнут и второй его роман «Понедельник» (Montik), хотя в последнем затрагивается уже новая тема — будни революции. В атмосфере мелких националистических интересов и проблем талант К. начинает блекнуть. Он это чувствует и перестает писать. В 1928 К. порывает с Польшей и переезжает в СССР. Здесь он начинает очень медленно, но неуклонно освобождаться от мистического наваждения. Его новая книга «Семья Зельменияновых» уже свободна от мистицизма и символизма. Это крепкий роман о здоровых коренастых евреях, к-рых революция переплавляет и преображает. Это произведение знаменует решительный и многообещающий поворот в творчестве К.

Библиография: I. Собр. сочин., 3 тт., Вильна, 1929; Lider an Poemen, Сб. стих., Белгиз, Минск, 1929.

Б. Оршанский

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ МЕТОД — *см. «Метод культурно-исторический».*

КУЛЫК Иван Юлианович [1897—] —современный украинский пролетарский поэт. Р. на Киевщине в семье деревенского учителя. Приняв участие в революционном движении на Украине при царизме, был вынужден эмигрировать в Америку. Член ВКП(б) с 1916. Лит-ая деятельность К. начинается в 1914 в США. К. сотрудничает в «Новом мире» и печатает свои стихотворения в тогдашних украинских социалистических журналах под псевдонимом Р. Роллато. После революции возвращается на Украину. Помещает свои стихотворения в периодических изданиях: «Вестник Украинского отдела Наркомнаца» в Москве [1918], «Мистецтво» [1914], «Галицкий коммунист», «Шляхи мистецтва», «Червоний шлях» и др. Принимает активное участие в гражданской войне на Украине, в войне с Польшей в 1920. Со



времени организации пролетарского литературного движения на Украине сперва — член лит-ого объединения «Гарт», в настоящее время—член ВУСППа (Всеукраинский союз пролетарских писателей). К.—один из активных деятелей пролетарской украинской литературы, редактор журнала «Червоний шлях».

В сборнике стихотворений К. «Moi коломийки» [1921] в своеобразном поэтическом претворении формы галицких народных песен (коломийок) отображена жизнь украинской рабоче-крестьянской Галиции, стонущей под владычеством польских панов. Поэт надеется на освобождение ее Красной армией и на победу мирового коммунизма. В сборнике «Земне сердце» разрабатываются мотивы гражданской войны, описываются невероятные трудности на пути советской власти: война с белогвардейщиной, голод, разруха и борьба за преодоление этих трудностей, успех на фронте социалистического строительства. Поэту удается найти правдивый и поэтически убедительный синтез личного и общественного, чисто личных интимных переживаний с мотивами и темами общественными («Робітниця Шура»). Произведения К. усваивают черты новейшей поэтической техники: для них характерно влияние «вольного стиха», искание оригинального сочетания рифм, ассонанса, разработка евфонической стороны стиха, расширен-

ный поэтический словарь и т. д. К. пишет под сильным влиянием поэтической техники Маяковского.

Из других поэтических сборников и отдельных произведений К. наиболее известны: «В оточенні», «Чорна эпопея» [1929], «Шесть поэм» [1930]. Кулык известен также как переводчик американских поэтов на украинский язык.

Библиография: I. В польскім раю, Київ, 1920; Мої коломийки (зб. поезій), ДВУ, Харків, 1921; Одужання (поезія), вид. «Гарт», Харків, 1923; Земне сердце (зб. друга поезій), ДВУ, Харків, 1923; В оточенні (зб. третя), ДВУ, Харків, 1927, и др. На русск. яз. перев. стих. «Работница Шура», «Антология украинской поэзии в русских переводах», под ред. А. Гатова и С. Пилипенко, ГИУ, 1924.

II. Білецький О., Двадцять років української лірики (1903—1923), альм. «Плуг», 1924, № 1; Зонин А., У истоков пролетарской литературы, Л., 1927 (см. «Сегодня украинской пролетарской литературы», стр. 122—124); Доленго М., Післяжовтнева українська література, «Червоний шлях», 1927, XI; Хуторян А., Новина пролетарської поезії (І. Кулик, «В оточенні»), «Литературная газета», 25/X 1927, № 15.

III. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури (1917—1927), том I, ДВУ, Харків, 1928.

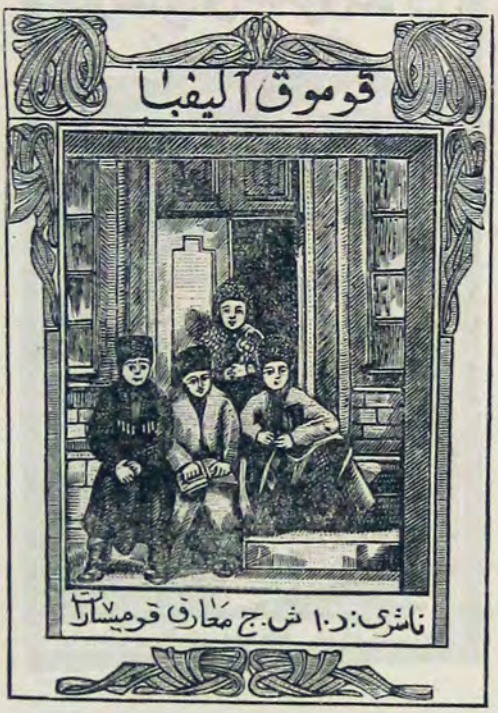
Н. Чирков

КУМЫКСКАЯ ЛИТЕРАТУРА.—Кумыков около девяноста тысяч человек. Они занимают равнинную, наиболее благоприятную для земледелия и богатую зимними пастбищами часть Дагестана, через к-рую проходит Северокавказская железная дорога. В силу выгодного географического положения кумыки держали в своих руках торговые пути восточного Дагестана. Они же выдвинули из своей среды торговую буржуазию. Кумыки раньше других народностей Дагестана столкнулись с европейской культурой, имели связь с родственным им тюрко-татарским миром. Все эти обстоятельства благоприятствовали культурному—разумеется, относительно—развитию кумыков. На этой почве возникает и своя интеллигенция, являющаяся в большинстве своем идеологом молодой кумыкской буржуазии (эпоха мировой войны и первые годы революции), и художественная лит-ра. Историю К. л. можно разделить на два периода: 1. Период «безличного» (анонимного, «устного», «народного») творчества и 2. Период «личного» творчества (лит-ого в узком смысле слова).

Кумыки сохранили в народной памяти не мало образцов поэзии эпической и лирической. К эпической поэзии относятся героические, исторические и бытовые песни, песни дидактического содержания (jыр'ы), сказки, пословицы, загадки. К поэзии лирической принадлежат четверостишная песня («сарин»), несколько напоминающая собой русскую частушку, и «jас» (оплакивание, причитание) или «jас-jыр». Установить время возникновения многих памятников кумыкского «народного» творчества не представляется возможным. Некоторые исторические песни можно приурочить к определенной эпохе. Труднее обстоит дело с теми песнями, где нет имен исторических.

Четверостишные песни (сарин) — продукт позднейшего творчества. Четверостишия поются на свадьбах, вечеринках, вообще при всяком удобном случае; поют их на спор (девицы или парни между собой или девица с парнем, певец с певцом), тематика—большей частью полемического характера. Поют четверостишия в одиночку под аккомпанемент гармонии. В jас'е (jас-jыр'е) оплакивают близкого человека. Он складывается экспромтом, и стихи его отличаются крайним разнообразием; напев jас'а придумывается каждой плакальщицей часто на месте.

Самое видное место в кумыкской народной поэзии занимает jыр (эпическое произведение). В одних jыр'ах рассказывается о подвигах какого-нибудь народного героя,



Обложка к «Кумыкской азбуке» М. Дебирова (Даггосиздат, 1924)

иногда с изображением черт исторической жизни народа, его нравов, быта и воззрений. В других (исторических) песнях описывается какое-нибудь историческое событие, нередко видоизмененное народной фантазией. Многие jыр'ы отражают эпоху борьбы кумыков с князьями (беками). Князь в песне представлен интриганом, трусом. Победителем оказывается трудовой крестьянин (Aj qtazi — один из довольно больших jыр'ов.)

В дореволюционное время К. л. находилась больше под влиянием лит-р крымских и казанских татар, чем азербайджанских тюрок [период 1900—1916]. Сказывалось это влияние как в сюжетах произведений кумыкских писателей, так и в языке их. После революции 1917 влияние азербайджанской лит-ры на К. л. несколько усиливается.

Первым по времени, известным и в русской востоковедной лит-ре кумыкским поэтом и собирателем произведений народного творчества является Мухаммед Османов. Сборник таких произведений, составленный Мухаммедом Османовым, издан в Петербурге в 1883. В промежуток времени между 1883 и 1900 в К. л. наблюдается затишье. В начале 900-х гг., когда в Дагестане (в гор. Темир-Хан-Шура, ныне Буйнакск) была учреждена мусульманская литография, в К. л.



Титульный лист к «Молла Насыр-эд-дины Сапар юладаш'ы» (антирелигиозные рассказы) Юсуп Гереева (Даггосиздат, Махач-Кала, 1928)

стало заметно некоторое оживление. Появляются переводные (главным образом с арабского и казанско-татарского языка) произведения. В 1912 вышел в свет сборник памятников народного творчества Абу-Суфьяна, в котором имеются такие памятники, яз. к-рых доступен не всякому современному кумыку. Очень важно отметить показание Абу-Суфьяна (стр. 64 его сборника) о том, что в его сборник вошли и произведения Зу-ль-Карнайна: если бы не сборник Абу-Суфьяна, то о Зу-ль-Карнайне науке вероятно ничего бы не было известно. Многие имена кумыкских сказителей и лит-ых деятелей, возможно, потеряны для нас безвозвратно. Имя исторической личности — сказителя jыр'ов Казака (Qazaq) стало (в устах народа) нарицательным; крылатое выражение «jыр-qazaq» очень популярно у кумыков и их соседей. Кумыки давно известны как талантливые творцы эпических песен, и сказителей jыр'ов среди кумыков довольно много. Есть основание предполагать, что после кумыкских певцов-сказителей jыр'ов остались сборники, писанные ими самими или другими лицами; нужно только организовать их поиски. Известны имена (сведения не проверены) певцов прошлого времени: Батыр-Ай (селение Аксай), Ананай-Арслан (аул Тарки), Пири (аул Кум-Торкали) и позднее: Султан-бек (сел. Аксай), Ансари Зу-ль-Карнайн (Эндери «Андреево»), Алиб-Мурза (Алим-мурза?) (сел. Ханмамат-Юрой), Гарун (сел. Костек).

Абу-Суфьян развил довольно большую лит-ую деятельность как автор и переводчик многочисленных религиозных и полурелигиозных произведений. Из литературных деятелей второй половины XIX и начала XX вв. мы должны отметить также имена Маная Алибекова, собирателя материалов по кумыкским адатам, и Нухая Батыр-Мурзаева. Произведения последнего, за весьма немногими исключениями, не дошли до нас. Его политическая поэма (в стихах) о взаимоотношениях Кавказа и России, — произведение, написанное повидимому в эпоху русско-японской войны, грешит неточностями в отношении фактов и исторических дат. Нухай Батыр-Мурзаев, по свидетельству его биографа, убит белыми 18 сентября 1919.

Из современных писателей заслуживает внимания Темир-Булат Бейбулатов — автор «Сборника стихотворений и песен», изданного Дагполитпросветом в 1926 в Махач-Кала. Сборник Бейбулатова — большой лит-ый факт в жизни кумыков. Здесь — материал и для лингвистических изысканий, и для поэтики, и для теории музыки. Бейбулатов задается целью «сохранить в своих творениях уходящие из жизни архаические формы языка»; трудится над обработкой стиля и реформой стиха, собирает и регистрирует напевы народных песен; стремится перенести на родную почву музыку других народов. Первый создает на кумыкском яз. драматические пьесы. Т.-Б. Бейбулатов (р. в 1880) на лит-ое поприще вступил в 1910. В 1917 издавал журнал «Тан-Чолпан». Бейбулатов перевел на кумыкский яз. революционные песни, отобразил долю женщины-затворницы, написал исторические песни на темы: «Гази-Молла», «Шамиль» и «Хаджи-Мурад».

«Тан-Чолпан» имеет интересную историю. Редактор этого журнала, Зайналабид Батыр-Мурзаев, молодой революционер, будучи в конце 1916 преподавателем тюркского языка в городском училище в Хасав-Юрте, организовал лит-ый кружок «Тан-Чолпан» (Утренняя звезда). Во время Февральской революции Батыр-Мурзаев начал издавать журнал того же названия. Этот орган отражал идеологию левого радикального крыла национально-буржуазного течения, к-рое впоследствии примкнуло к дагестанской социалистической группе; господствующее

реакционное течение буржуазно-национальной мысли, блокировавшееся с помещиками, относилось к журналу враждебно. Так как последние представляли тогда внушительную силу, то «Тан-Чолпану» приходилось сдерживать свой тон и до некоторой степени отступать от намеченной программы с целью легализовать свое положение. В 1918, при советской власти, журнал продолжал выходить под редакцией отца Зайналабида, Нухая Батыр-Мурзаева. С этого времени «Тан-Чолпан» стал на большевистскую платформу. Отец и сын были расстреляны деникинцами в 1919 за большевистскую деятельность.

Из советских писателей следует отметить молодого литератора Юсуп Гереева (батрак по происхождению). Он пишет на социально-бытовые темы. Из его произведений укажем следующие: «Молла Насыр-эд-динны Сапар юлдаш'ы», «Беки и адаты» и «Три шейха». Язык Гереева простой и мало чем отличается от разговорного кумыкского яз. Наконец заслуживает внимания подающий большие надежды поэт Алим-Паша Салават. Небольшой сборник его произведений издан в 1925 в гор. Буйнакске.

После Февральской революции на кумыкском яз. издавалась газета «Мусават» (Равенство), орган буржуазно-националистических элементов В настоящее время [1930] кумыки имеют ежедн. газ. «Юлдаш» (Товарищ).

После Октябрьской революции в К. л. намечается решительный поворот. Если до 1917 число печатных произведений на кумыкском яз. определялось единицами, то теперь оно определяется уже сотнями (если иметь в виду всю лит-ру, не только художественную). Среди этих произведений большое место занимают переводы (с русского и отчасти с азербайджанско-тюркского яз.).

Библиография: Корш Ф., Древнейший народный стих турецких племен, СПБ., 1909; Анисимов Н., Народный кумыкский стих, «Восточные сборники», М., 1924; Шамхалов А. А., Дагестанские литературы, Ст. в «БСЭ»; Чобан Заде Б., Заметки о языке и словесности кумыков, Баку, 1926. *Н. Анисимов* и *А. Шамхалов*

КУМЫКСКИЙ ЯЗЫК.—Кумыки—прикаспийское разветвление (группа) понтийской ветви тюркских народов. Этимология слова «кумык» научно еще не обоснована и удовлетворительно не объяснена. Возможно, что «кумык» восходит к имени главы рода.

К. яз., как и все турецкие яз. *(см.)*, состоит в «родстве» с монгольскими и входит в систему («семью») алтайских яз. Вопрос о родстве К. яз. с яфетическими яз. является проблемой, к-рую предстоит разрешить. Можно делить кумыкский яз. на два говора: северный (Хасав-Юртовский округ) и южный (начиная от Кум-Торкали до границ Южного Дагестана).

ГРАФИКА.—До последнего времени кумыки пользовались (отчасти продолжают пользоваться и теперь) арабским алфавитом. Ныне кумыки перешли на новый тюркский алфавит (точнее—на новый дагестанский алфавит, построенный на основе нового тюркского). *Н. А.*

КУМЫКСКИЙ АЛФАВИТ

На арабск. основе	НТА	Примерное произношение
ا	a	а
ب	в	б
پ	p	п
ت	t	т
ج	ç	англ. dж
چ	c	ч
خ	x	х
د	d	д
ر	r	р
ز	z	з
س	s	с
ش	ş	ш
غ	ƣ	глубокое (заднее) проточное г
ق	q	глубокое (заднее) к
ك	k	к
گ	g	г
ل	l	л, ль
م	m	м
ن	n	н
	u	у
و	y	нем. ü
	v	в
ۆ	o	о
ۋ	ɵ	нем. ö
ە	e	е
	i	и
ى	j	й
	ь	ы (прибл. к кратк. а)

Прим.: В иностр. словах употребляются «f» и «h».

КУНДЗИЧ Алексей [1904—] — современный украинский писатель, один из организаторов комсомольского лит-ого объединения «Молодняк». С 1929 — член литературного объединения «Пролитфронт».

Дебютировал К. в 1926 небольшим сборником рассказов «Красной дорогой» (Червоною дорогою), посвященных деревне в первые годы после гражданской войны. Герои — с одной стороны — комсомол, бедняцкая и батрацкая молодежь, с другой — кулаки с реакционными слоями деревни. В 1928 К. переходит от сельской тематики к городской. Объектом его произведений становится студенчество, городской комсомол, остатки бывшей аристократии и интеллигенции «из категории бывших» (сборник новелл «В ущельях республики»). Последнее произведение К. — «Де факто»—социально-психологический роман из жизни комсомола.

Творчество К., характеризуется установкой на сложный сюжет и социальную проблематику нашей эпохи, что и вызывает особый интерес к нему.

Библиография: I. На русск. яз.: Гипс, Новеллы, Гиз, М., 1930. Отдельные издания на укр. яз.: Червоною дорогою, ДВУ, Юнсектор, Харків, 1926; Село Вовче, ДВУ, 1927; В ущелинах республики, вид. «Пролетарий», Харків, 1928; Новелі, ДВУ, 1929.

II. Коряк В., Барвінковий цвіт, Збірка комсомольской поезії і прози, ДВУ, 1927; Момот Ів., Літературний комсомол, «Молодняк», орган ЦК ЛКСМУ, 1927, № 1; Коваленко Б., Червоною дорогою (Дещо про творчість О. Кундзіча), «Молодняк», 1927, № 1; Его же, Пролетарский реалізм в українській художній прозі, журн. «Гарт», 1927, № 6—7.

III. Лейтес А. і Яшек М., Десять років української літератури, т. I, Харків, 1928. *Г. К.*

КУПАЛА Янка [1882—] — псевдоним выдающегося белорусского поэта Ивана Доминиковича Луцевича. Р. в семье мелкого шляхтича; отец К. занимался земледелием на арендованной у помещика земле. Учиться К. начал на польском яз., русскому яз. научился у своей няни. Впоследствии учился в сельском народном училище и частной школе в Минске. Пятнадцати лет окончил народное училище. До 1901 вел самостоятельное крестьянское хозяйство, затем работал чернорабочим и одновременно принимал активное участие в белорусской национал-либеральной газете «Наша нива». С 1909 по 1913 К. учится в Петербурге на общеобразовательных курсах Черняева. С 1911 — 1915 редактирует газ. «Наша нива» в Вильно. С 1919 непрерывно живет и работает в Минске. В настоящее время К.—академик Белорусской и Украинской академий наук. В 1925 в связи с 20-летним юбилеем литературно-художественного творчества правительство БССР присвоило Купале звание народного поэта.

Лит-ую работу К. начал с 1905 в газ. «Северо-западный край», в 1908 вышел первый сборник стихов К. «Жалейка»; центральное место в стихотворениях этого сборника занимают описания нужды малоземельной и безземельной бедноты. Доминирующий образ его творчества первого периода — крестьянин-бедняк, нуждающийся, забитый и озлобленный окружающей его действительностью. Образу бедняка-крестьянина противопоставляется образ эксплоататора-помещика и полицейского.

Поэзия К., рожденная во время революционной борьбы рабочих и передовой части крестьянства против помещичьего землевладения и самодержавия, не зовет однако на борьбу. К. жалуется на горькую судьбу мужика, и жалоба его часто звучит как обращение к имущим классам «пожалеть мужика», а временами превращается в истерический протест против угнетения и разорения



крестьянства. К. мало верит в возможность лучшего будущего.

Уже в первый период творчества К. намечаются его основные тенденции. Он характерен требованием национального освобождения бедняка-белоруса. Политические идеалы К. за период «Жалейки» еще не развернуты, свобода, занимающая значительное место в творчестве поэта этого периода, выступает абстрагированным абсолютом, «силой, равной солнцу».

Второй период творческого пути К. совпадает с периодом послереволюционной реакции. Уныние и малодушие, господствовавшие в среде ренегатствующей мелкобуржуазной интеллигенции, в кругу к-рой вращался поэт, значительно повлияли на его творчество. К. отходит от конкретных образов первого периода своего творчества, призывает гордо оставить земную глушь, жить сегодняшним и не думать о том, что «завтра несет». Поэт весь во власти неверия в лучшее будущее. Этим психоидеологическим комплексом характеризуется в основном второй сборник стихов «Гусляр», вышедший латиницей в 1910, и поэма «Адвечная песьня», написанная в 1908.

В годы подъема мелкобуржуазного националистического движения в Белоруссии [1909 — 1910] поэт преодолевает упадочные настроения. За этот период К. выделяется среди «нашенивцев», выражая мелкобур-

жуазно-демократические тенденции этого течения в отличие от его либерально-буржуазного крыла.

Политические идеалы К. однако не выходят из рамок национализма и буржуазного демократизма «нашенивцев» *(см. «Белорусская лит-ра»)*. В дальнейшем — под влиянием подъема революционно-политического движения в стране — Купала в своей поэзии все больше ориентируется на широкие народные «низы», с борьбой которых поэт связывает осуществление своих идеалов. К. становится гусляром революционно-демократического, национально-освободительного белорусского движения и народным поэтом. К этому времени относится и расцвет драматического творчества К., пропитанного глубоким социальным протестом как против помещичьей эксплоатации, так и против разрушительного действия внедряющегося в земледелие капитализма и нищенского существования трудящихся масс («Раскіданае гняздо», 1913).

Но в дальнейшем К. все больше приближается к национал-либеральной идеологии «нашенивства»; перевес в творчестве берет националистическая деревенская ограниченность; К. противопоставляет крестьянина городу, белоруса—небелоруссу, идеализирует патриархально-феодальное прошлое Белорусско-литовской Руси времен «войска Всеслава», защищает «самобытность белорусского народа» и затушевывает классовую борьбу в Белоруссии. Искаженное художественное отражение действительности, «сьвятая Беларусь» — заполняет творчество К. Призывный характер творчества сменяется романтической идеализацией «минувщины». В соответствии с этим стих К. приобретает классические формы.

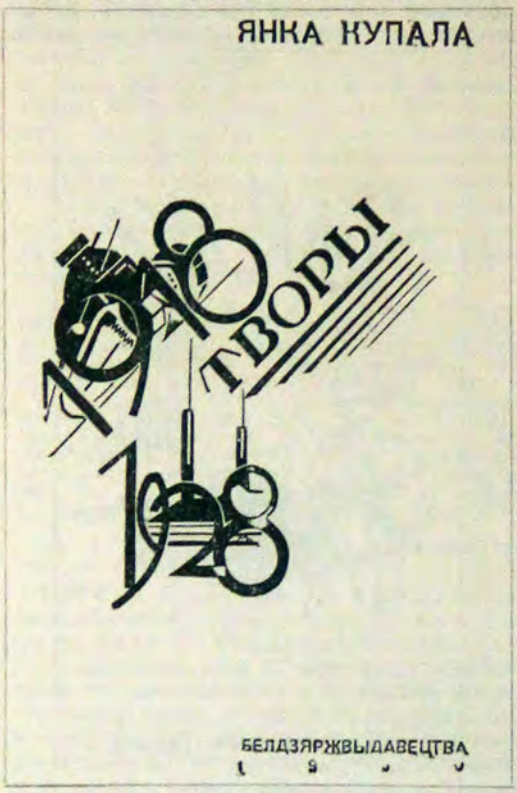
С такими настроениями К. встретил революцию 1917. К. не понял, что революция ведет к действительному освобождению трудящихся масс Белоруссии от векового национального гнета и должна неизбежно перерасти из революции буржуазно-демократической в революцию социалистическую. Национал-либеральный взгляд на характер революции, национал-народнические взгляды на движущие силы революции, выработавшиеся у Купалы, оказались в противоречии с ее социалистическим характером. В первых послереволюционных стихотворениях [1918] Янка Купала весь в плену у белорусского национализма. Этот длительный и болезненный период в творчестве К. завершился активно-националистической драмой «Тутэйшыя» [1922]. Только в последнее время К. приближается к советской действительности. Но в революции Купала видит лишь залог возрождения хозяйственной мощи крестьянина и национального возрождения Белоруссии, которая «заняла свой почетный пасад между народами» (стих. «Орлянатам», «На смерть Сьцапана Булата»). Выражая чаяния белорусского крестьянства на этапе буржуазно-демократической революции, творчество Купалы в период пролетарской диктатуры в зависимости от ее этапов и степени обостренности классовой борьбы то выражает идеологию части мелкой буржуазии и городской национальной интеллигенции, которая принимает пролетарскую революцию, главным образом ее национально-освободительную роль, то отражает буржуазно-кулацкие националистические настроения. При преобладании в основном, в период после укрепления БССР [1921 — 1922], первого рода умонастроений нужно отметить периодическое появление отдельных произведений, проникнутых национал-демократическими идеями.



По высоте поэтической техники, по языку, по разнообразию тем, по мастерской стилизации народных сказок, былин, рассказов Купала не имеет себе равных в истории белорусской литературы. Купала известен также как переводчик множества стихотворений на белорусский язык с польского и украинского. *Л. Бэнда*

стиль к.—К. выступил в лит-ре как выразитель настроений крестьянства. Этим обусловлен и художественный стиль первых стихов, собранных в сборн. «Жалейка». Мысль, что на пиру жизни есть обделенные—крестьяне, к-рым, несмотря на их тяжкий труд, приходится и голодать и терпеть обиды от высокомерно относящихся к ним панов,— проходит красной нитью в первом сборнике К., где находит еще весьма непритязательное выражение; автор даже не считает себя достойным звания поэта. Еще довольно неискусный в версификации, К. руководствуется гл. обр. чувством ритма. Ритм стихов, часто

сбивчивый и лишенный выразительности, отличается большим разнообразием. Уже в этой первой книге проявляется характерное для будущего стиха К. частое пользование внутренними рифмами, придающими его поэзии особую певучесть и ритмическую рельефность. К. переводит близких ему авторов с русского языка—Некрасова, с украинского — Шевченко, с польского — Конопницкую, оказавших заметное влияние и на оригинальные стихотворения поэта. Даже в следующих сборниках особенно заметно



влияние Шевченко и Кольцова. Заимствуя у Кольцова его приемы в изображении жизни и труда крестьянина, Купала не забывает, что это — труд человека, жестоко эксплоатируемого. Взяв известную некрасовскую пародию на лермонтовскую колыбельную песню, Купала пишет стихотворение в том же сатирическом плане, но наполняет образами, взятыми из знакомой поэту белорусской действительности. Некрасовская сатира и жесткая, глубоко выстраданная ирония, уживаясь рядом с романтической мечтательностью, остаются навсегда близкими белорусскому писателю. Горечь, вызываемая окружающей поэта действительностью, мечты о светлом будущем, ожесточенность, обличающая ирония, подчас призывы к борьбе, всегда проникнутые сильным чувством, но туманные по своему содержанию, — таковы основные лирические мотивы Купалы.

Значение отмеченных выше литературных традиций нужно однако признать небольшим в сравнении с тем, что дало К. белорусское народное творчество и прежде всего народная песня. С народной песнью связано не только музыкальное строение его стиха, но и отдельные черты стиля: частое применение как тематических, так и синтаксических параллелизмов, традиционные эпитеты, постоянные обращения к своим думам, к своим песням, к своему сердцу, насыщающие его лирику живым и подчас глубоко драматическим диалогизмом. Связь его строфики с народной строфикой объясняет обычное применение самого разнообразного вида рефренов; особенно часты строфические концовки, применяемые не только как звуковой прием, но и как средство эмоционального подчеркивания. Характерны для К. концовки, являющиеся не простым повторением, но предстающие перед нами каждый раз в новой вариации. Отметим, что ритмы К. подчас непосредственно определены ритмом самого труда, напр. в стихах, изображающих косьбу, где ритм и инструментовка стихотворения передают движения косы в руках косца.

После имеющего переходное значение сборника «Гусьляр» К. издает сборник «Шляхам жыцьця», наиболее значительный из его сборников не только по размерам, но, согласно довольно единодушному мнению критики, и по качеству. Богатством размеров и разнообразием строфики с К. соперничал в белорусской лит-ре один лишь М. Богданович *(см.)*. Но Богданович стремился пересадить на еще невозделанную в его время почву белорусской литературы достижения европейской поэзии. Богданович явился продолжателем буржуазных традиций европейской лит-ры, К. — ритмически и эмоционально высоко-одаренный наследник белорусского устного творчества.

К. по преимуществу лирик. К эпическому творчеству он подошел через разработку народной баллады, предания, легенды, сказки. В период, когда поэт под влиянием нашенивства был склонен к националистической идеализации прошлого Белоруссии, у него часты образы белорусского баяна, гусляра, лирника.

В произведения Янки Купалы часто вводятся образы, взятые из народной мифологии: русалки, ведьмы, мертвецы, выходящие из могил, — обычные персонажи его поэзии; особенно ярко эта любовь к мифологическим образам сказалась в его большой сценической поэме «Сон на кургане».

За время революции К. выпустил два сборника: «Спадчина» и «Безназоўнае». В этих сборниках стих нередко получает новую силу, намечается перелом в его творчестве. Изредка появляющиеся стихи, относящиеся гл. обр. к области политической лирики, свидетельствуют о том, что поэт, определившийся как художник в 10-х гг. XX века, может дать образцы нового, более скупого на слова, но четкого и строгого мастерства.

Менее уверенными были выступления К. в области драматического творчества. Его пьеса «Паулінка» написана в реалистическом

стиле, в драме «Раскіданае гняздо» критика отметила элементы романтики, комедия «Тутэйшыя», политически представляя собой апологию национал-демократической идеологии, разработана в манере гротеска.

Творчество Купалы имело немалое влияние на поколение поэтов, выступивших после Октября. Огромное значение имела поэтическая деятельность Купалы для развития белорусского литературного языка. Недостаточно богатый для передачи различных оттенков мысли и чувства белорусский яз. нуждался в дальнейшем развитии, особенно в словарном обогащении. К. создал огромное количество неологизмов, отнюдь не придающих вычурности его речи, как это обыкновенно бывает у поэтов-словотворцев. Вследствие исключительного знания народного языка К. создал неологизмы, к-рые воспринимаются как свободное от всякой нарочитости, естественное и органическое проявление жизни и развития языка быстро растущей в своих культурных требованиях народной массы. *Е. Боричевский*

Библиография: I. Собр. сочин. (вышли из печати тт. I, II, III, IV, V); Безназбуная, Сб. стих., 1918—1928; Сб. стихов со вступ. ст. Л. Клейнборта, Гиз, М.—Л., 1930. Кроме того множество стихов разбросано по журналам (особенно «Полымя») и газетам.

П. К а р с к и й Е., Белоруссы, т. III, вып. III, П., 1922; Сборник статей: Янка Купала у литэратурнай крытыцы, Минск, 1928; К л е й н б о р т Л. М., Молодая Белоруссия, Минск, 1929; Л у н а ч а р с к и й А. В., Народный поэт Белоруссии, газ. «Изв. ЦИК СССР», 15/V 1930; Б э н д э Л., Шлях поэты, журн. «Полымя», 1930, № 5—6; «Молодняк», 1930, № 6.

КУПЕР Фенимор [James Fenimor Cooper, 1789—1851]—североамериканский писатель. Из трех групп его произведений (1. Эпопея «Кожаного Чулка» и романы исторические и морские, 2. романы «Anti-Rent Trilogy» и памфлеты против Америки, 3. три романа и памфлеты, обращенные против Европы, *см. библиографию*) мировую славу и почетное право быть писателем для детей обеспечила ему первая. Но это не должно заслонять писателя-борца, очень часто ставившего себе отнюдь не развлекательные цели.

К. жил в пору, когда феодально-англофильская Америка уступила место зачинавшейся «демократической» плутократии. Еще отец Купера мог хвастать, что «40 тысяч живет на его земле», и в 1792 собирал избирательные голоса арендаторов угрозой разорить их, а уже сын Фенимор за попытку вернуть участок земли, бывший в пользовании общины, выслушивает в 1838 резолюцию порицания, к-рая рекомендует «собрать все книги К. из библиотек и сжечь». К. долго не ввязывался в борьбу (1806—1811 он во флоте, по 1821 живет скуайром в поместье жены, в 1820 выходит первая книга К. «Precaution», затем—лит-ый успех «Шпиона» и «Пионеров» и с 1826 по 1833 — пребывание в Европе). Аристократ по американской мерке, он был все же республиканцем и не мог ужиться с деспотией Реставрации. В своих «европейских» романах он обличает Европу, в «Сведениях об американцах» защищает американский уклад. Но стоило ему вернуться в США, и «То, что он нашел дома», определило его как консерватора. Борясь за старый феодально-помещичий строй, К. горячо восстал против «рваческого большинства, к-рым вертит подкуп и спекуляция». В «Home as Found» уже видно, что К. чувствовал, как растет вытесняющий его американский буржуа, хищник в области хозяйственной, обыватель в области культурно-бытовой. В «Monikins»—едкой, чисто свифтовской сатире, К. видит корень зла в алчности разбогатевших выскочек; в «Anti-Rent Trilogy» выступает собственником, охранителем поместной системы и культурной роли джентри.



В пору «черного передела» он не мирится с пуританами-скваттерами, вроде Аарона Тысячеакра, к-рый, захватывая землю, «купленную» скуайрами у индейцев за бутылку виски, аргументирует против дутой купчей—то стихом Библии, то доводами от здравого смысла: «Здесь стою — здесь останусь». Ряд памфлетов К. направил против пуританина буржуа, проводившего разорительную для джентри земельную реформу, и скоро, как и все препятствующие развитию американского капитализма, был объявлен «un-american» (не 100-процентным американцем), подвергнут травле, принужден вести ряд процессов; наконец, озлобленный, изолированный, подобно своему Бумпо, возвратился к теме Кожаного Чулка. В поисках утешения он обращается к прошлому, создавая «породу американских скуайров, существовавших только на его страницах» (Эффингамы), «естественного человека» Бумпо — их слугу — и благородных индейцев — их союзников. Он заглядывает в будущее, пробуя создать малоубедительную утопию — «Колония на кратере» [1847]. В то же время он в ряде книг настойчиво ведет борьбу с «расточением» (waste) как системой пионерского хозяйства Америки. Мы видим у К. три группы: 1. первые колонизаторы—солдаты и помещики Эффингамы, разведчики, вроде Бумпо, который берет у

природы лишь излишки на пропитание; 2. дельцы-хищники и пенкосниматели — Буш, Тысячеакр, Кэрби и 3. хозяева, охранители и предтечи будущей индустриальной Америки (идеализированный отец К.—судья Темпль). К. на стороне первых, за союз их с третьими и склонен чернить вторых. Отношение К. к индейцам двойственно,—для него они не всегда лишь «навоз для белой расы» (взгляд, характерный для типичных колониальных писателей). Союзники французов, минги,—это



Брок. Иллюстрация к роману «Пионеры» Купера [1823]

индейцы-враги, коварные и жестокие; их по К. не грех и уничтожать. Но делавары—индейцы-друзья—во многом образец для излюбленного К. героя Бумпо. Скорбя о романтическом прошлом, К. ставит индейца Джона в один ряд с Бумпо— оба они жертвы колониального заселения. Джона приручили и спаивают, а Кожаного Чулка топор Кэрби и кляузы Дулитля выгоняют из лесов в прерию, но и там его преследует опустошительное вторжение пионеров Бушей, в лице к-рых К. показал ненавистное ему, но неудержимое продвижение авангарда колонизации. Однако истинные вдохновители колонизации—капиталисты-буржуа (Темпль), в руках к-рых Кэрби и Буши только слепое орудие,—импонируют К., и объективно он оказывается на стороне тех, кто неминуемо ведет к уничтожению индейцев и романтики первого заселения, воплощенной в образе Кожаного Чулка.

Что касается оформления, то в К. борется тенденция натуралистически воспринятого и разработанного материала с тенденцией романтической его подачи в духе Руссо и В. Скотта. Все описания действительно виденного К. (особенно мо̀ря, о̀зера Отсего) и построенные как мемуары произведения (так, первые 26 глав «Пионеров»—в сущности воспоминания о святках в родном Куперстауне) точны и осязательны. В ряде предисловий он ставит себе целью то «дать дагеротипную точность описаний», то «привлечь внимание читателя к социальному злу верной его картиной». Но поиски романтики по аналогии с шотландской экзотикой Скотта привели к куперовым индейцам и наградили К. традиционной фабулой и ситуациями (*см. ниже*). Индейцев К. лично не наблюдал (кроме вымирающих одиночек, вроде Джона и депутатов индейских участков). Сведения о них он почерпнул из книги миссионера Хэкуэлдера, жившего в 1760 — 1780 среди делаваров, и из др. источников. Прерии он также ни разу не видел. Все это плюс стремление помещика идеализировать XVIII век повело к романтическому абстрагированию эпопеи Кожаного Чулка, начатой в «Пионерах» [1823] чисто натуралистически. Характерно развитие составного образа Бумпо: в «Пионерах» — это комплекс бытовых черт (хвастовство, болтливость и т. п.) реально жившего в Куперстауне охотника Шимпэна, но уже с XXVII главы он получает героическую прививку от другого прототипа, героя пионеризма XVIII века Даниэля Буна. В «Прерии» окончательно формируется эпический облик Бумпо—сына природы и резонера в духе «моравских братьев». А затем, на пути к идеализированному образу, Купер в «Последнем из могикан» подчеркивает верность Бумпо, в «Следопыте» — его самопожертвование, в «Зверобое»—юношеское обаяние. Кожаный Чулок стал эпическим героем, собранием добродетелей, нарицательным идеальным типом американца, в особенности для экспортного применения. Когда в 1917 США собирались стать в ряды Антанты, французские дипломаты говорили, что «дух Кожаного Чулка еще жив в американском народе». Рядом с Бумпо героизируется и его друг-индеец (от Джона до Чингачгука). Но при американской тенденции к снижению образа «цветного», Джон не может служить обобщением индейца своего времени, и позднейшие индейцы Купера, данные сквозь призму Хэкуэлдера, ближе к правде, несмотря на весь свой романтический убор.

Наряду с созданием высокого эпоса у Купера в то же время никогда не притуплялась зоркость натуралиста, и на этом пути он приблизился к правдоподобной трактовке индейца, хотя бы в фигуре Вайандотте [1843]. Романтизируя Зверобоя у столба пыток, К. показывает и повседневные явления американской жизни того времени: белого охотника за скальпами Гуттера, суд Буша в прерии и т. п. Не видев прерии, он

пейзаж последней сцены дает в тонах зловещей символики, близкой к синтетической абстракции ужасов Эдгара По.

Литературное мастерство Купера не всегда на одинаковой высоте. Рядом со сжатым и точным описанием — вычурность и длинноты; писатель пользуется авантюрно-романтической схемой, причем центр тяжести у



Брок. Иллюстрация к роману «Зверобой» Купера [1841]

него не в любовной интриге, слабо развернутой и очень сдержанной (обычны у К. самопожертвование, гибель страстных натур и т. д., в чем, несмотря на неприязнь К. к пуританам, сказалась все же пуританская закваска писателя), а в несложной авантюрной обработке (преследование, пленение, таинственный незнакомец, тайное убежище) богатого фактического материала. Эти черты сделали Купера излюбленным писателем для детей. Основные герои Купера четки, и показательно, что характер и речь их формирует профессия (напр. высокопарность Бумпо, которого Буши почти не понимают, когда он говорит о море или природе, морские словечки Бена Помпы или сравнения лесоруба Кэрби вроде: «Нечего тебе шуметь, как подрубленной сосне»). Второстепенные персонажи К. часто шаблонны; таково большинство женских типов, кроме, пожалуй, Эсфири Гуттер, или обычные у Купера простаки (Гамут, д-р Бат).

К., в творчестве к-рого скрестились аристократические тенденции, руссоизм и традиция В. Скотта, одним из первых дал толчок развитию американского романа. По линии разрыва с окружающим и мизантропии творчество Купера не является исключением в американской литературе (*см.* «*Твен*», «*Джеймс*» и другие).

В России К. стал известен в скверных переводах с французского тотчас же по выходе его книг. Во Франции Бальзак «рычал от восторга, читая его романы», у нас Белинский восхищался тем, как К. из «видимой простоты творит великое и необъятное и... дает всему особый отпечаток Новой земли». Об единственной серьезной своей беседе с Лермонтовым Белинский пишет: «Я был без памяти, когда он сказал, что К. выше В. Скотта, что у него больше глубины и художественной целости». После известных переводов Введенского [40-е гг.] и некультурных во многих отношениях переводов Коковцева [60-е гг.] в 80 — 90-х гг. прошла волна детских переделок с немецких искажений Купера, затем вышло полное собрание его романов в издании Сойкина. В наши дни сочинения Купера издает «ЗИФ», имея в виду «отображение Купером американской жизни, здоровую авантюру и волевую зарядку».

Библиография: I. Переводы (из ранних): Шпион, перев. с французск. перевода В. Скотта Ив. Крупеникова, М. 1825; Поселенцы, перев. с французск. М. Салемана, СПБ., 1832; Лоцман, перев. с французск. Сорокина, СПБ., 1832; Путеводитель в пустыне, перев. Кетчера, СПБ., 1841; Последний из могикан, перев. С. Майковой, СПБ., 1874. Почти все переводы Кетчера и Введенского первоначально печатались в журналах, особенно в «Биб-ке для чтения» и «Отечественных записках» 40—50-х гг. Из собраний сочинений: сокращенные переводы Коковцева 60-х гг. переизданы в Собр. сочин., изд. Вольф, СПБ., 1910; Иллюстр. собр. романов, изд. Сойкина, СПБ., 1913; Эпопея Кожаного Чулка, полный перевод И. Введенского, под ред. и с примеч. М. Горького, Гиз — Гржебин, 1923; Иллюстр. собр. романов в сокращен. перев., под ред., с вступ. статьей Могучего и с предисл. Динамова, «ЗИФ», 1927, и сл. Из переделок для детей: Борьба с дикарями, техасские рассказы, перед. для юношн., перев. с немецкого Макаровой, СПБ., 1881; Конанчет, Индийский вождь, Рассказы, перераб. Гофмана, перев. с немецкаго, изд. Аскарханова, СПБ., 1897. На англ. яз.: лучшее собр. сочин., 32 тт., с введением дочери Купера Сюзанны Купер, изд. Houghton Mifflin, Boston. Главные произвед. Купера: а) Пенталогия Кожаного Чулка (в порядке развития действия): Deerslayer, 1841; Last of the Mohicans, 1826; Pathfinder, 1840; Pioneers, 1823; Prairie, 1827; авант. и морские: Spy, 1821; Pilot, 1823; Red Rover, 1828; History of the Navy, 2vv., 1839. б) Полемические сочин.: Letter to his Countrymen, N.-Y., 1834; Monikins, 1835; Homeward Bound; Home as Found, 1838; American Demokrat, Cooperstown, 1838; Anti-Rent Trilogy: Satanstoe, 1845; Chainbearer, 1845; Redskins, 1846. в) Европейские сочин.: Notions of the Americans, 1828; ром. Bravo, 1831; Heidenmauer, 1832; Headsman, 1833; Cleanings in Europe (8 тт. путевых очерков); Correspondence of J. F. Cooper, 2 vv., New-Haven, 1922.

II. Белинский В. Г., Рецензия на «Путеводитель в пустыне» и ст. «Разделение поэзии на роды и виды», Сочин., ред. С. А. Венгерова, тт. V, VI и XIX, СПБ., 1903; Жорж Санд, Фенимор Купер, ст. в № 32 «Сына отечества», 1856; ст. в «Библиотеке для чтения»: «Талант Купера», т. XI, № 20, «Политические мнения Купера», т. XIII, № 23; Рецензия о «Monikins», там же, т. XIV, № 26; Lounsbury, J. F. Cooper, N.-Y., 1883 (изд. 2-е, 1910); Clymer, J. F. Cooper, Boston, 1900; Philipps M., J. F. Cooper, N.-Y., 1913 (фактический и локальный

материал); Gibb M. M., Le Roman de Bas de Cuir, Champion, P., 1927.

III. «Cambridge History of American Literature» (полная библиография). *Ив. Кашкин*

КУПЕРУС Луи [Couperus, 1863—1923]— выдающийся представитель натуралистического романа в голландской лит-ре. Начав свою лит-ую деятельность стихами в классическом стиле (сб. «Eenlent van vaerzen», 1884, «Orchideeën», 1889), К. выпустил в 1889 нашумевший роман «Eline Vere» — из жизни высших аристократических кругов в Гааге (русский перев. в «Новом журнале иностранной лит-ры», 1905); за этим произведением последовали: «Судьба» (Noodlot, 1890), «Extase» [1892] и др. Между 1890 и 1903 его произведения печатались в журнале «De Gids» (Вождь), а с 1903 он сам издавал и редактировал «Groot Nederland» (Великие Нидерланды). Мастерски пользуясь натуралистической манерой письма, К. одинаково детально и сильно изображает как среду и характеры, так и тонкие психологические переживания героев. Все творчество его проникнуто безысходным пессимизмом. Куперус — строгий детерминист. Его герои — слабовольные декаденты из высших слоев общества, отказывающиеся от всякой борьбы, чувствующие себя игрушкой судьбы. Куперус обнажает все пороки, всю никчемность жизни этого погибающего класса, не видя для него выхода из тупика.

От описания хорошо ему известного гаагского общества К. перешел затем к фантастическим, сказочным сюжетам [«Majesteit», 1893, «Wereldvrede», 1895 (русск. перев. в «Новом журнале иностранной литературы», 1906 — 1907), «Psyche», 1895 (русск. перев. в «Новом журнале иностранной лит-ры», 1902), «Fidessa», 1899].

Натуралистический стиль здесь постепенно переходит в символистический. Вскоре однако К. возвращается к рассказам из жизни Гааги («Langs lijnen van geleidelijkheid», 1900, «De Boeken der kleene Kielen», 1901 — 1903), чтобы затем опять перейти к исторически-фантастическому роману [«De Berg van Licht» (Гора света, 1905)] и новелле [«Wan en over myself en anderen» (О самом себе и других, 1910), «Korte arabesken» (Краткие арабески, 1911) и др.]—из жизни римских императоров и богов, художников, гетер и т. д. Высшего расцвета творчество К. достигает в коротеньких описаниях быта людей из низших слоев населения. К. культивировал изящную форму салонного разговорного стиля с многочисленными французскими вставками. Большинство его произведений переведено на немецкий, французский и др. яз.

Библиография: H. Coenen F., L. Couperus, De Ploeg, 1913; Netscher F., L. Couperus, «Holland. Revue», 18 Jhrg.; Groeneveldt Ernst, De roman voor dezen Tijd, Amsterdam, 1921. *Ф. Шиллер*

КУПИДОН — латинское название античного бога любовной страсти (cupido — страсть) — *см. «Эрот».*

КУПЛЕТ [франц. couplet — от «couple» — «пара»]—первоначально в терминологии средневековой французской поэтики — строфа, построенная на парно рифмующихся двустишиях, позднее строфа, построенная как на парных, так и на пересекающихся рифмах (в последнем значении напр. у Пушкина), в частности — строфа, исполняемая в пении и связанная с определенным мотивом. Как элемент сценически-музыкального исполнения и как специальный жанр песенной сатиры К. получает широкое распространение не только во Франции, но и за пределами своей родины.

Французский водевильный К. возник совершенно самостоятельно из песенок, к-рым обязан водевиль *(см.)* самым своим названием. В XVI в. антрепренеры ярмарочных театров начали вставлять песенки в разыгрываемые пьесы; затем перешли к сочинению специальных пьес «с водевилями», т. е. с К., сначала находившимися в непосредственной связи с действием пьесы, а потом принявшими характер вставных номеров на злободневные общественные и политические темы. Если водевильные К. сочинялись в юмористическим стиле, то песенные начали принимать все более и более сатирический характер. Исполнение К. стали возлагать не на певцов, а на обыкновенных драматических актеров, уже не певших, а произносивших К. речитативом («говорком») под аккомпанемент оркестра. К. состояли обыкновенно из нескольких строф и «рефрена» (припева), повторяемого после каждой строфы. В таком виде его культивирует и Беранже, виднейший, непревзойденный мастер французского интимного и политического куплета. В качестве лучших образцов этого сатирического жанра должны быть указаны: «Le sénateur» [1813]— в русском переводе Курочкина — «Знатный приятель», «Le Marquis de Carabas» (Маркиз де Карабас), «Le souvenir du peuple» (Народные воспоминания), «Le vieux caporal» (Старый капрал) и мн. др. К. Беранже трогательно воспевали трудовую жизнь французского мещанства, интимные радости его быта и зло бичевали как буржуазный порядок, так и в особенности чванливость и классовую ограниченность аристократической Реставрации:

«Из чужбины дальней
В замок феодальный
Едет—трюх-трюх-трюх—
На кобылке сивой
Наш маркиз спесивый,
Наш отец и друг.
Машет саблей длинной,
Но в крови невинной!...
Вот какой храбрец!
Ой, бедовый, право!
Честь тебе и слава—
Ах, ты наш отец!
„Слушать, поселяне,
К вам, невеждам, дряни,
Сам держу я речь.
Я — опора трона;
Царству оборона
Мой дворянский меч.
Гнев мой возгорится—
И король смирится...“
Вот какой храбрец!
Ой, бедовый, право!
Честь тебе и слава—
Ах, ты наш отец!»

(«Le Marquis de Carabas» перев. Курочкина)

Русский К. сохраняет в разные периоды своей истории отпечаток господствующих в то время общественных отношений. В 30-х годах он является непременной принадлежностью русских (и переводных) водевилей. Как и можно было ожидать, в эту эпоху николаевской реакции он почти не выходил из пределов обывательщины; водевилисты заставляли актеров распевать дифирамбы попечительному начальству: «Но вдруг Трепов генерал/Сбавить цену приказал./И попались все в тиски/Господа дровяники». «Хуже водевильных куплетов на сцене,—писал Дружинин,—может быть только водевильный куплет вне сцены, — в книге, журнале и в памяти».

60-е гг. — эпоха выступления на социальную арену радикальной разночинной интеллигенции — приносит с собой необычайный расцвет сатирического К. Переводится и приспособляется к русским нравам Беранже; особенно велика в этом отношении заслуга В. Курочкина *(см.)*. Минаев, Курочкин, М. Л. Михайлов, Жулев и многие другие поэты пишут оригинальные куплеты на общественно-политические и литературные темы. Примыкает к этой фаланге и Некрасов: его «Нравственный человек» [1846], «Муж и жена», «Над чем мы смеемся», «Еще тройка», «Пропала книга», «Осторожность» — представляют собой характерные образцы русского сатирического куплета, особенно популяризировавшегося «Искрой».

С наступлением реакции в начале 70-х гг., с разгромом революционно-демократического движения водевильный К. вновь выдвигается у нас в качестве вставного номера оперетты. При полупорнографическом характере, к-рый свойственен был вначале оперетте, инкорпорированный в нее куплет теряет свою сатирическую окраску и концентрируется вокруг обывательских и эротических тем. Щедрин рассказывает в «Господах Головлевых» [1871], «с какой неподражаемой наивностью Любинька своим маленьким голоском заявляла о желании быть подполковником».

Эпоха военного коммунизма принесла с собой новый, к сожалению кратковременный, расцвет сатирического куплета (например у Демьяна Бедного — «Манифест Юденича», «Танька-Ванька», «Генерал Шкура» и многие другие, а также боевые и сатирические куплеты В. Князева, как например «Екатеринбург», «Сын коммунара», «Песня коммуны» и т. д.). *«Л. Э.»*

КУПРИН Александр Иванович [1870—] — русский писатель. Р. в семье чиновника в уездном городе Пензенской губ. Шести лет был помещен в закрытый пансион с суровой дисциплиной, а затем — во 2-й кадетский корпус в Москве, откуда попал в юнкерское училище. Пребывание с детства в закрытых учебных заведениях с жесткой военной муштрой оставило глубокий след в психике К. Рассказ «На переломе» дает наглядное представление об этом периоде жизни К.: диком быте и жестоких, хищных нравах воспитанников, бездушном формализме и тупости воспитателей. Поступив из юнкерского училища в полк, К. вскоре порывает с военной службой. Оставшись без средств, он пробовал прокормиться пером фельетониста, поэта, был грузчиком, землемером, актером, певчим, псаломщиком, служил на заводе, изучал даже врачебное дело, охотился, рыбачил с черноморскими рыбаками. Все эти перипетии его жизни нашли свое отражение в «Поединке», «Киевских типах», «Олесе», «Листригонах» и др. Известность приобрел повестями «Молох» [1896], «Поединок» [1905], «Яма» [1910]. После Октября Куприн эмигрировал за границу, сделавшись наиболее заклятым врагом советской России, в своих злобных нападках на нее опускаясь до самого оголтелого черносотенства.

Политическая реакция и непротивленчество 80-х гг., абстрактная публицистика народнических эпигонов передовых журналов 80—90-х гг. и обусловили социальную слепоту К., чуждого по своей классовой принадлежности новой исторической силе. В «Молохе», несмотря на обилие деталей и статистических цифр, обнаруживающих обстоятельное знакомство с заводской жизнью, не только не задеты вопросы, волновавшие в то время общественность, но собственно нет и рабочих, судьбе к-рых, казалось бы, посвящен роман. Мелкотравчатая любовная интрига инженера Боброва заслонила социальную тему в такой мере, что автору осталось вместо художественного показа прибегнуть к публицистическим излияниям своих персонажей.

Герои К. часто сентиментально великодушны, человеколюбивы, остро ощущают социальную неправду, благоговеют перед борцами-героями, но никак не откликаются на боевые выступления масс. Куприн нигде не отметил роста пролетариата и пробуждения крестьянства. Он помнит о фабрикантах, к-рые-де могли бы, но не хотят «совместными усилиями» со своими инженерами «сделать человеческую жизнь изумительно прекрасной и удобной», но забывает о рабочих, к-рые как раз хотели, могли и действительно делали жизнь такой. Разнообразный круг встреч, знакомств, переживаний не помог автору подняться до широких социальных обобщений, но привел к безотрадному выводу о жестокой бессмысленности жизни (не социального строя), покоящейся на хищной эксплоатации, грубом и диком насилии, об обреченности и одиночестве культурного человека, оторванного от масс. Разочарованность, порожденная депрессией 80-х гг., к 900-м гг. значительно углубляется. Быстрый рост политического сознания рабочего класса, классовая заостренность его выступлений отшатнули прогрессивную буржуазию от освободительного движения, превратив ее из оппозиции его величеству в оппозицию его величества. Свободомыслящие радикалы, не сумевшие завоевать доверия

масс, отвлечь их от классовой борьбы, стали ненужны и буржуазии и пролетариату раньше, чем успели организоваться и пристроиться к власти. Изолированный в развертывавшейся классовой борьбе, чуждый материалистическому миросозерцанию пролетариата, отмежеванный сентиментальным моралистом и индивидуалистической романтикой от погромной политики правящих классов, купринский человек не мог принять действительности как она есть, сознавал свое бессилие преобразовать ее и не видел выхода из тупика. Тупая покорность, отвращение к борьбе и уход в призрачно-мистический мир грез — таково логическое завершение житейского круга радикальствующей интеллигенции, воспитанной на идеалистических абстракциях. «Ничто не связывает нас с народом: ни язык, ни вера, ни труд, ни искусство. Наша поэзия смешна ему, наша живопись для него бесполезная и неразборчивая пачкотня, наше богоискательство сплошная блажь для него. Наша музыка кажется ему скучным шумом, наша наука недостаточна ему. Наш сложный труд смешон и жалок ему» («Попрыгунья-стрекоза»). Самым крупным из произведений К. является «Поединок», увенчавший ряд мелких рассказов на военную тему и сразу выдвинувший К. на дорогу мастера. В «Поединке», как и в «Молохе», художественный показ в социальной тематике подменен памфлетно-изобличительной беседой Назанского с Ромашевым (кстати сказать, сильно урезанной и смягченной в позднейших эмигрантских изданиях «Поединка»). Для своего времени это была смелая агитационная вылазка против дуэлей, кулачной расправы, долгосрочности военной службы, против «чести мундира» и «воинского долга» — в царской армии. Характеристика офицерства беспощадна. Гвардейцы — те живут на содержании родителей или чужих жен, а армейцы — «ведь все это заваль, рвань, отбросы, убоявшиеся мудрости, школьные недоучки и готовые на всякую уступку, на всякую жестокость, даже убийство, на воровство солдатских копеек — и все это из-за своего горшка щей». В «Поединке» достается не только офицерам, но и монахам с попами. И те и другие прикрыты «шарлатанскими знаками касты»: «Там ряса и кадило; здесь мундир и железное оружие; там смирение, лицемерные вздохи, слащавая речь; здесь наигранное могущество, гордая честь». И те и другие—паразиты, подобные «жирным вшам, к-рые тем сильнее объедаются на чужом теле, чем оно больше разлагается». Автор предвидит кровавую расправу. Где же выход? Кто идет на смену? И тут К. верен себе. На смену отмирающим классам идет не пролетариат, а «новая божественная вера, к-рая пребудет бессмертной до конца мира. Это — любовь к себе... Вы — бог всего живущего. Все, что вы видите, слышите, чувствуете, принадлежит вам. Делайте что хотите. Берите все, что вам нравится. Не спрашивайте никого во всей вселенной, потому что над вами никого нет и никто не равен вам». Назанский уверяет, что «люди, ставшие богами, не будут обижать друг друга, и тогда жизнь будет прекрасна. По всей земле воздвигнутся легкие, светлые здания, ничто вульгарное, пошлое не оскорбит ваших глаз, жизнь станет сладким трудом, свободной наукой, дивной музыкой, веселым, вечным и легким праздником». Мы видели этих богов, берущих все, что им нравится, в армии Колчака. Но двадцать пять лет тому назад не замечали реакционной пошлости этой проповеди под Ницше, ибо оппозиционный читатель читал между строк: строй баррикады, захватывай власть.

К. не знает социальной среды, к-рая поднимала бы, возвышала личность, содействовала бы ее самоутверждению. Художник обличает жизнь человеческую вообще, а не ее отрицательные стороны. И не случайно у него проститутки, воры и сутенеры избраны для обличения людей быта нормального. Продажные проститутки в «Яме» не случайно дают пример человеческой отзывчивости, товарищеской солидарности, искренности, правдивости и честности—одним словом всего того, в чем автор отказал современному обществу. Но если действительность развенчана, а люди становятся людьми у последней грани, на трагическом срыве своего бытия («Мелюзга», «Река жизни»), то мужчине дано еще любить. «Нет ничего более святого и прекрасного, чем женская любовь»,— говорит горбатый телеграфист, мимо к-рого прошла реальная любовь. Но именно реальная любовь куприновским героям не нужна. Они наслаждаются неразделенной любовью, для них только призрак любви — «истинно широкий, неоплатный подарок» («Телеграфист», «Первый встречный», «Гранатовый браслет», «Забытый поцелуй»).

Понятия Куприна о добродетели и красоте не выдерживают критики. Те женщины, которых он считает святыми, по существу довольно пошловатые фигуры. Послушные, кроткие любовницы, отдающие честь и жизнь негодяю, ими презираемому, отдающиеся ему даже без желания и вместе с тем рабски, скотски преданные ему («С улицы»); они любят бескорыстно, самоотверженно, жертвуя даже семьей и своей жизнью («Олеся»). Им не важно, что любимый человек—дрянное трепло, ибо кроме этого трепла все для них безразлично в мире. Таков образ Олеси и Марии Николаевны. Обе дополняют друг друга, обе являются воплощением мечты дряблого сластолюба, к-рому хочется иметь женщину, удобную во всех отношениях: не стесняющую, не предъявляющую никаких претензий, всегда готовую на все без отказа, даже продать тело для спасения любимого отвратительному для себя человеку («Впотьмах»). К. очень консервативен. Все его возгласы и восторженные реплики о возвышенной любви—пустые слова. На деле это типичный мелкий собственник, с самыми рутинными взглядами на женщину. В «Страшной минуте» К. уми-

ленно рисует, как женщина подавила в себе здоровый инстинкт и потребность во имя верности ребенку и мужу, к-рого физически с трудом переносит. Тут К. забыл собственные советы следовать сердцу и страсти. Для мелкого буржуа женщина прежде всего — верная жена и мать. Мещанская добродетель у К. так высока, что во имя ее в рассказе «Наталья Давыдовна» он рисует как чудовище цинизма и разврата женщину, к-рая рядом с любым из мужчин могла бы служить образцом воздержания. В рассказах К. женщины-общественницы нет—есть пленительные самки, обожествляемые в мечтах («Жидовка»), а на деле или рабы-любовницы, или мещанки, или преступные черствые эгоистки: «А почем знать, не заключается ли вся цель, весь смысл, вся радость моей жизни в том, чтоб всеми правдами и неправдами завладеть вот такой женщиной, как эта, украсть, отнять, соблазнить—не все ли равно. Пусть она будет грязна, невежественна, неразвита, жадна,—о боже мой,—какие это мелочи в сравнении с ее чудесной красотой». Это отношение к женщине как к самке проходит красной линией через целый ряд рассказов. В рассказе «Лесная глушь» подобран ряд злобных оценок, вроде: «Нет на свете ни одного такого паскудного гада, как баба», или: «У суки и у той стыда больше, чем у бабы», «баба, как гадюка: пополам ее перерви—а она все вертится», «як більше бабу бьешь, то борщ вкуснее» и т. д. без конца. Не трудно убедиться, что К., воспевающий красоту женщины и идеальную любовь к ней в мечтах, и сам не выше уровня этих будто бы народных поговорок.

Во время борьбы с самодержавием купринское неприятие действительности, хула на жизнь вообще, проповедь спортсменского азарта из-за иллюзорных, мнимых ценностей принимались как отповедь по адресу существующего строя, и поэтому критики проглядели нездоровый скептицизм и идеалистический дурман, болезненную наркотическую радость купринских героев. Читатель того времени хотел и мог видеть жизнерадостность там, где было лишь безнадежное подвинчивание человека, утратившего под ногами почву.

Библиография: I. Собр. сочин., 12 тт., изд. Моск. т-ва писателей, М., 1909 — 1916, а также в приложении к журн. «Нива» за 1912 и 1915. За рубежом издано: Каждое желание, Повести и рассказы, Владивосток, 1919; Звезда Соломона, Рассказы, Гельсингфорс, 1920; Суламифь, Рассказы, Париж, 1921; Гамбринус, Рассказы, Париж, 1921; Прапорщик армейский, Рассказы, Прага, 1921; Собр. сочин., 12 тт., вступит. ст. Е. Аничкова, Берлин, 1921—1925. Из произведений Куприна в СССР неоднократно переиздавался «Поединок».

II. Измайлова А., Песни земной радости, «Литературный Олимп», М., 1911; Кранихфельд В., В мире идей и образов, ст. «Поэт радостной случайности», т. II, СПБ., 1912; Воровский В., Русская интеллигенция и русская литература, ст. «Из истории новейшего русского романа», Харьков, 1923; Луначарский А. В., Критические этюды, Л., 1925 (о «Чести», о «Поединке»); Воронский А. К., Литературные записки, ст. «Вне жизни и вне времени», М., 1926; Львов-Рогачевский В. Л., Новейшая русская литература, ч. 1, гл. VII, изд. 5-е, М., 1926; Ольминский М. С., По вопросам литературы, Л., 1926 (Арцыбашев и Куприн); Волин Б., Куприн-политик, «На литературном посту», 1926, I.

III. Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924; Его же, Литература великого десятилетия, т. I, Гиз, М., 1928; Мандельштам Р. С., Художественная литература в оценке русской марксистской критики, ред. Н. К. Пиксанова, изд. 4-е, Гиз, М., 1928. *М. Морозов*

КУРАТОВ Иван Алексеевич [1839—1877]—первый и самый крупный коми поэт дореволюционного периода. Р. в семье дьякона. Высшее образование получил в Казани, где изучал восточные яз. В последние годы жизни работал в Средней Азии, в канцелярии губернатора (Семипалатинск). О творчестве К. мы можем судить только по случайно сохранившейся рукописи, содержащей около сотни стихотворений и несколько отрывков поэм. Общая забитость и беспросветная темнота туземных масс 60-х гг., поддерживаемая руссификаторской политикой царизма, всецело отражена в поэзии К. Будучи по убеждениям народником, К. в своей поэзии идеализирует коми крестьянина, скорбит о его тяжелой доле, стремится привить любовь к бесправному родному яз. и т. д. Он видел и «слышал, как горе гнуло шею» коми крестьянина, видел, как его эксплоатируют баре, называемые им «дьявольским отродьем», но не находил путей освобождения от этого гнета, хотя не переставал верить в светлое будущее коми. Стихотворения К. написаны простым народным яз., сюжеты взяты из крестьянской жизни; они долгое время распевались коми народом (в 1866, напр., 5 стихотворений К. попали в «Волынские губернские ведомости» под видом народных песен). Куратов первый сумел применить русское стихосложение к коми языку.

Библиография: Лыткин В. И., Коми чижысьяс; Сидоров А. С., ст. в журн. «Парма йоль», № 2). *В. Л.*

КУРГИНЯН Шушаник [1876—1927]—армянская поэтесса. Выступила на лит-ое поприще в период русской революции 1905; сборник ее стихов «Трезвон свободы» [1907] нашел должную положительную оценку со стороны лит-ой критики и поставил К. в ряды певцов закавказского пролетариата. К. с захватывающим читателя энтузиазмом, с большим революционным пафосом воспевает победоносную борьбу рабочего класса, его чаяния, его решительную схватку с капиталом («Трезвон свободы», «Смело вперед», «Рабочие», «Туда идите», «Песня рабочего» и др.).

К. стоит особняком от тех современных ей армянских поэтов, творчество которых пропитано национализмом и индивидуализмом. Значение ее как поэтессы усугубляется еще и тем, что в период кошмарной реакции, когда либеральная мелкобуржуазная интеллигенция, трусливо отвернувшись от идеалов революции, предалась безысходному пессимизму,—лира Кургинян звучала бодро, жизнерадостно, бросая боевой клич в массу «неразлучных друзей горя и слез» — рабочих, в конечную победу которых она страстно верила.

В творчестве К. значительны также и антирелигиозные мотивы; она решительно выступает против религии вообще как опоры господствующего класса в условиях капиталистического строя («Отстрани свой крест»). Следует однако заметить, что порою поэтессе не были чужды настроения любви и тоски «по родине»; именно результатом этого раздвоения и нужно считать такие стихи Кургинян, как «Из осенних песен», «Нет Алагяза».

В послеоктябрьский период К. писала сравнительно мало; ее поэзия этих лет значительно отличается от творчества дооктябрьского периода. Она лишена былого бодрого боевого духа. Иначе и не могло быть. Не приняв Октябрьского переворота, К. тем самым оторвалась, изолировала себя от великого движения рабоче-крестьянских масс, борющихся под руководством компартии за победу социализма. В решающие исторические дни К. не преодолела своей раздвоенности; последняя и привела ее творчество к угасанию. Как певец революции 1905 Кургинян все же по праву является одной из предшественниц армянской пролетарской литературы.

Библиография: I. Панихида, Стих., Сб. «Поэзия Армении», под ред. В. Брюсова, М., 1916; Предисловие к сб. «Трезвон свободы», там же; Аршалуйси хоханчнер (Трезвон свободы), Сб. стихотворений, Нахичевань н/Д., 1907.

II. Норек А., Шушаник Кургинян, журн. «Гракан диркерум», 1907. *Е. М.*

КУРДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА (точнее письменность)—пока еще мало развита. Курды до последнего времени пользовались развитыми яз. мусульманского Востока—арабским (для сочинений по богословию и праву), персидским (для исторических трудов) и турецким. Знаменитым турецким поэтом курдского происхождения считается Фузули [XVI в.], курдская национальность к-рого в недавнее время [1924] стала (едва ли основательно) оспариваться турками (Кепрюлю-Заде). Литературным яз. южного (персидского) Курдистана служит наречие «гурани», не являющееся курдским. На нем имеется довольно развитая письменность, изложены знаменитые легенды Востока — «Лейла и Меджнун», «Хосров и Ширин», «Хоршиди-Хавер» и др. Впрочем курды давно стали пользоваться и своим яз., и до нас дошли сведения о 8 поэтах, писавших с начала XI в. (?) и по конец XVIII. Из их произведений издан в 1904 M. Hartmann'ом сборник стихов («диван») шейха Ахмеда Малаи Джизри (писал между 1145—1160) и в 1903 A. von Le Coq'ом—одно из произведений Малаи Бате [1417—1494]. Наиболее известен из старых поэтов Ахмед Хани [1591—1652], обработавший в стихах популярный эпос «Mem-u-Zin», напечатанный в Константинополе в 1920. Немало поэтов XIX (из них самый популярный в восточном Курдистане—Нали) и XX вв. упоминается в новейших курдских газетах, где приводятся образцы их поэзии. Под влиянием персидской поэзии курдские поэты применяют традиционные формы «газелей» и «касыд». В последнее время некоторое развитие получила курдская печать. Первая газета «Kurdistān» появилась еще в конце XIX в. и издавалась сперва в Каире, а потом в Англии. После турецкой революции в Константинополе в 1912 появилась газета «Rōžā Kurd» (Курдский день), а после мировой войны, в связи с оживлением курдского национального движения, стал издаваться в Каире двухнедельный журнал «Kurdistān» [1917]; затем появился ряд газет и в самом Курдистане (в Сулеймание): «Pēškawtin» (Прогресс), «Bāngi Kurdistān» (Голос Курдистана) и «Rōži Kurdistān» (День Курдистана)—в 1922, «Bāngi Hagg» (Голос права, официальный еженедельник) — в 1923, «Žiyānāwe» (Восстание из мертвых)—в 1924; в Ревандузе выходит ежемесячник «Zāri Kurmanji» (Вопль курманджийский, 1926) и в Багдаде — еженедельник на 3 языках: курдском, арабском и турецком—«Diyārī-yi Kurdistān» (Подарок Курдистана, 1925). Еще в 1914 протестантские миссионеры в Урмии стали издавать (на мукри) газету «Kurdistān». Стараниями христианских миссионеров на разные курдские наречия было переведено Евангелие, издавались катехизисы и т. д.

У курдов имеется богатая устная народная словесность, интересная как по яз., так и по содержанию и форме. Курдские повести большею частью передают реальные происшествия курдской жизни, описывают борьбу феодалов между собой и с турками, грабежи, убийства, кровавую месть. В сказках часто фигурируют животные, разные демонические и т. п. сверхъестественные существа. В анекдотах немало элемента сатирического (скупость мулл). Записано довольно много любовных песен (mawwāl, maqām, pāsta),—излюбленной формой их является диалог между юношей и девушкой,—песен обрядовых (свадебных), бытовых (плач курдинки об убитом муже, песнь мести, песнь матери над больным сыном), сатирических, танцовальных, исполняемых при ведении хороводов. Пословицы и поговорки хорошо отражают курдский характер и быт. Но наибольший интерес представляет сохранившийся у курдов эпос, как героический, так и романтический. К первому относится повествование об осаде персидским шахом Аббасом [XVII в.] крепости Дымдым, а ко второму—эпопея «Мем-у-Зин», излагающая переживания двух влюбленных (Зин—сестра правителя Бохтана), к-рые в конце концов трагически гибнут: их похороны обставлены, как свадьба, и из их могил вырастают розовые кусты, переплетающиеся ветвями в знак того, что любовь сильнее смерти (ср. «Тристан и Изольда»). Эта повесть рассказывается то простой, то ритмической прозой. Имеются отголоски общеиранского эпоса (былины о Рустеме) и разных мусульманских преданий и легенд (например о похищении кобылицы Мухаммеда). Эпические произведения исполняются осо-

быми профессиональными рассказчиками-певцами (qārī, rāwī, muganni, dängbēš), прозаическая часть рассказывается в повествовательном тоне, а стихи поются с бесконечными модуляциями мелодии. Пение сопровождается игрой на музыкальных инструментах [канун'е (род цимбалов), рабаб'е (род гуслей) или ручном барабане]. В восточном Курдистане, повидимому, до сих пор существуют специальные школы пения, в которых учитель (wästa) передает своим ученикам приемы исполнения эпических произведений.

Библиография: II. Лерх П., Исследования об иранских курдах, СПБ., 1856—1858; Егиазаров С. А., Кратний этнографический очерк курдов Эриванской губ., Тифлис, 1884; Минорский В., Курды, «Известия министерства иностранных дел», 1915, III, стр. 203—209. Jaba A., Recueil de notices et récits kourdes, СПБ., 1860; Prym E. und Socin A., Kurdische Sammlungen, I Abt., СПБ., 1887; Socin A., Kurdische Sammlungen, II Abt., СПБ., 1890; Mann O., Die Mundart der Mukri Kurden, «Kurdisch-Persische Forschungen», т. II, 1909; Makas Hugo, Kurdische Texte im Kurmānji-dialecte, Л., 1903; Nikitine, Kurdish stories, «Bulletin of the School of orient studies», IV/I, 1926, p. 121—138.

III. Minorsky V., Kurden, «Enzyclopädie des Islam» (исчерпывающая библиография). *Б. Миллер*

КУРДСКИЙ ЯЗЫК (курманджи)—относится к иранской системе, или (по до сих пор еще удерживающейся терминологии индоевропеистов) «семье» яз., именно—к западной ее ветви. Последняя подразделяется на северо-западную и юго-западную группы яз., и курдский яз. входит в северо-западную группу, тогда как персидский относится к юго-западной. Впрочем иранские яз. и наречия еще недостаточно изучены, чтобы можно было дать их окончательную классификацию, и в пределах западной их группы наблюдается известная смешанность и взаимное проникновение южных и северных элементов. Кроме того иранисты в своих работах по иранским яз. и наречиям недостаточно учитывают возможность сохранения в них переживаний доиранского этнического слоя. В частности, некоторые явления артикуляционного, а также морфологического и синтаксического порядка являются у курдского яз. общими не только с рядом других иранских наречий и яз., но и с яз. Кавказа. В лексике имеются свои слова, не встречающиеся в других иранских наречиях (отрицание—čū, tū, предлог 'с'—digel, teži—полный, hātin—приходить, ānin—приносить, nārd—посылать и т. д.); есть множество персидских заимствований, к коим не применяются курдские фонетические законы. В диалектах, территориально граничащих с расселением турок, немало турецких слов (в частности причастий на miš). В курдский яз. вошло еще немало слов арабского лит-ого словаря (через турецкий и персидский яз.); встречаются также арабские народные формы и слова армянские и арамейские; возможно, что некоторые армянские и курдские слова восходят к яз. местного доиранского населения. Курдские наречия еще недостаточно обследованы и изучены, и окончательное подразделение их еще не может быть произведено. Значительная часть материалов исследователя наречий восточной и персидской групп — O. Mann'a — еще не издана. Ряд курдских диалектов носит общее название «курманджи» и может быть разделен на две группы: восточную (точнее — юго-восточную) и западную. Граница между обеими еще не выяснена. Затем следует выделить группу персидских курдских наречий (область Сеннэ—Керманшах), обозначаемых или общим названием «курди», или по имени местности (напр. зангана, кальхури, сенна, керманшахи), а также разбросанные кое-где в Персии мелкие группки. Попытку классификации курдских наречий сделал E. S. Soane в своей «Grammar of the Kurmanji» (L., 1913).

Библиография: II. Justi, Kurdische Grammatik, СПБ., 1880; Socin A., Die Sprache der Kurden, «Grundriss der iranischen Philologie», B. I, 2 Abt., S. 249—286 (обе по материалам преимущественно западного курманджи); Mann O., Die Mundart der Mukri Kurden, Grammatische Skizze, «Kurdisch-Persische Forschungen», т. I, 1906; Soane E. S., Notes on the Phonology of Southern Kurmanji, J. R. A. S., 1922, pp. 199—226. Единственный пока словарь: Jaba A.—Justi F., Dictionnaire Kurde-français, СПБ., 1879.

III. Minorsky W., Kurden, «Enzyclopädie des Islam» (исчерпывающая библиография). *Б. Миллер*

КУРОЧКИН Василий Степанович [1831—1875]—русский поэт и переводчик (псевдонимы Пр. Знаменский, Темный поэт и др.). Окончив дворянский полк (военно-учебное заведение), несколько лет прослужил в армии. С 1855—профессионал-писатель. В 1858 выпустил перевод песен



Беранже, доставивший ему большую популярность. Принял участие в «Свистке», издававшемся при «Современнике». В 1859 совместно с карикатуристом Н. Степановым создал сатирический журнал «Искра» *(см.)*. К. — организатор, вдохновитель, руководитель и талантливейший сотрудник этого блестящего органа радикальных разночинцев. В сентябре 1864 министром внутренних дел отстранен от редактирования «Искры». Горячий последователь Чернышевского, Курочкин

участвовал в революционном подполье 60-х годов. В 1866 просидел 4 месяца в Петропавловской крепости. Годы после закрытия «Искры» были для К., лишенного своего органа печати, годами подлинной агонии.

К. — один из крупнейших революционно-разночинческих поэтов 60-х гг. Поэзия К. прежде всего насквозь демократическая поэзия. Самоуважение труженика-бедняка — один из излюбленных мотивов К. Творчество К. противоположно и враждебно поэзии барства, как реакционного, так и либерального. Традиционнейшие темы дворянской поэзии приобретали под пером К. совершенно иной — новый характер (тема весны в стихотворении «Только»; тема времени в стихотворении «Тик-так, Тик-так»).

Публицистическая поэзия К. беспощадно высмеивала крепостническую реакцию, но— и это характернейшая черта революционного разночинца—еще более сокрушительные удары направляла она в лагерь буржуазно-помещичьего либерализма (напр. «Сон на новый год», высмеивающий либеральные надежды на смягчение классовой борьбы; «Рапсодия о нигилизме», бичующая либеральное искажение образа разночинца в «Отцах и детях» Тургенева). Если в лагере реакции, по К., подвизаются Загорецкие и др. персонажи «Горя от ума», то в либеральном стане К. видит Чичикова и др. персонажей «Мертвых душ».

К.—в высокой степени злободневный поэт; чутко и метко откликался он на каждое событие, волновавшее радикальную общественность. Наиболее передовое для эпохи мировоззрение К. позволяло ему подымать мелкие факты текущего дня на высоту значительных обобщений.

Наряду с Некрасовым, Добролюбовым, Ломаном, Минаевым и др. К. проделал огромную работу по снижению и разрушению канонов дворянской поэтики. Специфически лит-ая полемика занимает не последнее место в сатирическом наследстве К. (напр. ряд откликов на юбилей П. Вяземского: «Стансы на будущий юбилей Бавия», «Эпитафия Бавию», «Граф—князю», «В гостях и дома» и т. д.). К. мастерски владел пародией, используя ее и для высмеивания разных общественных явлений и специально для сокрушения поэтики барства (см. напр. «Роковое недоразумение»).

Опираясь на опыт Беранже и на технику водевильных песенок, К. разработал жанр сатирического «куплета». К. искал острых стихотворных сатирических формул, к-рые врезались бы в память читателя, вошли в обиходную речь, плотно прилепились бы к объекту нападения. Это требование блестяще осуществлялось отточенным рефреном, хлестким каламбуром, неожиданной рифмой и т. д. Изобретательность К. в этом отношении была неисчерпаема.

Переводы К. (из Беранже, Гюго, Барбье и т. д.) сливаются с оригинальным творчеством в одно целое. Благодаря К. Беранже стал одним из любимых писателей разночинной интеллигенции. Несмотря на нередкие смягчения (из-за цензуры) и явное «обрусение» оригинала, переводы Курочкина из Беранже и сейчас сохранили значение.

В настоящее время К. представляет особый интерес как создатель злободневной газетной политической поэзии и первый блестящий мастер этого жанра в России.

Библиография: I. Песни Беранже, перев. В. Курочкина, СПБ., 1858, изд. 6-е, 1874; Собр. стих. Василия Курочкина, СПБ., 1867; То же, новое дополненное изд., СПБ., 1869.

II. Миклашевский А., Дворянский полк в 40-х гг., «Русская старина», 1891, I; Трубачев С., Карикатурист Н. С. Степанов, «Исторический вестник», 1891, IV; Михайловский Н., Литературные воспоминания и современная смута, т. I, СПБ., 1900; Его же, Собр. сочин., т. III, Записки профана (Похороны В. С. Курочкина), изд. 3-е; Лемке М., Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX в., СПБ., 1904; Скабичевский А., История новой русской литературы, изд. 7-е, СПБ., 1909; Забытый смех («Поморная муза»), сатирический сб. «Беранжеровцы», № 1, сост. А. Амфитеатров, М., 1914 (Большая статья о Курочкине и избранные статьи); Ясинский И., Роман моей жизни, Л., 1926; «Н. Г. Чернышевский в донесениях агентов III Отделения», «Кр. архив», 1926, т. XIV; Скабичевский А., Литературные воспоминания, М., 1928; Лелевич Г., В.С.Курочкин, «Кр. новь», 1931, I. Рец. на «Песни Беранже»: Добролюбов Н., «Современник», 1858, XII, или Собр. сочин., т. III, под ред. Е. Аничкова; Водовозов В., «Биб-ка для чтения», 1858, т. 148; Талычева Т., Беранже и его переводчик, «Отечеств. записки», т. CXVII, 1862, IX.

III. Мезьер А., Русская словесность с XI по XIX ст. включительно, ч. 2, СПБ., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914; Владиславлев И., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924. *Г. Лелевич*

КУРОЧКИН Николай Степанович [1830—1884] — поэт, журналист, переводчик, брат В. С. Курочкина. Писал под псевдонимами: Преображенский, Ефим Скорпионов, Пр. Вознесенский, Густав Ненадо, поэт Околодочный и др. В 1854 окончил Медико-хирургическую академию, с конца 50-х гг. окончательно оставил медицину. В 1861 был намечен к привлечению в о-во «Земля и воля», с 1862 состоял под секретным надзором в связи с делом о «лицах, обвиняемых в сношениях с лондонскими пропагандистами»; после покушения на Александра II просидел четыре месяца в Петропавловской крепости за связи с «государственными преступниками» и эмигрантами.

Еще гимназистом помещал переводы в «Пантеоне». Был деятельным сотрудником и членом редакции «Искры»; в 1861 — 1862 редактировал «Иллюстрацию», в 1865—1866 — «Книжный вестник» — список новых книг, который пытался превратить в боевой орган; в 1867 под его редакцией вышел «Невский сборник». К. вел также библиографический отдел в некрасовских «Отечественных записках», в разное время сотрудничал в «Русском мире», «Русском инвалиде», «Наблюдателе» и др. журналах.

К. переводил Джусти, Альфиери, Бодлера, Гюго, Г. Надо, Шевченко, Прудона («Искусство, его основание и общественное значение») и др.

К. примыкал к группе «искровцев», идеологически связанных с революционно-настроенной мелкой буржуазией и культи-

вировавших сатирический фельетон; в этой группе он занимал второстепенное место. Его фельетон иногда своеобразно сплетается с «высокой» одой (напр. «Ода на современное состояние Франции»). Курочкин—автор ряда интересных пародий; его лирика бледна и неоригинальна.

Библиография: I. Отдельных книг у Н. Курочкина нет; полная библиография его произведений также отсутствует. См. сб. I «Забытый смех» («Поморная муза»), Беранжеровцы, сост. А. Амфитеатров, М., 1914.

II. Мартьянов П., Дела и люди века, т. I, СПБ., 1893; Михайловский Н., Литературные воспоминания и современная смута, СПБ., 1900; Лейкин Н. А., в его воспоминаниях и переписке, СПБ., 1907; Лемке М., Очерки освободительного движения 60-х гг., СПБ., 1908; Масанов И.Ф., Русские сатиро-юмористические журналы, вып. I, Владимир, 1911; Скабичевский А., Литературные воспоминания, М.—Л., 1928; Шилов А. А. и Карнаухова М. Г., Деятели революционного движения в России, т. I, ч. 2, М., 1928.

III. Языков Д., Обзор жизни и трудов покойных русских писателей, вып. IV, СПБ., 1888, и вып. V, СПБ., 1889; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, II, III, П., 1914. *И. Я.*

КУРТЕЛИН Жорж [Georges Courteline, 1858 — 1928] — французский писатель. Был одно время чиновником. Оставив службу, всецело отдался лит-ре и специализировался на юмористическом романе из быта французской казармы и жизни чиновничества («Les gaités de l'escadron», «Le train de 8 h. 47»). Юмор его весьма неглубок. К. не подмечал сложных социальных явлений, а скользя по поверхности, останавливался лишь на случайных гримасах и незначительных инцидентах современности. Он написал комедии: «La peur des coups», «La paix chez soi», «Le client serieux» и т. д. Несколько лет тому назад издал под довольно претенциозным заглавием сборник своих изречений («Философия Жоржа Куртелина»). В них наиболее полно отразилась его психология самодовольного мещанина: небольшая доза скептицизма, немного иронии, высокомерия и упоение растительной жизнью, ублаженной сытым обедом и бездумным досугом за чашкой кофе или игрой в карты. Таков смысл этой «философии». Всем угодить, всех позабавить — такова была цель лит-ой деятельности этого юмориста, к-рого усердствующая буржуазная критика сравнивала с Мольером. К. был членом Гонкуровской академии.

Библиография: I. Поезд 8.47, изд. «ЗИФ», М., 1926; Œuvres complètes, 8 vv., P., 1930. *Р.*

КУРТУАЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА [poésie courtoise, höfische Dichtung] — совокупность лит-ых произведений зап.-европейского христианского средневековья, объединенных комплексом однородных тематических и стилистических признаков. В основном К. л. отражает психоидеологию сосредоточенной при дворах крупных владетелей-сеньёров прослойки служилого рыцарства (министериалов) в XII—XIV вв., в эпоху назревающей перестройки выросшего на базе натурального хозяйства военного феодализма под влиянием начинающегося роста торгового капитала и разделения города и деревни; вместе с тем К. л. является орудием борьбы за эту новую идеологию с феодально-церковным мировоззрением предшествующей эпохи.

МИРОВОЗЗРЕНИЕ К. Л. характеризуется прежде всего ростом индивидуального самосознания. Героический эпос — порождение натурально-хозяйственного феодализма—не знает индивидуальной чести, он знает лишь честь известного коллектива: лишь как участник чести своего рода (geste-parenté) и чести своего сеньёра обладает рыцарь честью; в противном случае он становится изгоем (faidit). И герой этого эпоса—напр. Роланд — сражается и гибнет не за свою честь, но прежде всего — за честь своего



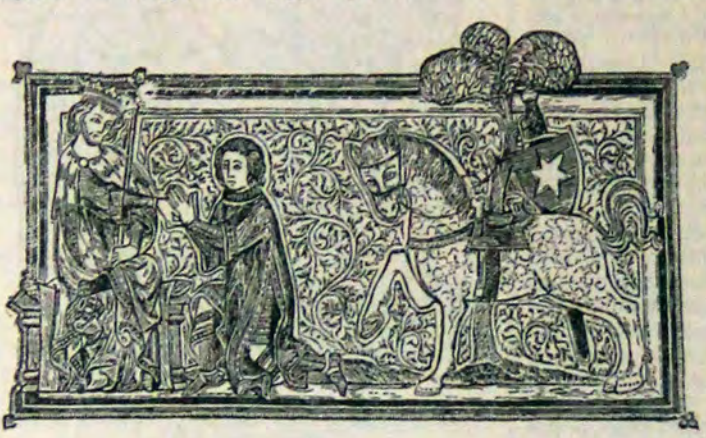
«Владычица-любовь». Оправа из слоновой кости зеркала нач. XIV в.

рода, затем — за честь своего племени—франков, затем за честь своего сеньёра, и наконец за честь бога христианской общины. На столкновении интересов различных коллективов — напр. на противоречии чести рода и требований вассальной верности — строится конфликт в героическом эпосе: личный момент всюду отсутствует. Иначе—в К. л. В центре куртуазного романа стоит героическая личность—вежественный, мудрый и умеренный рыцарь, совершающий в далеких полусказочных странах небывалые подвиги в честь своей дамы. Мощь родового союза сведена на-нет, герой куртуазного романа часто не знает точно своего рода-племени (воспитанный в семье вассала Тристан, выросший в лесу Персеваль, взращенный феей озера Ланселот); да и сеньёр с его двором — лишь отправный и конечный пункт для похождений героя.

Самодовлеющий рыцарский подвиг-авантюра (l'aventure, diu âventiure), совершаемый без всякой связи с интересами рода и племени, служит прежде всего для возвышения личной чести (onor, êre) рыцаря и лишь через это — чести его дамы и его сеньёра. Но и сама авантюра интересует куртуазных поэтов не столько внешним

сплетением событий и действий, сколько теми переживаниями, к-рые она пробуждает в герое. Конфликт в куртуазной литературе — это коллизия противоречивых чувств, чаще всего — коллизия рыцарской чести и любви.

Еще более четко, чем в куртуазном романе, отражается рост индивидуального самосознания в лирике: анонимности предшествующей эпохи трубадуры Прованса—первые носители нового мировоззрения—противоставляют подчеркивание и восхваление поэтического авторства: впервые в средневековьи в этой поэзии личность с гордостью утверждает свои права на свою творческую продукцию. «Non es meravelha, s'ieu chan/ mielhs de nulh autre trobador» (Не диво, если я пою лучше всякого другого трубадура),—начинает одну из своих песен Бернард де Вентадур, а Джауфре Рудель заклю-



Присяга вассала. Миниатюра из рукописи XIV в.

чает свою песню предупреждением: «Bos es lo vers... /E cel que de mi l'apenra/Gart se no i falha ni pessi!» (Прекрасен мой стих. И тот, кто выучит его от меня, пусть остережется ошибиться в нем или испортить его!).

В тесной связи с общим ростом самосознания личности находится сублимация сексуальных отношений в К. л. Церковь предавала проклятию в качестве одного из семи смертных грехов—fornicatio—все виды внебрачных отношений; военная организация натурально-хозяйственного феодализма устраняла женщину от наследования, ограничивала ее экономические и политические права. И в героическом эпосе—этом верном отображении феодальной психоидеологии—лишь на заднем фоне маячат бледные образы покорных и пассивных жен и невест воинственных витязей, как «прекрасной Альды»—невесты Роланда. Правда, наряду с этим героический эпос (в особенности германских народов) хранит мощные суровые образы воинственных богатырш, мстительниц за оскорбление и пролитую кровь; но образы эти — Брунгильды, Кримгильды «Нибелунгов» — порождены в основном отношениями еще дофеодальными, хотя сохраняются и в позднейших обработках куртуазного типа. Иначе — в назревающей новой экономической структуре, влекущей за собой рост городов, развитие денежного оборота, твердую организацию управления поместьями, зачатки бюрократически централизованной государственности. Ограничение в этих условиях экономических и политических прав наследниц крупных феодов теряет смысл; и Прованс—родина куртуазного служения даме — осуществляет впервые «раскрепощение» женщины из верхних слоев господствующего класса, уравнение ее в правах наследования с мужчиной: в XII веке управление ряда крупных феодов — графства Каркассонского, герцогства Аквитанского, виконтств Безоерского, Нарбоннского, Нимского — оказывается в руках женщин.

Так создаются реальные предпосылки для феодализации отношений между знатной дамой—владетельницей феода—и слагающим ей панегирики служилым рыцарем — незнатным министериалом. Но в К. л. эти отношения получают своеобразное перетолкование: рост самосознания личности сказывается в эротической интерпретации форм служения, в феодализации (правда, строго ограниченной сословно) сексуальных отношений: панегирик вассального рыцаря владетельной даме превращается в настойчивую мольбу о той «сладостной награде», к-рую церковь заклеймила позорным словом «блудодеяния», в сознательное прославление супружеской неверности. И как в феодальном мировоззрении служение сеньёру сливается со служением богу христианской церковной общины, так в куртуазной поэзии любовные отношения не только феодализируются, но и сублимируются до формы культа. Как убедительно доказал Векслер («Das Kulturproblem des Minnesanges»), позиция трубадура по отношению к его даме до мельчайших деталей копирует позицию верующего католика по отношению к деве Марии и др. святым. Подобно верующему, влюбленный переживает в созерцании своей дамы все стадии мистического лицезрения божества; и богословские формулы «почитания», «преклонения», «заступничества», «милосердия», обращенные до того времени к святым и богородице, заполняются новым эротическим содержанием, становясь обязательными тематическими элементами куртуазной лирики. То же использование топики церковной поэзии в арелигиозном, более того, в антирелигиозном значении находим мы и у классиков куртуазного эпоса. В «Ланселоте» Кретьена де Труа герой предпочитает не-

сколько золотистых волосков, выпавших из гребня королевы Джиневры, самым почитаемым мощам св. Мартина и св. Иакова Компостельского; после любовной встречи он преклоняет колена перед ложем дамы, «как перед алтарем», «ибо он не верует так ни в одну святую плоть» (car en nul cors saint ne croit tant). Религиозная фразеология и топика становятся так. обр. орудием борьбы с церковной идеологией. Недаром защитники последней выступают против куртуазной лирики как против «любострастия» и «языкоблудия» и пишут грозные инвективы против куртуазных романов (так например в XIII в. Жеан де Жерсон, канцлер Парижского университета,—против «Романа Розы», Людовик Вивес — против «Тристана» и «Ланселота»).

Так сублимация сексуальных отношений приобретает в служении даме формы новой религии; в облике дамы куртуазный влюбленный поклоняется вновь открытым ценностям—совершенной человеческой личности, утверждению земной радости. В осужденном церковью amor carnalis он видит fons et origo omnium bonorum (источник и происхождение всех благ); прославление amor-minne сливается у него с прославлением joi-freude — земной весенней радости. «Ben es mortz, que d'amor non sen/Al cor qualque doussa sabor» (Воистину мертв тот, кто любви сладостного дыхания не чувствует в сердце!),—поет Бернард де Вентадур, и ему вторит немецкий миннезингер Рейнмар Старый: «Sô wol dîn freude! und wol sî dem/Der dîn ein teil gewinnen mac!» (Благо тебе, радость! и благо тому, кто сумеет стать сопричастным тебе!)

Так подчеркнутому спиритуализму церковного мировоззрения с его резким осуждением преходящей земной радости К. л. противопоставляет эстетическое оправдание и прославление плоти. И в соответствии с этой новой, светской, религией вырастает новая этика, основанная на понятии cortezia—höveschеit (вежество). Как понятие совершенной humanitas (человечности) в этике Ренессанса, так и господствующее здесь понятие совершенной куртуазии подчинено двум основным моментам: разумности и гармонической уравновешенности (mezura-maze). Последнему требованию подчинены у достойного представителя куртуазного общества все основные добродетели, столь типичные для непроизводящего класса докапиталистической эпохи: largezza-milte — щедрость, готовность к большим расходам, достойным знатного рыцаря; gen parlar — изящество обхождения; onor e proeza — честь и храбрость; joi e solatz — веселье и уменье развлекать. «Cortezia non es al mas mesura» (Вежество есть не что иное, как умеренность), восклицает трубадур Фолькет из Марселя. И куртуазный эпос равно осудит — в противоположность необузданной и самонадеянной храбрости витязей героического эпоса — и Эрека, забывшего о доблести ради любви, и Ивейна, забывшего в подвигах о любви. Подчиненной разуму и гармонически уравновешенной мыслится и любовь в К. л.: и англо-нормандец Томас, и шампанский министериал Кретьен де Труа, и страсбургский писец Готфрид, осваивая сюжет «Тристана и Изольды» *(см.)*, осудят и устранят концепцию непреодолимой роковой страсти, нарушающей все законы божеские и человеческие—мотив, сохраненный в грубоватом пересказе жонглера Беруля. Рассудочность проникает и куртуазную лирику; ибо задача трубадура — не просто изливать свои переживания, но философски освещать ос-



Игра в шахматы. Миниатюра из рукописи XIV в.

новные проблемы любовного служения даме, «castigar e ensenhar (наставлять и поучать)— отсюда расцвет в куртуазной лирике диалогических жанров, о чем ниже.

ТЕМАТИКА К. Л. — характеризуется четким отталкиванием как от круга библейских и апокрифических тем религиозной поэзии, так и от традиций героического эпоса. В поисках материала, достаточно гибкого для выявления нового мировоззрения, куртуазная литература от преданий племенных боев и феодальных распрей обращается за сюжетами и мотивами к далекой античности, к не менее туманным кельтским сказаниям (знаменитый спор о кельтском элементе куртуазного эпоса в настоящее время решен в положительном смысле), к богатому только что открывшемуся европейским захватническим стремлениям Востоку. Так определяются три основных цикла сюжетов куртуазного эпоса: а) античный цикл, охватывающий сюжетику Александрии, Энеиды,

Фиванской и Троянской войн, опирающийся на позднелатинские переработки неизвестных средневековью греческих классиков, б) тесно примыкающий к античному в и з а н т и й с к о - в о с т о ч н ы й ц и к л, куда относятся напр. сюжеты «Floire et Blanchefleur», «L'escoufle», «Heraclius», «Cliges» и ряда др. авантюрных романов; и наконец в) наиболее характерный для К. л., контаминирующийся впоследствии не только с обоими другими циклами, но и с сюжетикой героического эпоса б р е т о н с к и й ц и к л (matière de Bretagne), охватывающий твердо очерченный сюжет Тристана и постоянно расширяемый круг сюжетов короля Артура.



Министериал перед знатной дамой. Миниатюра из рукописи «Ланселота»

С сюжетикой больших повествовательных жанров к у р т у а з н о г о э п о с а и вырастающего из эпигонского разложения этой формы п р о з а и ч е с к о г о р о м а н а тесно соприкасается сюжетика малых повествовательных форм—лиро-эпического «лэ», использующего наряду с кельтскими сказаниями мотивы восточно-византийского и античного происхождения (из последних особой популярностью пользуется сюжетика «Метаморфоз» Овидия).

Подобно сюжетике, эйдология и топика К. л. обнаруживают четкое отталкивание от образов, ситуаций и повествовательных формул, типичных для героического эпоса. Вместе с тем куртуазное мировоззрение требует для своего отображения определенной стилизации изображаемой действительности. Так создается в куртуазном эпосе известный строго ограниченный запас постоянных образов, ситуаций, переживаний, необходимо типизированных и идеализированных. Перенесение конфликта на переживания личности позволяет вводить в повествование описания мирной, невоенной обстановки: К. л. в своей топике широко пользуется описаниями роскошного убранства, утвари и одежды, торжественных пиров, посольств, охот, турниров; немалую роль играют шелка и ткани, слоновая кость и драгоценные камни загадочного Востока в развертывании описаний и сравнений; нескрываемая радость реабилитированной плоти звучит в описаниях любовных встреч, столь детализированных в куртуазном эпосе. С другой стороны, в мотивировке самодовлеющего личного подвига — âventiure — куртуазный эпос щедро черпает из сокровищницы сказочной и дохристианской мифологии: заколдованные замки и волшебные сады, окруженные невидимыми стенами, таинственные острова и сами собой плывущие челны, мосты «под водой» и мосты «острые, как лезвие меча», источники, возмущенная вода которых вызывает бурю, феи, карлы, великаны, оборотни—люди-соколы и люди-волки—на пять слишком столетий укрепляются на страницах романов. Черта, характерная для арелигиозной установки К. л.: общение с этим чудесным, осужденным церковью миром ничуть не вредит доброй славе куртуазного рыцаря. В феодальном эпосе Роланд, исполнив свой долг перед родом, племенем, сеньёром и церковью, умирая, подает свою перчатку архангелу Гавриилу; в куртуазнейшей из эпопей Кретьена де Труа Ланселот в погоне за похитителем королевы Джиневры садится в волшебную тележку благожелательного карлы, унижая этим свое достоинство рыцаря (в тележке возили на казнь преступников) и совершая тем самым величайший подвиг любви, венчаемый попирающей узы церковного брака «сладостной наградой».

В куртуазной лирике сюжетика и эйдология определяются ее преимущественно панегирическим характером; отсюда, с одной стороны, типизация идеализированного образа возлюбленной, представляющего лишь условный комплекс внешних и внутренних положительных качеств; с другой—как следствие резкого разлада между воображаемыми любовными и реальными отношениями владетельной дамы и ее часто худородного министериала—преобладание мотивов тщетного служения, напрасной надежды (wân), в эпигонской «poésie de l'amour galant» XIV—XV вв., застывающих в ситуацию belle dame sans merci (прекрасной и непреклонной госпожи); здесь же приходится искать и объяснения другому популярному мотиву куртуазной лирики, входящему в число ее топов (общих мест),—жалобам на злых разлучников-завистников (lauzengier—merkaere).

Но для куртуазного мировоззрения показательно не только обновление сюжетики куртуазного эпоса и куртуазной лирики,—еще более показателен для роста индивидуального самосознания в куртуазной литера-

туре существенный перелом в творческом методе ее в целом.

Героический эпос и светская лирика раннего средневековья построены, так сказать, на «методе внешнего восприятия»: закреплению словом подлежит лишь воспри-



Передача венка победителю на турнире. Миниатюра из рукописи XIV в.

емлемое зрением и слухом—речи и действия героя позволяют лишь догадываться о его переживаниях. Иначе в К. л. Впервые трубадуры вводят в светскую поэзию «интроспективный творческий метод», стиль психологического анализа. Внешняя ситуация дана лишь в традиционном начале—формуле весеннего зачина: вся остальная часть лирического произведения посвящена анализу переживаний поэта, разумеется, по методам господствующей психологии средневековья—методам схоластического раскрытия, перечисления и классификации абстрактно-метафизических понятий.

Отсюда—специфические особенности стиля куртуазной лирики: ее тяготение к отвлеченным схоластическим рассуждениям, к ученому и темному выражению, понятному иногда только владеющим терминами философии и теологии (trobar clus провансальских трубадуров), к игре олицетворениями абстрактных понятий (Любви, Духа, Мысли, Сердца) и сложными аллегориями (такими аллегориями являются например — «путь любви через очи в сердце», «видение очами сердца», «спор сердца с телом», «похищение сердца» и т. п. топы куртуазной лирики, особенно разрастающиеся в эпигонской «poésie de l'amour galant» XV в.). Отсюда—перестройка старых лирических жанров с их примитивной весенней радостью и обилием внешнего действия в сторону монологического (canzon—chanson, leys, descort и т. д.) и диалогического (tenzon, partimen, joc partit и т. д.) обсуждения отвлеченных проблем любви.

Но интроспективный творческий метод господствует не только в лирике, он овладевает и эпическими жанрами. Отсюда основные особенности структуры куртуазного романа у классиков направления Кретьена де Труа, Гартмана фон дер Ауэ, Готфрида Страсбургского, а именно — подчинение фабулы известному теоретическому заданию, использование ее для всестороннего освещения отвлеченной проблемы, построение сюжета на внутренней коллизии; romans à thèse—остроумно называет Г. Парис куртуазные эпопеи Кретьена. Отсюда особенности композиции куртуазной эпопеи, легко обозримой и четко членимой у классиков жанра и лишь позднее у эпигонов расплывающейся в бесформенное нанизывание авантюр. Отсюда наконец подробный анализ переживаний героев, оформляемых в часто подавляющих фабулу монологах и диалогах. Рост индивидуального самосознания поэта находит себе выражение в многочисленных авторских отступлениях, вносящих в куртуазный эпос сильный элемент дидактизма.

Специфической формой куртуазной дидактики — в полном соответствии с общей рассудочностью К. л. — становится аллегория. Как обстановка и отдельные события, так и внешние и внутренние качества куртуазного героя и его дамы подвергаются аллегорическому истолкованию — напр. у Готфрида Страсбургского аллегорическое описание грота, в к-ром скрываются влюбленные Тристан и Изольда. С другой стороны, очень типично и для куртуазного эпоса введение в действие олицетворений отвлеченных понятий, о к-ром говорилось выше при анализе стиля куртуазной лирики.

Играя служебную роль в лирике и эпосе, аллегория—наравне с диалогом—является господствующей формой куртуазной дидактики, широко использующей формы сна, прогулки, видения (на этих мотивах построен знаменитый «Роман Розы»), подвергающей аллегорической обработке обычные для куртуазного эпоса образы охоты, суда, осады, боя, описания утвари, одежды, украшений. Арелигиозная установка К. л. сказывается здесь не только в использовании форм церковной поэзии (богословской аллегории) для светского поучения, но и во включении в пантеон олицетворений куртуазных добродетелей античных божеств— Венеры, Амура и др.

С обновлением тематики, топики и стиля в К. л. идет рука об-руку обновление метрики и яз. Язык К. л. характеризуется явно пуристическими тенденциями в словаре,— в этом отношении показательно сравнение напр. пропитанного евфемизмами яз. лэ с грубоватым и порой непристойным словарем фаблио. Наряду с устранением социальных диалектизмов устраняются диалектизмы локальные, приводящие в некоторых странах к созданию подобия унифицированного (классового) яз. лит-ры (die mittelhochdeutsche Hofsprache). Вместе с тем куртуазные поэты охотно насыщают свою речь учеными терминами философии и богословия, игрою синонимов и омонимов, обнаруживающей знание грамматических тонкостей; заметно развивается периодическая структура речи. В области метрики — благодаря типизации содержания и формалистическим тенденциям К.л. — наблюдается эволюция и укрепление строгих форм. Наряду со сложной строфикой лирики в эпосе монотонная laisse monorime, скрепленная часто лишь ассонансами, заменяется рифмованным гибким и легким восьмисложным двустишием, изредка перебиваемым четверостишиями; в немецкой куртуазной эпопее ему соответствует четырехударный стих с ограниченным заполнением без ударных слогов. Эти метрические формы К. л. настолько типичны, что делались попытки положить именно показания метра в основу периодизации некоторых средневековых литератур (ср. напр. Vogt, Geschichte der mittelhochdeutschen Literatur).

СОЦИАЛЬНАЯ БАЗА К. Л. — Уже приведенный выше анализ мировоззрения, отобразившегося в так. наз. К. л., позволяет выявить в нем глубокие противоречия. С одной стороны, куртуазное мировоззрение раскрывается как утверждение и апология существующего феодального строя. Не только изображаемая действительность (даже при разработке сюжетов, заимствованных с Востока и у античных писателей) не мыслится иначе как в формах развитого феодализма; феодализируются, как мы видели, и отношения любовные. И куртуазный «схоласт любви» — Андрей Капеллан в своем латинском трактате «De amore» строжайшим образом классифицирует формы любовных объяснений по... сословным признакам: «Loquitur plebejus ad plebejam; plebejus nobili; plebejus nobiliori feminae; nobilis plebejae; nobilis nobili; nobilior plebejae; nobilior nobili; nobilior nobiliori».

Тщательному сословному отбору подвергаются герои куртуазного романа: знатная владетельная дама и ее покорный вассал —

странствующий рыцарь — в центре повествования; только в отношениях между «благородными» верность и преданность венчаются наградой: самоотверженная любовь слуг к господам — Брангены, отдающей свою честь ради Изольды, Люнеты, выручающей своими советами Ивейна,—изображается как нечто само собой разумеющееся. То же и в лирике. Та Любовь-служение, о к-рой говорилось выше—fin amor (утонченная любовь), строго ограничена сословно; и по отношению к вилланке — девушке низшего сословия — куртуазный поэт и рыцарь знает только грубую радость физического обладания — fol amor (безумную любовь),—порой связанную с прямым насилием (тематика пасторелы — *см.*). И совсем редко промелькнет у классиков куртуазного стиля среди пышно разодетых фигур «изумительно уродливая и омерзительная» («Aucassin et Nicolette») тень оборванного мужика, чтобы стать у эпигонов — в момент обострения сословной борьбы — предметом грубого издевательства (немецкая höfische Dorfpoesie).

С другой стороны, как мы видели, К. л. целиком направлена против старого феодально-церковного мировоззрения, своим антиспиритуалистическим прославлением земной радости опровергая учение церкви (исследователи справедливо указывают на общность истоков нового мировоззрения и ряда ересей, отвергающих церковную иерархию и догматику и возникающих в крупных торговых городах Прованса), своим индивидуализмом и космополитизмом — во имя гармонической личности — разрушая установленные в феодальном обществе родовые, племенные и даже вассальные связи. Понятие куртуазии становится оружием в первой робкой борьбе за права «худородного» (vilain). Трубадур Дельфин Овернский защищает преимущества «худородного человека, вежественного и изысканного», перед «рыцарем и бароном, грубым, коварным и неучтивым»; и в латинском трактате «De nobilitate animi» «благородству душевному» отдается предпочтение перед «благородством крови». Отрицательное понятие «vilain» начинает терять свое исключительно социологическое содержание (название крестьянина и горожанина); оно становится внесословным обозначением «неучтивого», «невоспитанного» человека. И в куртуазной chante-fable XIII в. впервые прозвучит сочувствие к горю батрака, потерявшего хозяйский скот (встреча Aucassin'а с крестьянином).

Эти противоречия отображенной в К. л. общественной психоидеологии позволяют вскрыть наличие глубоких, уже выявивших себя противоречий в породившей ее социально-экономической формации. Эпоха зарождения куртуазного мировоззрения — эпоха подготовляющейся ломки феодализма, «подтачиваемого со всех сторон новыми экономическими условиями» (Фрич е, Очерк развития западных лит-р). И к этой надвигающейся коллизии особенно чуткой должна была оказаться та общественная прослойка, из к-рой в массе своей выходят куртуазные поэты — низшее служилое рыцарство, часто худородное, обычно безземельное, не раз пополнявшееся выходцами из третьего сословия.

Так в первых робких проблесках намечается в К. л. новое мировоззрение, к-рое позднее оформится в философских и этических системах Ренессанса; и не без основания некоторые исследователи К. л. готовы дать ей наименование «предренессанса» (Vorrenaissance).

Социальным генезисом К. л. легко объясняются и ее исторические судьбы: ее зарождение в XI в. в экономически наиболее передовом Провансе, ее пути в XII в. в экономически прогрессивные Францию и Фландрию, ее значительное (на целое столетие) запаздывание в экономически отсталой Германии. Социальной сущностью К. л. легко объясняется и своеобразная неустойчивость нового мировоззрения К. л. при большой устойчивости создаваемых ею новых форм, овладевающих в XIII—XIV вв. всеми жанрами средневековой лит-ры, в том числе такими, искони чуждыми и внутренне противоположными ей, как героический и шпильманский эпос, религиозная дидактика и легенда; некоторые из этих жанров, как героический эпос, получают в куртуазных формах особое развитие.



Соколиная охота. Миниатюра из рукописи XIV в.

Но эта огромная локальная и социальная экспансия форм К. л. идет за счет утраты ею первоначальной идеологической сущности, за счет превращения ее в орудие феодально-церковной идеологии, в мире фикций — бесцельных и абстрактных авантюр небывалого «странствующего рыцарства» — дающей удовлетворение и утеху теряющему

свое реальное значение классу. Необычайно показателен (в начале этого процесса феодализации К. л.) выпад ученого горожанина Готфрида Страсбургского против апологета феодализма, пронизывающего мистическими элементами куртуазную фабулу, — рыцаря Вольфрама фон Эшенбаха: для куртуазного рационалиста ненавистен «vindaere wilder maere der maere wilderaere» (изобретатель диких сказок, сказаний исказитель).

Социальной сущностью К. л. объясняется и тот факт, что третье сословие усваивает ее лишь в своей верхней, наиболее феодализированной прослойке [лирика городских puy во Франции и мейстерзанг (частично) в Германии; poesie de l'amour galant во Франции XV в]. Но победоносное выступление культуры торгово-капиталистической патрицианской верхушки нового класса — Ренессанс, — несмотря на многообразные нити, связывающие его с К. л. (dolce stil nuovo является в равной мере и наследием и отрицанием куртуазной лирики, и Данте так же связан с трубадурами, как Бокаччо с куртуазным романом), идет под знаком борьбы с формами К. л., ставшей знаменем и орудием реакции (эпигоны куртуазного эпоса в итальянской литературе XV в.); еще раньше более широкие массы третьего сословия создают в фаблио, в дидактических жанрах, в sotte chanson contre amour художественные формы, диаметрально противоположные К. л.

Библиография: Обобщающих работ по куртуазной литературе нет. Библиографию куртуазной литературы в отдельных зап.-европейских странах — см. в очерках соответствующих лит-р; *см.* также *«Ль»*, *«Миннезанг»*, *«Трубадуры»*, *«Роман»*, *«Эпос»*. *Р. Шор*

КУРЦ Изольда (Isolde Kurz, 1853 —] — немецкая писательница, дочь писателя Германа Курц. Р. в Штутгарте. Творчество ее принадлежит одному из течений неоромантизма и выражает психоидеологию мелкобуржуазной интеллигенции конца XIX в., выбитой из жизни растущим капитализмом и уходящей от реальной действительности в экзотику. Произведения К. насыщены мотивами Ренессанса с его культом освобожденной плоти, красоты и радости. Описание флорентинского Возрождения дает «Город жизни» (Die Stadt des Lebens, 1902), во «Флорентийских новеллах» (Florentiner Novellen, 1890) встают образы Лоренцо, воодушевленного искусством и красотой, и Савонаролы, демагога, религиозного фанатика и аскета. В «Итальянских рассказах» (Italienische Erzählungen, 1895), Курц показывает современных ей итальянцев, к-рых она однако переодевает в костюмы эпохи Возрождения. Итальянская народная жизнь изображена в новеллах «Сапожник и портной» (Schuster und Schneider), «Пенза» (Penza), «Счастливые номера» (Die Glücksnummern). Лирика Курц выражает интимные переживания (цикл стихотворений «Asphodill»). Для стиля писательницы характерны специфические черты неоромантизма, в особенности сатирические сентенции, переходящие в афоризм.

Библиография: I. Gedichte, 1889; Phantasien und Märchen, 1890; Von dazumal, 1900; Fruttil di Mar, 1902; Unsere Carlotta, 1901; Gedenkblatt zu Böcklins Totenfeier, 1901; Neue Gedichte, 1905; Im Zeichen des Steinbocks (Aphorismen), 1905; Lebensfluten, 1907; Die Kinder der Lilith, 1908; Florentinische Erinnerungen, 1910; Der Despot, 1925; Die Stunde des Unsichtbaren, 1927.

II. Walzel O., Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod, 1920; Soergel A., Dichtung und Dichter der Zeit. *З. С.*

КУРЬЕ Поль Луи [Paul-Louis Courier, 1772—1825]—французский писатель, по преимуществу публицист. Блестящий стилист, К. лит-ой репутацией в значительной мере обязан своей переписке, к-рую он сам подготовил к печати; пользовался известностью также в качестве филолога-эллиниста (им были переведены на французский яз. «Дафнис и Хлоя», «Луциада, или осел» и некоторые фрагменты Геродота).

Публицистическая деятельность К., поставившая его в ряды наиболее выдающихся представителей французского памфлета, начинается лишь после Реставрации. Идеолог крупной промышленно-финансовой буржуазии, к-рая пришла к власти в результате революции 1830, К. выступает с 1816 как непримиримый борец против феодальной реакции во Франции. Среди политических памфлетов Курье на первом месте — «Петиция в обе палаты» (Pétition aux deux chambres, 1816), «Простая речь Поля-Луи, шавоньерского виноградаря» (Simple discours de Paul-Louis, vigneron de la Chavonnière, 1821) и «Памфлет памфлетов» (Pamphlet des pamphlets, 1824), в к-ром он дает теоретическое обоснование всей своей публицистической деятельности, останавливаясь на специфических свойствах памфлета как орудия классовой борьбы.

Библиография: I Oeuvres complètes, 4 vv., éd. A. Sautelet et C°, P., 1830 (нов. изд., 1837 и 1865).

II. Sainte-Beuve, Causeries du Lundi, v. VI, 1853; Albert P., La littérature française au dix-neuvième siècle, 1902; André L., L'assasinat de Courier, 1913; Goschet R., La vie et la mort tragique de P. L. Courier, 1914; Lelarge A., P. L. Courier, «Parisien», 1925; Sourian M., Histoire du romantisme en France, v. I, 1927. *А. Е.*

КУСИКОВ Александр [1896 —] — поэт. Лит-ую деятельность начал в 1917; примыкал к группе имажинистов *(см.)*. Творчество К. связано гл. обр. с периодом 1917—1922. За это время им выпущено свыше 10 книжек стихов и поэм, некоторые выдержали несколько изданий. К. — типичный поэт городской обывательщины, выбитый Октябрьской революцией из колеи и деклассировавшийся. Революция, воспринимаемая им как «положительное» (в смысле «буйства» и «хмеля») явление, в корне разрушает всякую устойчивость мировоззрения поэта: действительность предстает пред К. как хаос.

Мотивы крайнего пессимистического индивидуализма, одиночества, беспредметной грусти характерны для творчества К. Жизнь ощущается как «хрупкий мир уходящих мельканий». Большое место у него занимают религиозные устремления, служащие ему «выходом» из давящей сознание поэта действительности. «Молитва» всегда трактуется как средство самозабвения. Крикливые

фразерские декларации полумистического характера, долженствующие по К. знаменовать в его творчестве «революционные» мотивы, то и дело сменяются мотивами крайнего внутреннего опустошения: «Я опять безразличный, безвольный. Грежу в сумерках на диване скомканном».

Другим видом ухода от действительности является неоднократно варьируемый К. мотив тоски по «родному Кавказу». Любовь, часто находящая себе место в тематике К., всегда дана как любовь б о л ь н а я. Эта болезненность, анормальность местами доходит у К. до садистского эротизма и даже порнографии, знаменующих полное психическое разложение. К концу творческого пути К. [1922 — 1923] все чаще и чаще слышатся мотивы усталости, старости («Лысею я, и взор мой холодеет»). Он признается в своей полной оторванности от живой действительности: «Я поэт журавлиный, от земли я далек». Революция, по К., в эти годы «растерянно стихает», в то время как поэт ожидал от нее и в дальнейшем «взбудоражения» его чувств. Характерен для К. и резко подчеркнутый антиурбанизм. Город, фабрика всегда для него непонятны и враждебны.

Библиография: I. Сумерки, изд. «Чихи-Пихи», М., 1919; В Никуда, М., 1920; Имажинисты, М., 1920; Аль-Баррак, М., 1920 (и поздн. изд.), и др. Кроме этого — небольшие стихотворные брошюрки и коллективные сборники с участием Есенина, Шершеневича, Бальмонта.

II. Л ь в о в - Р о г а ч е в с к и й В., Имажинизм и его образоносцы, изд. «Орднас», М., 1921; И в н е в Р., Четыре выстрела, М., 1921.

III. В л а д и с л а в л е в И. В., Литература великого десятилетия (1917 — 1927), т. I, Гиз, М. — Л., 1928.

А. Т.

КУТУЙ ГАДЕЛЬША [1903 —] — современный татарский поэт и драматург. Р. и воспитывался в буржуазной семье (сын фабриканта). Вступил в лит-ру в годы революции. В 1922 примкнул к лит-ому объединению «Сулф» (татарский «Леф»). В последующие годы занимался главным образом драматургией. К. является типичным представителем тех, кто сочетает «левые» фразы с явно правыми творческими методами и устремлениями. Он — автор таких националистических и мещанско-упадочнических пьес, как «Няньки Джан», «Калфаклылар» и др. В поэзии К. также стремился сочетать явное подражание форме Маяковского с есенинскими упадочнически - пессимистическими мотивами. До последних лет Кутуй Гадельша считался попутчиком. Окончательно раскрылось классовое лицо К. лишь осенью 1930, после ликвидации подпольной литературной организации «Джидган», в образовании и работе к-рой он принимал активное участие. Эта организация ставила своей целью борьбу против политики партии в художественной литературе вообще и в развивающейся татарской пролетарской литературе — в частности.

Г. Г.

КУЧИШВИЛИ Георгий [1886 —] — современный грузинский популярный пролетарский писатель и поэт. Происходит из бедной крестьянской семьи. Еще в детстве работал по найму. Лит-ую работу начал в годы реакции [1908]. Первая его аудитория—жители рабочих районов и казарм. Вместе с бродячим музыкантом Курхули он ходит по дворам и селам. Курхули пел, а К. своими стихами будил в трудящихся массах революционный дух, чем справедливо заслужил имя народного певца. С самого начала Кучишвили определился как писатель революционно-демократического направления. Правда, его революционность часто носит народнический характер. Эти его народнически - общедемократические тенденции смыкались с явным оппортунизмом; в силу этого оказалось возможным достаточно длительное сотрудничество К. с меньшевиками в период трехлетнего господства их в Грузии. Но победа пролетарской революции в Грузии привела К. в лагерь пролетарской лит-ры без свойственных попутчикам из националистического лагеря колебаний. В настоящее время Кучишвили член ГрузАППа.

Стихи К., за исключением отдельных пессимистических нот, вызванных господством реакции после 1905, насыщены бодрым призывом к борьбе против царизма, призывом к осознанию необходимости этой борьбы. Песни его распевались революционерами, читались на нелегальных сходках. Своеобразие революционного движения в угнетаемых царизмом «окраинах» делало К. и певцом национального раскрепощения. Шовинизм меньшевиков, особенно резко проявившийся в эпоху их господства в Грузии, повлиял и на К., хотя в гораздо меньшей степени, чем на официальных меньшевистских поэтов. После победы пролетарской революции К. сумел освободиться от этого влияния.

Одной из больших заслуг К. является искание новых форм художественного стиля, близких массе; в области преодоления традиционной метрики ему принадлежит первое место среди рабочих писателей.

В своем творчестве Кучишвили пользуется фольклорными мотивами и символикой. Сильна в нем и романтическая струя. Революционный пафос часто переходит у Кучишвили в риторику. В последнее время поэт несколько отстал от творческого роста пролетарской литературы. В тематике его песен заметен поворот от повседневных задач социалистического строительства к отвлеченной лирике. Кучишвили работает и в области детской литературы.

Творчество Кучишвили — крупнейшего предшественника пролетарской литературы — несомненно займет большое место в истории литературы Грузии.

Библиография: I. Собр. сочин., издано до революции; Стихи, Гиз, 1927; Стихи, изд. «Шрома», 1928.

II. К и к о д з е Ил., Кучишвили — пролетарский писатель, журнал «Пролетарули мцерлоба», № 1; Б у а ч и д з е Б., Литература и современность; Т о м а р т е л и Ив., Статьи в журнале «Театри да Цховреба».

Пл. Кикодзе

КУШНЕР Борис Анисимович [1888 —] — современный писатель, член ВКП(б) с 1917. Перед войной Кушнер дебютировал в литературе книгой стихов «Семафоры». С 1918—

активный участник футуристического движения, ближайший сотрудник журналов «Искусство коммуны» и «Леф». С 1923 выступает как очеркист и принадлежит к числу наиболее выдающихся мастеров этого жанра. К. выпустил три книги очерков о Западной Европе и о Северном Кавказе (гл. обр. о колхозах Северного Кавказа). Основной пафос большинства этих очерков — пафос техники и машины. Точное знание машины, интимное ощущение всех ее особенностей и потребностей, глубокая любовь к ней, теплота и красочность в ее описаниях — ценные свойства очерков К., делающие его своеобразным поэтом машинной техники. К. далек от созерцательства и пассивного описательства. И техника Запада, и сдвиги в советской деревне воспроизводятся им под углом зрения задач технической реконструкции народного хозяйства СССР. Наблюдательность, всестороннее знание предмета, практическая направленность, яркая изобразительность придают очеркам Кушнера и познавательную и эмоционально-действенную ценность. Кушнер не забывает о классовых противоречиях и классовой борьбе, рассказывает о них. Однако тут он не достигает такой теплоты и красочности, такого высокого пафоса, как при описании машины. Рассказ К. о классовой борьбе суше, беднее, чем рассказ о технике. В результате техницизм, как часто бывает у лефовцев, заслоняет классовые противоречия, и техническая реконструкция отрывается от социальной. Статья К. «Причины отставания» («Красная новь», 1930, XI) сигнализирует опасности, связанные с отставанием пролетарской лит-ры от задач и темпов реконструкции, но в объяснении причин отставания и в намечении путей преодоления страдает обычными недостатками лефовского вульгаризаторства, литфронтовски окрашенного.

Библиография: Сто три дня на Западе, 1924—1926, Гиз, М.—Л., 1928 (изд. 2-е, «ЗИФ», М., 1930); Южное сияние (Суховей), изд. «ЗИФ», М.—Л., 1929 (изд. 2-е, дополн и исправл., М.—Л., 1930); Джон-Дир и украинка, Повесть о станице Старощербиновская, «ЗИФ», М.—Л., 1930. *Л. Э.*

КУШНИРОВ А. [1892—]—еврейский поэт. Р. в местечке Киевской губ. Участвовал в империалистической войне, добровольцем вступил в Красную армию во время захвата Киева белополяками. Дебютировал в 1920 в еврейском комсомольском издании «Борьба против польской шляхты» стихотворением: «Опять пришел день опасностей». В 1921 был демобилизован; в этом же году выпустил книжечку стихотворений — «Стены» (Киев, 1921, изд-во «Лирика»),—проникнутых глубокой верой в революцию. Однако под влиянием деникинских и петлюровских погромов на Украине К. создает поэму национального отчаяния и скорби: «Поминальная» (Ascora, журн. «Štrom», 1923, № 2). В этой поэме он взывает: «Умри, умри, мой вопль, в небесах ты не будешь услышан». В 1925 К. выступает как один из инициаторов взрыва попутнического эстетского журнала «Štrom», объединявшего тогда почти всю еврейскую советскую литературу, и как организатор еврейской секции МАПП.

Вступление в МАПП знаменует для К. решительный разрыв с левопопутническим этапом. Он пишет рассказ «Дети единого народа» (опубликован в 1925 г. в сб. «Октябрь», М., изд. еврейской секции МАППа), в к-ром показал себя мастером насыщенной образами ритмической прозы и преодолел свою националистическую скорбь: дети-сироты разных национальностей во время гражданской войны чувствуют себя детьми единого



борющегося за мировое освобождение пролетариата. Смена национальной скорби социальной верой знаменует отход К. от фатализма и отчаяния поэмы «Поминальная» к революционному активизму. Он пишет цикл стихов «Поезд», к-рый заканчивает призывом—«перевел дух—будет, пора в путь»—к завоеванию незавоеванных пяти шестых мира. В 1928 К. выпустил сборник «Brois», где «Поминальная», оставаясь изумительным поэтическим памятником пройденного К. пути, одиноко стоит среди циклов «Зов», «Стены», «Верность», «Поезд», проникнутых бодростью и активизмом Октября. В 1928 К. написал драму «Гирш Леккерт» (русск. перевод Э. Д. Багрицкого, Гиз, 1930), посвященную еврейскому рабочему, к-рый стрелял в 1902 в виленского губернатора фон-Валя, подвергшего порке участников первомайской демонстрации. Верное понимание К. социально-классовых сил, определивших борьбу и героическую личность Леккерта, придает драме особую художественную убедительность. Драма ставится в Минском и Харьковском госетах. Кроме того К. перевел на еврейский яз. «Выстрел» Безыменского. Этапы развития К. от националистической поэмы «Поминальная» (от к-рой он письмом в еврейскую газету «Октябрь» зимой 1929 отказался) через глубоко революционные стихи «Brois» — к пролетарской драме «Гирш Леккерт» доказывают с особой убедительно-

стью, что от творческих усилий поэта, вошедшего в литературу попутчиком, в значительной степени зависит возможность соединения пути художника с путями революции.

Библиография: П. Литваков М., In Umruh, т. II, М., 1926; Нусинов И., Вступительная статья к русскому переводу драмы «Гирш Леккерт», Москва, 1930 *И. Нусинов*

КУЩЕВСКИЙ Иван Афанасьевич [1847 — 1876] — русский писатель 70-х гг. Псевдонимы — Хайдаков («Отечественные записки»), Новый критик («Новости»), «Не поминайте лихом» («Новости»). Р. в Ачинске, Енисейской губ. Первоначальное образование получил в барнаульском Горнозаводском училище; затем перешел в томскую гимназию. В 1864 или 1866 (сведения разноречивы) прибыл с караваном золота в Петербург. Сильно нуждался, добывал средства к жизни физическим трудом. Работал на патронной фабрике, отливальщиком на чугунолитейном заводе, матросом, грузчиком.

Лит-ую деятельность (небольшие очерки) начал в «Искре» (рассказ «Постоялый двор»), в газетах «Петербургский листок», «Народный голос», «Деятельность». Крайняя материальная необеспеченность затрудняла развитие художественных способностей К. Помогло несчастье: таская поздней осенью кули на Калашниковской пристани, К. упал в воду и сильно простудился. Больничная обстановка и героические усилия самого писателя дали ему возможность окончить начатый роман. «Здесь (т. е. в больнице),— писал К. в Лит-ый фонд,—я продаю больничные порции, чтобы покупать свечи; часто сижу голодный и работаю. Но дело подвигается вперед слишком медленно, вечера темные, денег не хватает на свечи».

В ноябре 1870 роман «Николай Негорев, или благополучный россиянин» был окончен и напечатан в первых четырех номерах «Отечественных записок» за 1871. Роман создал К. известность (выдержал два изд.), т. к. в нем с большой художественной силой был поставлен один из жгучих вопросов современности: о буржуазном ренегатстве в конце 60-х годов части демократической интеллигенции. Циничному антиобщественному дельцу и индивидуалисту Негореву в романе противопоставлен образ идеалиста, почти юродивого — искателя правды Оверина. Социальные судьбы их так же различны, как и характеры: Негорев достигает спокойного буржуазного житья, Оверин идет на каторгу. Биографии других героев даны как разнообразные вариации биографий Оверина и Негорева. Подобное разделение героев романа не случайно. В рядах разночинной интеллигенции в эту пору происходила чрезвычайно быстрая классовая дифференциация. Не имея социально-экономической опоры, находясь под двойным прессом помещичьего государства, эта интеллигенция должна была итти или на службу к крепостникам и буржуазии, или в народ, где ее ждало необеспеченное существование, а часто и гибель. Многие выбирали первое и становились предателями демократического движения. В лице Негорева К. обличил благополучное житие такого ренегата. Однако принадлежа к экономически-низшему слою этой мелкобуржуазной интеллигенции, влача сугубо необеспеченную жизнь лит-ого пролетария, К. не противопоставил идеалу Негорева сильный демократический идеал. Ущербный образ полуидеалиста, полуюродивого Оверина в этом смысле вполне закономерен.

Свою литературную известность К. не упрочил: материальная нужда загнала его в фельетонисты. К. работал в «Сыне отечества», «Деле», «Дешевой библиотеке», «Пчеле», «Будильнике», «Петербургской газете» и мн. др. Кроме очерков, рассказов и фельетонов он вел в «Новостях» критические обзоры. Постоянная спешка плохо оплачиваемой газетной работы не позволила развернуться его несомненному таланту. Ряд рассказов К. свидетельствует не только о талантливости, но и о социально остром зрении.

В маленьких фельетонах, описывая маленьких людей, К. умел ярко показать лицемерие и никчемность так наз. великих реформ: «Бедная Лиза» (о женском труде), «Неизлечимый» (судопроизводство), «Самоубийца» (вопрос о податном сословии) и т. д; ядовито осмеивал уродливый купеческий и чиновничий быт («Начинающий паразит», «Драбанты», «Наши гласные», «Мы гуляем»), никчемную работу городских и земских организаций («Сеятель в пустыне», «Земский деятель») и т. д. Названные рассказы и сейчас еще читаются с большим интересом.

Библиография: I. Полного собр. сочин. К. не имеется. Отдельно изданы: Николай Негорев, СПБ., 1872; То же, Гиз, М., 1923 (с предисловием А. Горнфельда); Маленькие рассказы, М., 1875; Неизданные рассказы, СПБ., 1882.

II. Ткачев П. (П. Никитин), Недоделанные люди, «Дело», 1872, II; Его же, Беллетристы-эмпирики, там же, 1875, III; Важные биографические данные в газ. «Сибирь», 1876, № 40; Горнфельд А., Забытый писатель, «Русское богатство», 1895, XI; То же, в сб. статей Горнфельда «О русских писателях», т. I, СПБ., 1912.

III. Мезьер А. В., Русская словесность с XI по XIX ст. включ., ч. 2, СПБ., 1902; Венгеров С. А., Источники словаря русских писателей, т. III, П., 1914; Владиславлев И. В., Русские писатели, изд. 4-е, Гиз, Л., 1924. *А. Камегулов*

КЭБЕЛЛ Джемс Бренч [James Cabell, 1879 —] — американский писатель. После тщательного изучения генеалогии английских, французских, ирландских родов создал сюиту рыцарских романов. В «Beyond Life» [1919] К. дает свое поэтическое credo, уводящее поэта «от жизни в фантастический мир, возвышающийся над повседневностью». К. уходит в мир средневекового рыцарства, вымышленную страну Poictesme, к романтическим приключениям вымышленных героев с причудливыми именами и смешанной архаически-современной речью. Наиболее известная книга—сюиты «Jurgen» [1919] (на запрещении ее как аморальной настаивала американская цензура); в ней интерпретированы популярные мотивы средневековой поэзии, поиски волшебного меча и пр.

Другая серия новелл К., объединенных общими героями (генеалогист, поэт и др.) и вымышленным местом действия (американским городом, живущим по существу традициями рыцарства и «галантного» XVIII в.)— это «Eagle's Shadow» (Тень орла, 1904), «The Cords of Vanity» (Струны тщеславия, 1909), «The Rivet in Grandfather's Neck» [1915], «The Cream of the Jest» [1917], «Way of Ecben» (Путь в Экбен, 1929). Планы относительной реальности и подчеркнутой фантастики всегда смещаются в творчестве К.; оно насыщено аллегорией, построенной на специальных знаниях средневековья, не всегда раскрывающейся, не всегда и могущей быть раскрытой. Зыбкость, туманность, причудливость, искусственность — его отличительные черты.

Творчество К. — искусство пассивности, ухода от жизни, смакования слова, утонченной стилизации. Это искусство пассивных, рантьерских групп буржуазии. «Рыцарское» наполнение его романтики, изучение генеалогий — это, повидимому, дань отмирающим традициям южного плантаторского «аристократизма».

Библиография: H. Walpole H., The art of Cabell, Mc. Bride, N. 1924; Baldwin Ch. C., The men who make our novel, Dodd, Mead and Co, N., 1925; Beach J. W., The outlook for American Prose, Chicago University Press; Doren K., van. J. B. Cabell, R. Mc. Bride, N.-Y., 1925; Moncken H. L., J. B. Cabell, Mc. Bride, N.-Y., 1927. *Н. Эдшмидт*

КЭЙН Томас Генри Холл [Thomas Henry Hall Caine, 1853—1925]—английский новеллист и драматург; по специальности архитектор; вначале сотрудничал в американских журналах либерального направления, позднее, переехав в Лондон, выступал там как лит-ый критик, затем как новеллист. От новеллы сентиментальной—к новелле реалистической и обличительной—таков путь К.; начав с бытовых зарисовок, он через несколько лет перешел к синтетическим художественным новеллам, носящим название социальной хроники («Христианин», 1897, «Вечный город», 1901, и «Белый пророк», 1908). В первых двух новеллах К. выступает против догматизма религии (они подверглись запрещению цензуры), в последней— резко критикует нравы английской армии. Некоторые из новелл («Христианин», «Судья» и др.) были переработаны К. в драмы. К. написал также свою автобиографию «Моя повесть» (My story, 1908), к-рая дает богатый материал для изучения английской лит-ой среды конца прошлого столетия. К. выражает настроения мелкобуржуазной интеллигенции начала XX в. Рост капитализма и мировая война отразились в его творчестве колебаниями между критикой буржуазного общества и солидаризацией с ним, между пацифистским идеализмом и патриотическими выступлениями во время войны.

Библиография: I. Кроме перечисленных: The Prodigal Son, 1904; The drama of 365 days, scenes of the Great War, 1915; The woman Thou gavest me, 1913; Britain's daughters, 1916; The Iron Hand, 1921; The Master of man, 1921; Собрание сочинений, 1921.

II. Kenyon, Hall Caine, the man and the novelist. *Е. Л.*

КЭЛЛЭМ Ридгуэлл [Ridgwell Cullum, 1876—] — современный английский писатель, автор ряда авантюрных романов, действие к-рых развертывается неизменно в Канаде. Они посвящены ковбоям, разбойникам, контрабандистам и т. п. Уход от действительности в экзотическую романтику канадских прерий, весьма характерный для творчества К., и является в сущности своеобразной формой пассивного протеста против капиталистического строя, столь обычной для писателей оппозиционно настроенных слоев мелкой буржуазии.

Библиография: I. Чортово болото, изд. «Мысль», 1925; Ночные всадники, изд. «Мысль», 1926; Нарушители закона, изд. 1925; «Мысль», Л., 1926; The Way of the Strong, 1914; Law of the Gun, 1919; The Man in the Twilight, 1922; Riddle of Three Way Creek, 1925. *А. Е.*

КЭМПБЕЛЛ Томас [Thomas Campbell, 1777—1844]—английский поэт; происходил из знатного, но обедневшего аристократического рода. Дебютировал поэмой «Радости надежды» (Pleasures of Hope, 1799), в к-рой резко восстал против ужасов войны и раздела Польши, чем сразу приобрел широкую известность. Много путешествовал по континенту, где познакомился с немецкой романтической философией и лит-рой. Примыкал к романтикам, но романтизм у него слабее выражен, чем у других поэтов этой группы. Вначале либерал и сторонник Великой французской революции, он перешел к воспеванию военной мощи Британии и стал в ряды патриотов и консерваторов, к-рых так глубоко презирал Байрон. Все творчество К. проникнуто мировоззрением мелкого буржуа, пытавшегося вначале проявить свою классовую самостоятельность, но потом ставшего на путь приспособления к взглядам и интересам крупной буржуазии. Баллада «Уллин и его дочь» переведена Жуковским.

Библиография: I. Complete poetical works, ed. with notes by S. L. Robertson, Oxford, 1907.

II. Life and Letters of Thomas Campbell by W. Beattie, 1840; Literary reminiscences by Cyrus Redding, 1859; Cuthberg Hadden, Famous Scotts, 1900. *С. Б.*

КЭННАН Джильберт [Gilbert Cannan, 1884—] — английский новеллист и критик. Получил юридическое образование. В его первых новеллах сказалось сильное влияние С. Бутлера, Ромэн Роллана (он перевел на английский яз. «Жана Кристофа»). Новеллы К. разоблачают ханжество и самодовольство английской буржуазии и выражают протест против механизации жизни, сводимой к мюзик-холлу. К.—мастер изображать бытовые детали; особенно подробно останавливаясь на детстве своих героев, предпочитает индивидуальным портретам портреты целой семьи—«Прекрасные люди» (Pretty Men), «По закоулкам» (Round the corner, 1913). Наиболее удачны его новеллы «Мендель» (Mendel, 1916), «Окольными путями» (Debious Ways, 1910).

К. — выразитель психоидеологии мелкобуржуазной радикальной интеллигенции, но, как и большинство писателей этой группы, не умеет делать выводов и остается в рамках мелких зарисовок.

Библиография: I. Little brother, 1912; Old mole, 1914; Pink roses, 1919; Dugs and peacocks, 1920; The release of the soul, 1920; Sembal, 1922; Seven plays, 1923.

II. Manly, Contemporary british literature, 1922; Brimley J., Some contemporary novelist men. *Е. Л.*

КЭННИНГАМ Аллэн [Allan Cunningham, 1784—1842]—шотландский поэт. Сын садовника, К. вырос в трудовой деревенской среде, с ранних лет работал каменщиком. С 1810 жил в Лондоне и занимался лит-ой работой. Кэннингам принадлежал к крестьянской школе поэтов («The Peasant School»), продолжавшей традиции Бэрнса *(см.)*. Выходцы из трудового шотландского крестьянства, эти писатели противопоставляли уходящей аристократической культуре простоту, непосредственность чувств и реализм. В своем творчестве К. часто исходит от образцов шотландского фольклора, подражает также «Оссиану». Его баллада «A wet Sheet and a Flowing Sea» очень популярна среди английских моряков. Кэннингам написал сельскую поэму «The Maid of Elwaz» [1833], несколько романов; есть у него и чисто интимная лирика.

Библиография: I. Traditionary Tales of the Peasantry, 1822; Sir Marmaduke Maxwell, 1822; The Songs of Scotland, 1825; The Maid of Elwaz, 1833; Lives of the most Eminent British Painters, Sculptors and Architects, 1828—1833; Poems and Songs, 1847.

II. Hogg, Life of Allan Cunningham, 1875. *Л. Ф.*

КЭНФИЛЬД Дороти—*см.* *«Фишер-Кэнфильд Дороти».*

КЭРВУД Джемс Оливер [James Oliver Curwood, 1878—1927]—популярный американский романист. Р. в штате Мичиган в США; детство провел на ферме. Прослушав лекции в университете, занялся репортажем, но после семилетней работы в газете порвал с журналистикой. С 1908 издал около 25 романов, создавших ему широкую известность не только в США, но и во Франции и в нашем Союзе. Место действия большинства произведений Кэрвуда—дальний Север. Заимствовав у Джека Лондона его преклонение перед героической работой пионеров Севера, К. подменил романтику борьбы с природой, — крайне характерную для Лондона,—авантюрной тематикой, для которой условия жизни на Севере являются только фоном. Такой весьма упрощенный подход писателя к «романтизму Севера» обеспечил его романам популярность у мещан Нового света. Городской мелкий буржуа, к-рому время от времени скучно бывает за конторкой, является самым усердным читателем К. В далеких от городской цивилизации краях, прельщающих мещанина своей романтизированной первобытностью, разыгрываются мелодрамы, устраиваются автором погони, по законам американского кино, и развертываются душевные трагедии—по стандартам ходких психологических романов. Художественные средства К. крайне бедны: в романах всегда участвуют негодяй и положительный герой, девушка с прекрасной душой; добродетель, как полагается, торжествует, а порок наказуется. Ни характеров, ни типов он не дает, ограничиваясь демонстрацией масок, хорошо известных американским еженедельникам. Язык Кэрвуда — на уровне остальных изобразительных его средств.

Библиография: I. The Courage of Captain Plum, 1908; The Wolf Hunters, 1908; The Great Lakes, 1909; The Gold Hunters, 1909; The Danger Trail, 1910; The Honor of the Big Snows, 1911; The Valley of Silent Men, 1911; Flower of the North, 1912; Isabel, 1913; Kazan, 1914; God's Country and the Woman, 1915; The Hunted Woman, 1916; The Grizzly King, 1917; Barbee, Son of Kazan, 1917; The Courage of Marge O'Doone, 1918; Nomads of the North, 1919; River's End, 1919; The Country Beyond, 1920; The Flaming Forest, 1921; The Alascan, 1923; A Gentleman of Courage, 1924; Plains of Abraham, 1928. Collected works, 12 vols., 1927. Почти все романы К. перев. на русск. яз., изд. «Мысль».

II. Мужчинкина М., Романы О. Кэрвуда, «Красный библиотекарь», 1929, № 3 (5). См. еще рецензии на отдельные переводы романов К.: Динамов С., «Книгоноша», 1926, № 8; Эйшискина М., «Печать и революция», 1926, № 3; Книгочет, «На литературном посту», 1926, № 2, и др. *Евг. Л.*

КЭСЕР Уилла [Willa Sibert Cather, 1876—]—американская писательница. Начала свою лит-ую деятельность стихами («Апрельские сумерки», 1903) и рассказами, но затем перешла к роману, своему основному жанру. К. выражает настроения и идеологию мелкого американского фермерства. Отсюда — неприятие К. современной капиталистической Америки. Она против капитализма с его притупляющей эксплоатацией, но активного протеста у К. нет, она остается лишь объективным наблюдателем. Промышленный город — вне поля зрения К. Она — консервативна: капитализму и современной действительности она противопоставляет отживающий патриархальный уклад деревни, «бизнесмэнам» — людей творческой мысли: основные темы для своего творчества К. берет из жизни пионеров-земледельцев на Западе, первых переселенцев из Европы и Восточных штатов, и из жизни артистов, художников, музыкантов. Сила Кэсер в изображении характеров; сюжетные схемы ее романов очень просты. Герои К. стремятся к полному раскрытию заложенных в них возможностей. Теа Кронборг («Песня жаворонка», 1915), преодолевая косность деревенской среды, пробивает себе дорогу и становится знаменитой певицей. Антония Шимерда («Моя Антония», 1918) — наиболее выразительный у Кэсер образ женщины-иммигрантки; инстинкт материнства—основной движущий импульс ее жизни. Реализм К. сочетается нередко с романтикой.

В послевоенном творчестве Кэсер намечаются новые тенденции. Писательница обращается к текущим событиям. В «One of Ours» (Один из наших, 1922) К. пытается изобразить ужас мировой войны. В последующем произведении «Дом профессора» [1925] К. изображает одинокого талантливого ученого на фоне серой, неприемлющей его буржуазной среды. Для позднейшего периода творчества Кэсер вообще характерны мотивы одиночества и смерти.

Библиография: I. April Twilights, 1903; The Troll Garden, 1905; Alexander's Bridge, 1912; The Bohemian Girl, 1912; Pioneers, 1913; The Song of the Lark, 1916; My Antonia, 1918; A lost Lady, 1923; My mortal enemy, 1927; Denth Comes for the Archbishof, 1927.

H. Van Doren, Contemporary American Novelists. *Л. Ф.*

КЮРЕЛЬ Франсуа де [François de Curel, 1854—1927]—французский драматург; обратил на себя внимание пьесой «Repas du Lion», в к-рой между прочим наиболее полно отразилось его классовое самосознание представителя крупной промышленной буржуазии. Эта пьеса является весьма типичной для эпохи зрелого капитализма; в ней довольно четко, несмотря на христианскую фразеологию, выдвинута воинственная идеология буржуазии, класса-хищника, отстаивающего свои права на эксплоатацию чужого труда. С точки зрения художественного оформления указанная пьеса, если не считать «La nouvelle idole», наиболее удачная из всех написанных К. пьес. Другие—менее сценичны и в большинстве случаев производят впечатление скучных трактатов и диалогов на психологические темы.

Библиография: П. Луначарский А. В., Наконец-то, «Киевская мысль», 1914, № 12; Плеханов Г. В., Искусство и общественная жизнь, в сб. его статей «Искусство», изд. «Новая Москва», М., 1922, или в Собр. сочин., т. XIV. *Р.*

КЮХЕЛЬБЕКЕР Вильгельм Карлович [1797 — 1846] — русский поэт из обрусевших немцев, мелкопоместных дворян. Учился в Царскосельском лицее вместе с Пушкиным. Позднее тесно сошелся с Грибоедовым.



Уехав секретарем обер-камергера Нарышкина за границу, читал в Париже в 1821 лекции по русской лит-ре, прекращенные вследствие их «вольнолюбия» по требованию русского посольства. Стихи начал писать и печатать еще на лицейской скамье [с 1815]. В 1824 — 1825 издавал вместе с В. Ф. Одоевским альманах «Мнемозину». За две недели до 14 декабря 1825 был введен Рылеевым в Северное о-во. Был на Сенатской площади с восставшими, покушался на брата царя. Предпринял побег за границу, но был опознан и арестован в Варшаве. Провел десять лет в заключении в крепостях, затем был сослан на поселение в Сибирь, где ослеп и умер от чахотки.

Высокая гражданская настроенность и националистические тенденции, свойственные некоторым декабристским кругам, понуждают К. — сперва ученика Жуковского и представителя «германического направления» в поэзии — выступить в начале 20-х гг. с требованием «сбросить поносные цепи немецкие». К. выдвигает лозунг «высокого искусства»; от «карамзинистов» — Пушкина и его друзей — уходит к классикам — «в дружину славян», определяя свою позицию в качестве «романтика в классицизме». Культ Германии и Жуковского сменяется в К. культом Державина. В противовес основному лирическому жанру эпохи—«изнеженной, бесцветной» элегии—К. призывает возродить «высокую» оду (статья «О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие», «Мнемозина», ч. 2), «искусственно-тощему», европеизированному «жаргону» карамзинистов противопоставляет «варварский», но «богатый и мощный» «славяно-русский» язык классиков; героям байронических поэм, «слабым, отжившим для всего брюзгам» — носителей «силы» и «славы», героев трагедии. В своих «Аргивянах» К. дал образец высокой, «гражданской» трагедии, политически направленной на борьбу с «тираном». Литературная деятельность К. имела главным образом теоретическое значение. Художественная его практика неизменно, начиная с лицея, служила мишенью для насмешек, не всегда справедливых: кое-что из «попыток» К. вошло в литературу (так, он первый употребил в трагедии белый пятистопный ямб, к-рым написан пушкинский «Борис Годунов», и т. д.). Несомненный интерес представляет дневник К., в к-ром, по справедливому выражению новейшего исследователя, «законсервирована лит-ая атмосфера 20-х гг.». Незадачливая судьба К., созданного по меткому наблюдению Баратынского «для любви к славе и для несчастия», послужила для Ю. Н. Тынянова предметом художественной обработки («„Кюхля", повесть о декабристе», Л., 1925).

Библиография: I. Шекспировы духи, Драматическая шутка, СПБ., 1825; Нашла коса на камень, Комедия, 1839; Собр. стих. декабристов, изд. Фомина, т. II, М., 1907; Полное собр. стих., М., 1908 (изд. далеко неполное и малоудовлетворительное текстологически); Ижорский, Мистерия, М., 1908 (изд. 1-е, СПБ., 1835); Обозрение российской словесности, сб. «Литературные портфели», Л., 1923; Поэты-декабристы, сб. под ред. Ю. Н. Верховского, Гиз, М.—Л., 1926; Дневник, Предисловие Ю. Н. Тынянова, ред., введ. и прим. В. Н. Орлова и С. И. Хмельницкого, «Прибой», Л., 1929.

II. Котляревский Н., Литературная деятельность декабристов, I, В. К. Кюхельбекер, «Русское богатство», 1901, №№ 3 и 4; Розанов И. Н., Кюхельбекер—Ленский, «Красная нива», 1926, № 6; Тынянов Ю. Н., Архаисты и новаторы, «Прибой», Л., 1929 (ст. «Архаисты и Пушкин» и «„Аргивяне", неизданная трагедия Кюхельбекера»).

III. Чепцов Н. М., Восстание декабристов, Библиография, редакция Н. К. Пиксанова, Гиз, М.—Л., 1929. *Д. Благой*

Дмитровская районная библиотека

Опечатка.

На стр. 342 в подписи под рисунком напечатано:
П. Моиса—должно быть: П. Люиса.

